

Cinematografia Indígena

A experiência social
sob o foco da cultura
Guarani-Kaiowá



Cid Nogueira Fidelis

COLEÇÃO PRÁTICAS EDUCATIVAS

Editores

Lia Machado Fiuza Fialho | Editora-Chefe
José Albio Moreira Sales
José Gerardo Vasconcelos

CONSELHO EDITORIAL EXTERNO

Conselho Nacional Externo

Charliton José dos Santos Machado, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Emanoel Luiz Roque Soares, Universidade Federal do Recôncavo Baiano, Brasil
Ester Fraga Vilas-Bôas Carvalho do Nascimento, Universidade Tiradentes, Brasil
Jean Mac Cole Tavares Santos, Universidade Estadual do Rio Grande do Norte, Brasil
José Rogério Santana, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Lia Ciomar Macedo de Faria, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil
Maria Lúcia da Silva Nunes, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Norberto Dallabrida, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Robson Carlos da Silva, Universidade Estadual do Piauí, Brasil
Rosângela Fritsch, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Samara Mendes Araújo Silva, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Shara Jane Holanda Costa Adad, Universidade Federal do Piauí, Brasil

Conselho Internacional

António José Mendes Rodrigues, Universidade de Lisboa, Portugal
Catherine Murphy, University of Illinois, Estados Unidos da América
Cristina Maria Coimbra Vieira, Universidade de Coimbra, Portugal
Dawn Duke, University of Tennessee, Estados Unidos da América
Hugo Heredia Ponce, Universidad de Cádiz, Espanha
Nancy Louise Lesko, Columbia University, Estados Unidos da América
Oresta López Pérez, El Colegio de Michoacán, México
Ria Lemaire, Universidade de Poitiers, França
Susana Gavilanes Bravo, Universidad Tecnológica Metropolitana, Chile
Emilie Zola Kalufuak, Université de Lubumbashi, Haut-Katanga, Congo

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ

REITOR - Hidelbrando dos Santos Soares

VICE-REITOR - Dárcio Ítalo Alves Teixeira

EDITORA DA UECE

COORDENAÇÃO EDITORIAL - Cleudene de Oliveira Aragão

CONSELHO EDITORIAL

Antônio Luciano Pontes • Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes • Emanuel Angelo da Rocha Fragoso
Francisco Horacio da Silva Frota • Francisco Josênio Camelo Parente • Gisafran Nazareno Mota Jucá
José Ferreira Nunes • Liduina Farias Almeida da Costa • Lucili Grangeiro Cortez • Luiz Cruz Lima
Manfredo Ramos • Marcelo Gurgel Carlos da Silva • Marcony Silva Cunha • Maria do Socorro Ferreira Osterne
Maria Salete Bessa Jorge • Silvia Maria Nóbrega-Therrien

Cid Nogueira Fidelis

Cinematografia Indígena:

**A experiência social
sob o foco da cultura Guarani-Kaiowá**


EdUECE
1ª EDIÇÃO
FORTALEZA | CE
2022

**CINEMATOGRAFIA INDÍGENA:
A EXPERIÊNCIA SOCIAL SOB O FOCO DA CULTURA GUARANI-KAIOWÁ**

© 2022 *Copyright* by Cid Nogueira Fidelis

O conteúdo deste livro bem como os dados usados e sua fidedignidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. O *download* e o compartilhamento da obra são autorizados desde que sejam atribuídos créditos aos autores. Além disso, é vedada a alteração de qualquer forma e/ou utilizá-la para fins comerciais.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

Editora da Universidade Estadual do Ceará - EdUECE
Av. Dr. Silas Munguba, 1700 - *Campus* do Itaperi - Reitoria - Fortaleza - Ceará
CEP: 60714-903 - Tel.: (85) 3101-9893 - Fax: (85) 3101-9893
Internet: www.uece.br/eduece - E-mail: eduece@uece.br



Coordenação Editorial
Cleudene de Oliveira Aragão

Projeto Gráfico e Capa
Carlos Alberto Alexandre Dantas
carlosalberto.adantas@gmail.com

Revisão Vernacular e Normalização
Felipe Aragão de Freitas Carneiro
felipearagaofc@hotmail.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

F451c Fidelis, Cid Nogueira

Cinematografia indígena: a experiência social sob o foco da cultura Guarani-Kaiowá / Cid Nogueira Fidelis. - Fortaleza: EdUECE, 2022.

238p. il. [livro eletrônico]

ISBN: 978-85-7826-860-2

<https://doi.org/10.47149/978-85-7826-860-2>

1. Cinema. 2. Indígena. 3. Cultura Guarani-Kaiowá. 4. Fidelis, Cid Nogueira. I. Título

CDD 370

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer a Deus pela sabedoria e pelo sopro de vida.

Agradecer aos meus pais, senhor Dari e dona Maria, que, apesar da simplicidade de nossas vidas, instruíram-me e sempre acreditaram nos meus sonhos.

Agradecer à minha esposa, Diana, pelo apoio e paciência. Aos meus filhos, Matheus, Eduarda e Manuela, meu muito obrigado por existirem em minha vida.

Agradecer ao meu irmão, Ciro. Aos amigos Cleber Dias e Eduardo Romero, que me ajudaram a acreditar neste trabalho.

Agradecer à minha orientadora, Márcia Gomes Marques, pela segurança e discernimento no decorrer de todo o processo acadêmico.

Agradecer também ao professor Hélio Godoy por contribuir no progresso dos meus estudos.

Agradecer à professora Rosana Zanelatto pela cooperação.

Agradecer à Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) pela oportunidade concedida.

Agradecer à Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do Ensino, Ciência e Tecnologia do Estado de Mato Grosso do Sul (Fundect) pelo apoio nesta pesquisa.

Também quero dedicar e agradecer a todos aqueles que de alguma forma acreditaram no meu trabalho e que comungam da mesma fé, tendo a sabedoria como fonte de transformação e libertação.



Os meios, ao alterar o meio ambiente, fazem germinar em nós percepções sensoriais de agudeza única. O prolongamento de qualquer de nossos sentidos altera nossa maneira de pensar e de agir - o modo de perceber o mundo. Quando essas relações se alteram, os homens mudam. (MARSHAL MCLUHAN).



SUMÁRIO

PREFÁCIO ↪ **11**

Karina Kristiane Vicelli

INTRODUÇÃO ↪ **15**

CENA 1: UM BREVE CONTEXTO HISTÓRICO DA CULTURA GUARANI-KAIOWÁ ↪ **23**

O processo histórico ↪ **24**

Herança cultural: algumas considerações ↪ **28**

Sobre os graus de contato ↪ **34**

Hibridação, *la pureza está en la mezcla* ↪ **40**

O indígena na contemporaneidade ↪ **44**

Tecnologia e integração ↪ **48**

Alguns trabalhos acadêmicos relacionados ↪ **50**

Construção social da realidade ↪ **57**

Identidade e representação na pós-modernidade ↪ **60**

CENA 2: CINEMA BRASILEIRO: COMPÊNDIO, LINGUAGEM E CONSTRUÇÃO DA REALIDADE ATRAVÉS DO CINEMA ↪ **66**

Um pouco de história ↪ **67**

A Retomada ↪ **79**

Cinema documentário, entre a realidade e a ficção ↪ **85**

Do início aos anos contemporâneos ↪ **91**

Um índio em cena: um breve diálogo ↪ **101**

CENA 3: RECURSOS E LINGUAGENS

CINEMATOGRAFICAS ↪ **113**

Signos do cinema ↪ **114**

Procedimentos de análise ↪ **116**

Representação ↪ **117**

Montagem expressiva ↪ **121**

Montagem narrativa ↪ **122**

Narração ↪ **127**

Os acontecimentos	130
As transformações	132
Caracteres do cinema	134
<i>Ângulos de filmagem</i>	141
<i>Objetivas</i>	145
<i>Movimentos de câmera</i>	149
<i>O som direto</i>	152
<i>Estrutura narrativa (roteiro)</i>	155
CENA 4: ANÁLISE DOS FILMES	160
O projeto	161
Conteúdo	164
<i>Técnica</i>	171
Trilha sonora e diálogos	174
<i>Estrutura narrativa</i>	176
<i>Conteúdo</i>	183
<i>Técnica</i>	187
<i>Trilha sonora e diálogos</i>	194
<i>Estrutura narrativa</i>	197
CONSIDERAÇÕES FINAIS	205
REFERÊNCIAS	212
ANEXO 1: TRADUÇÃO DA MÚSICA EJU ORENDIVE	221
ANEXO 2: FILMOGRAFIA AVA MARANDU	223

PREFÁCIO

KARINA KRISTIANE VICELLI

Doutora em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Professora do Instituto Federal de Mato Grosso do Sul (IFMS), *campus* Dourados.

M *bá eichapá*¹! O olhar cinematográfico que reside no *carai*² cumprimenta o Guarani-Kaiowá que deveria habitar em todos nós! É sobre isto que este livro trata, sobre a eterna tentativa de contato entre o estranho e o desconhecido, sobre as possibilidades de trocas culturais, inevitáveis aos seres humanos. Trata da vontade de absorver um universo antigo, belo e inóspito, presente no cotidiano, mas ainda silenciado pelas inúmeras violências. A nós, acadêmicos, estudiosos das linguagens, na maioria das vezes, resta-nos apenas isto, o olhar sobre aqueles que queremos ouvir, entender e conhecer.

No entanto, é a partir do olhar que podemos começar a absorver e aceitar o universo indígena brasileiro. Essa busca pela compreensão é uma necessidade que todos deveriam ter. Dar espaço às vozes silenciadas pela violência e exclusão deveria ser uma obrigação dos que possuem algum privilégio e espaço, e é nesse sentido que, com olhar sensível e preocupado, Cid Fidelis Nogueira perpassa pela produção cinematográfica Guarani-Kaiowá, fazendo uma análise dos documentários *Brô Mc's* (2010) e *Jaguapiré na luta* (2010), oriundos do projeto Ava Marandu.

Como cineasta que é, dividiu sua pesquisa em quatro cenas, e inclusive poderíamos adaptar o trabalho a um documentário sobre documentários, transformando a sua leitura em um simulacro que perpetua as vozes que dialogam, ou pelo menos deveriam dialogar, quando assistimos aos filmes.

¹ Em língua Guarani-Kaiowá: “Olá, como vai?”.

² Em língua Guarani-Kaiowá: “homem branco”.

Antes de chegar à aldeia-cinema, antes de dirigir suas lentes ao tão almejado Tekohá³, Nogueira faz um percurso pela construção histórica e mítica do indígena no cinema brasileiro. Para tanto, leva-nos a pensar e conhecer brevemente o contexto histórico da cultura Guarani-Kaiowá e assim indica seus nortes teóricos, dentre eles, o mais importante é o conceito de hibridização a partir da abordagem de Néstor García Canclini. Quanto à apropriação dos recursos do audiovisual desenvolvida pelos Guarani-Kaiowá na realização das filmagens, recorre às formulações sobre cenário, enquadramento e montagem a partir das perspectivas de Francesco Casetti e Federico di Chio, associando essas contribuições aos teóricos Christian Metz, Jacques Aumont e Marcel Martin.

Como *carai*, esforça-se constantemente para ler da melhor forma possível o mundo que se desnuda. Se um brasileiro pode comer comida árabe e vestir uma roupa norte-americana e, mesmo assim, continuar a ser um brasileiro, por que os Guarani-Kaiowá não podem construir a sua própria cinematografia? Usar a cultura dos outros não significa abandonar a sua própria cultura. Como bem pontuado por Oswald de Andrade: “*Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente*”. E precisamos devorar a cultura dos irmãos para ter forças para (re)construir a nossa própria cultura. Desnudar-se dos próprios preconceitos também faz parte do processo de elaboração deste livro.

Dar destaque à cinematografia indígena brasileira nos espaços acadêmicos é um ato de coragem e resistência que nos permite vislumbrar que os nossos irmãos (em Guarani) possam adentrar e (re)tomar esse espaço, como lhes é de direito. E se lhes derem espelhos que mostrem o seu mundo, e que esses espelhos sejam o processo de cura, que nos

³ Em língua Guarani-Kaiowá: corresponde ao território sagrado, espaço mítico e físico.

guiem nessa busca de uns pelos outros, “*Che rohenói, eju orendive*”⁴.

As contribuições deste livro para os estudos do cinema indígena contemporâneo são irrefutáveis. As cenas de Nogueira conduzem o leitor a (re)pensar os conceitos de construção e representação social e cultural nos meios de comunicação e a refletir sobre o lugar de produção e reafirmação das identidades sociais indígenas. “*Povo contra povo, Ndoikatui, remopuã ne akã*”⁵.

Usar a nossa voz para dar voz aos nossos irmãos é uma forma de revolucionar e levar à frente um projeto de sociedade, ainda que utópico, necessário: o de que a humanidade pode se aceitar e aprender consigo, ao invés de destruir, matar e separar. Que os vídeos e análises sejam um começo para uma longa jornada, um *Peabiru* contemporâneo, de busca e retomada de nosso *Tekohá*.

⁴ Trecho da música *Eju Orendive*, de Brô MC's: “Nós te chamamos para revolucionar”.

⁵ Trecho da música *Eju Orendive*, de Brô MC's: “Povo contra povo não pode se matar, levante sua cabeça”.

INTRODUÇÃO

A extensão da presença de tecnologias de informação e comunicação na sociedade como um todo vem precognizando diversas modalidades de interação social a partir de seus usos, que se manifestam no atravessamento delas no mundo do trabalho e do lazer, ou na apropriação crítica dessas tecnologias como fontes alternativas de mediação social. Entre as questões de destaque neste tópico, está a reflexão sobre a intensificação da expressão e do contato entre diferentes comunidades e regionalidades, promovidos pelo uso dessas tecnologias, assim como as mesclas e hibridações culturais a que dão lugar, ou as demandas por apropriação e capacitação para o uso dessas tecnologias por comunidades que têm sido historicamente excluídas de envolvimento e iniciação para lidar com elas.

No grande fluxo comunicacional que marca a atualidade, a utilização dessas tecnologias nos processos de trabalho e lazer pode adquirir um caráter estratégico, pois elas viabilizam desdobramentos consideráveis em uma diversidade de práticas e construção social de conhecimento, aos quais os usos desses recursos atualmente estão integrados. Dentre outros fatores, o uso de recursos tecnológicos tem sido um fator de relevo na luta pela defesa dos direitos humanos, pela difusão de debates e imagens da realidade que auxiliam na consolidação e amplificação da cidadania e na garantia da democracia.

É no sentido de a tecnologia servir como meio na troca e difusão de informações que a presente pesquisa irá se estender.

A difusão conteudística dos produtos comunicacionais a respeito do índio na formação do povo brasileiro baseia-se em fontes oriundas de um discurso bastante genérico e leviano em relação à cultura indígena. A história é contada através de uma literatura que contempla, no mais das vezes, um ponto de vista unilateral, ao qual se apregoa uma visão privilegiada do não índio em detrimento de outras perspectivas. Como uma das principais matrizes culturais que compõem o povo brasileiro (RIBEIRO, 1995), o índio deixa como herança uma cultura mítica e sofisticada, e ignorar a influência indígena na formação da brasilidade é insistir em desconsiderar todo o processo de colonização europeia sobre o Brasil.

A personificação do índio como um ser que pertenceu a um passado distante, “[...] que identificou o índio com o mesmo, e este, por sua vez, com o primitivo” (MARTÍN-BARBERO, 2013, p. 263), é uma questão ainda arraigada no pensamento conservador. Durante séculos, a política de civilização e evangelização foi o discurso oficial do Estado; apenas a partir da segunda parte do século XX que se começa a repensar a questão indígena, reconceituando-a a partir de uma perspectiva política, como culturas subalternas, porém possuidoras de uma existência positiva com capacidade de desenvolvimento.

A imagem do índio foi construída no coletivo da nação em várias vertentes contraditórias, como, por exemplo, a do “[...] bom selvagem e da vertente antropofágica” (SANTILLI, 2000, p. 43), estereotipando a natureza indígena; a figura do primeiro se dá pela imagem de um índio em total sintonia com a natureza e desprovido de maldade e, ao contrário, o segundo remete ao primitivo canibal, herege e abolido pela Igreja.

O cinema, como um dos principais meios de comunicação presentes no país desde o início do século XX, contribuiu

para a construção da opinião pública, com uma proposta de extermínio físico e cultural dos povos indígenas embutida nos conteúdos dos filmes norte-americanos do gênero *western*. Na Imagem 1, podem-se conferir alguns títulos desse gênero que estiveram em cartaz nos cinemas na década de 1950, em que se ressaltam as fronteiras demarcatórias entre “a civilização e a selvageria”. Segundo Costa (1987, p. 101):

[...] do ponto de vista narrativo, o filme *western* põe em confronto o colono branco e o índio, a comunidade ordenada com suas regras de vida e o ‘fora-da-lei’, o pistoleiro que vem perturbar a ordem.

Imagem 1 - Alguns títulos de filmes *western* da década de 1950



Fonte: <http://blog.clickgratis.com.br/cowboymovies>.

No Brasil, o tema indígena foi presença nos circuitos comerciais da cinematografia brasileira. Mesmo que em gêneros distintos ao *western*, essa presença se deu prevalentemente em obras voltadas para o entretenimento, como: *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 Brazil* (1979), de Carlos Dieges; *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; *Brincando nos campos do senhor* (1991), de Hector Babenco; *Yndio do Brasil* (1995), de Sílvio Back; *O Guarani* (1996), de Norma Bengell; *Hans Staden* (1999), de Luis Alberto Pereira; *Brava gente brasileira* (2000), de Lúcia Murat; *Caramuru, a invenção do Brasil* (2001), de Guel Arraes; *Serra da desordem* (2006), de Andrea Tonacci; *500 Almas* (2007), de Joel Pizzini; *Terra vermelha* (2008), de Marcos Béchis; *O mestre e o divino* (2011), de Tiago Campos.

Os produtos fílmicos nacionais do circuito comercial que abordam o tema indígena têm sido realizados quase que exclusivamente por não índios, direcionados amiúde à criação ficcional e distantes, com frequência, do olhar antropológico e do próprio índio. A figura do índio tem sido representada para o grande público de modo problemático. Eles são apresentados quase que exclusivamente a partir das dificuldades que os tocam, em detrimento da representação de uma camada identitária com valores específicos e mitológicos, sendo, pois, uma visão pessimista, que os vê como sendo uma civilização genérica, atrasada, com perigos de extinção e marcada apenas por conflitos territoriais e pelo problema da integração na sociedade não indígena (FREIRE, 2010).

A paisagem cultural na realidade indígena só começa a mudar a partir dos anos 1980, partindo da Constituição de 1988, que reconheceu os direitos permanentes dos povos indígenas, descritos em capítulos próprios, apresentando vários dispositivos, fazendo referências específicas a seus direitos (SANTILLI, 2000). De acordo com Luciano (2006, p. 19):

A conquista histórica dos direitos na Constituição promulgada em 1988 mudou substancialmente o destino dos povos indígenas no Brasil. De transitórios e incapazes passaram a protagonistas, sujeitos coletivos e sujeitos de direitos e de cidadania brasileira e planetária.

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

Segundo a Fundação Nacional do Índio (Funai) e os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2010), o Mato Grosso do Sul possui nove tribos indígenas, com uma população com mais de 73.000 índios¹ vivendo em áreas urbanas e rurais. A realidade das civilizações indígenas no estado é marcada por conflitos territoriais e pela exclusão social, que se manifesta também na falta de acesso a recursos

¹ Conferir: <http://www.funai.gov.br/index.html>. Acesso em: 10 jan. 2013.

técnicos e à inclusão tecnológica; não obstante, os programas de alfabetização e de incentivo ao resgate da memória nas aldeias estão buscando integrar essa população à linguagem da produção audiovisual.

Como desdobramento desses dois fatores, foram desenvolvidos projetos específicos na capacitação da técnica cinematográfica em aldeias indígenas sul-mato-grossenses. Ava Marandu é um desses projetos desenvolvidos pelo Pontão de Cultura Guaicuru², no estado de Mato Grosso do Sul, em parceria com o Ministério da Cultura, que teve como finalidade promover esta sorte de inclusão. Dentre as muitas atividades, foram realizadas 12 oficinas de fotografia e cinema no ano de 2010, com o intuito de capacitar índios Guarani a produzirem e dirigirem filmes, cuja produção final resultou em dez curtas-metragens em vários gêneros.

Nesse contexto, o objetivo geral deste livro pauta-se caracterizar o uso feito da linguagem cinematográfica e dos recursos tecnológicos do audiovisual nos filmes realizados no projeto Ava Marandu. Os objetivos específicos são verificar a qualidade formal e conteudística desses materiais, levando em consideração a alteridade expressa no material selecionado. O que o índio propõe com sua narrativa cinematográfica? O cinema, nesse caso, foi utilizado como uma forma alternativa de resistência cultural e política na qual se busca um diálogo com a sociedade atual? Com o escopo de responder a tais questões e de entender como se dá, nesse caso, a representação do ín-

² Programa do Ministério da Cultura, segundo informações do seu sítio na internet: “Quando firmado o convênio com o MinC, o Ponto de Cultura recebe a quantia de R\$ 185 mil, em cinco parcelas semestrais, para investir conforme projeto apresentado. Parte do incentivo recebido na primeira parcela, no valor mínimo de R\$ 20 mil, para aquisição de equipamento multimídia em *software* livre (os programas serão oferecidos pela coordenação), composto por microcomputador, mini-estúdio para gravar CD, câmera digital, ilha de edição e o que mais for importante para o Ponto de Cultura”. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura/>. Acesso em: 16 fev. 2015.

dio no meio cinematográfico, este trabalho recorre a autores que, desde a comunicação, problematizam o que ocorre no encontro do local com o global, principalmente no que tange à cultura e aos desdobramentos decorrentes do uso dos meios de comunicação.

No primeiro capítulo, Cena 1, apresenta-se um breve panorama do processo histórico dos Guarani-Kaiowá³, abordando desde a marcha para a colonização até o quadro atual de confinamento. Também se discutem as heranças culturais, os possíveis equívocos sobre as culturas indígenas e as consequências dos diferentes graus de interação entre as culturas indígenas *versus* dominantes, verificando a importância dos programas de integração tecnológica realizados nas aldeias. Verifica-se ainda a construção social da realidade e das representações identitárias na pós-modernidade, como suporte no exame da proposta desta pesquisa. Por último, rapidamente se comentam alguns dos principais trabalhos relacionados à construção imagética do indígena criada através do cinema.

No segundo capítulo, Cena 2, faz-se um levantamento histórico da trajetória do cinema brasileiro com foco na produção de filmes comerciais que circularam a imagem dos povos originários do Brasil, veiculados de alguma forma a esses trabalhos, ordenados cronologicamente pelos ciclos de transitoriedade que movimentaram as produções fílmicas. Faz-se paralelamente uma sondagem histórica do cinema documental, tanto pela relevância do resgate etnográfico como pelo

³ Segundo Quirino (2017, s.p.), “Os guaranis [...] são considerados até hoje um mesmo conjunto de povos, que falam línguas muito semelhantes, têm costumes e hábitos parecidos, afinidade de interesses, além de traços históricos e tradições comuns. São pessoas que têm uma origem étnica comum, mas que foram se diferenciando entre si no decorrer da história”. Dentre outros povos Guarani, nesta pesquisa trabalha-se com os Guarani-Kaiowá e cabe lembrar que se optou pelo uso do hífen nessa diferenciação, contudo há outros autores que se utilizam de outros recursos gráficos na escrita dessa nomenclatura.

valor instrutivo do gênero documental, contribuindo para a análise do objeto a partir também desses aspectos.

No terceiro capítulo, Cena 3, recorre-se a uma abordagem analítica dos filmes, a partir dos conceitos de Francesco Casetti e Federico Di Chio no que diz respeito à *representação* e à *narração*, no processo do discurso visual como reprodução da realidade. Nessa etapa, além de verificar os métodos de análise, são traçados aspectos técnicos em torno da linguagem cinematográfica, como: enquadramento, recursos de câmera, montagem e roteiro.

No quarto capítulo, Cena 4, analisam-se dois filmes do projeto Ava Marandu, que são: *Brô MC's* e *Jaguapiré na luta*, estudados a partir de pontos específicos, como: a concepção de hibridação no meio social indígena, com finalidades de inserção e reelaboração intercultural e de autoafirmação étnica; nesse aspecto, utilizam-se as contribuições de Nestor Garcia Canclini para ajudar a conferir os fatores de representação na pós-modernidade como indicadores de relações sociais relevantes e discretas. No que se refere à apropriação dos recursos do audiovisual, recorre-se às formulações entre cenário, enquadramento e montagem, principalmente sob a óptica de Francesco Casetti e Federico Di Chio, juntamente com as contribuições de outros autores, como Christian Metz, Jacques Aumont e Marcel Martin, com o intuito de formular um esboço teórico conferindo as técnicas dos trabalhos autorais produzidos pelos Guarani-Kaiowá.

CENA 1: UM BREVE CONTEXTO HISTÓRICO DA CULTURA GUARANI-KAIOWÁ

Neste capítulo, discorre-se sobre o processo histórico do povo Guarani e sobre o gradativo processo de ocupação e de transformações dos territórios dessa sociedade indígena. Situa-se os principais motivos políticos e econômicos que promoveram o encadeamento da desterritorialização⁴ dessa etnia, que vai desde a Grande Guerra, passando pelas posses territoriais dos empreendimentos ervateiros de Tomaz Laranjeira, incluindo a “Marcha para o Oeste” do programa de Getúlio Vargas implementado na década de 1940, até a situação atual em reservas demarcadas.

São abordados alguns elementos de senso comum da sociedade moderna em relação às questões particulares aos indígenas que não condizem com os aspectos percebidos na atualidade, caracterizados como grupos genéricos, como um povo de culturas congeladas e em perigo de extinção, entre outras questões levantadas que questionam a imagem que se produziu no seio do coletivo social moderno. Apresenta-se um esboço sobre as possíveis intensidades de aproximação, ou seja, o contato das distintas culturas nos diferentes níveis de interação, citando algumas aldeias urbanas como exemplo de uma tentativa de integração entre culturas; juntamente foi levantado o conceito de culturas híbridas, sob a óptica de

⁴ Segundo Appadurai (1990), compreende o deslocamento de pessoas e/ou grupos de um lugar para outro (etnopanorama).

Garcia Canclini, como subsídio teórico nas discussões sobre processos de hibridação cultural entre as culturas dos povos Guarani-Kaiowá.

Também se discute sobre o papel do indígena na contemporaneidade, debatendo sobre questões da globalização, como expansão de um contato multicultural na civilização moderna, e da importância do papel das novas tecnologias para uma inclusão social, para o fortalecimento étnico, para a denúncia de abusos contra a sociedade indígena e para a autoafirmação do índio como sujeito. Faz-se um rápido levantamento dos benefícios tecnológicos em prol da sociedade indígena no Brasil junto aos principais programas de integração tecnológica.

Encerrando este capítulo, realiza-se um mapeamento de alguns trabalhos acadêmicos relacionados com os estudos em torno da imagem do índio, produzidos através de produtos cinematográficos que serviram de estratégias na elaboração do roteiro estrutural da presente pesquisa.

O processo histórico

Desde os anos 1500, com o desembarque dos colonos portugueses e espanhóis em terras brasileiras, os Guarani já formavam um conjunto de povos com a mesma origem, falavam a mesma língua, mantinham vivas suas tradições, praticavam uma sofisticada agricultura e mantinham uma economia baseada na reciprocidade, ou seja, no intercâmbio de produtos sobre os excedentes. Por essa tradição de subsistência, a abundância de produtos motivava grandes festas, como o *arete*, “dia verdadeiro”.

Conforme Imagem 2, é possível visualizar a região dos povos Guarani que atualmente vivem no Brasil, Paraguai e Argentina. São os Mbya, os Pãi-tavyterã, no Brasil conhecidos

como Kaiowá, os Ava-Guarani, denominados Guarani ou Ñandeve, e os Ache-Guarani.

Imagem 2 - Mapa atualizado da região da Tríplice Fronteira dos povos Guarani



Fonte: Caderno Guarani Retã (2008).

Muitos conflitos se perpetuaram durante todo o período de colonização e deram lugar à desterritorialização dos indígenas. Na atualidade, de acordo com Azevedo *et al.* (2008, p. 2):

Os Guarani, são iguais? Sim e não. Na atualidade continuam existindo na área deste mapa trinacional - Brasil, Paraguai, Argentina - quatro povos Guarani, muito semelhantes nos aspectos fundamentais de sua cultura e organizações sociopolíticas, porém, diferentes no modo de falar a língua Guarani, de praticar sua religião, as diversas tecnologias que aplicam na relação com o meio ambiente [...].

No Brasil, após a Grande Guerra (1864-1870), os Guarani Ñandeve e os Kaiowá sofreram fortes alterações culturais. Iniciou-se nessa época, por diversos fatores de exploração econômica, a tomada sistemática do território Guarani, com-

preendido na então província de Mato Grosso. Em 1882, Tomaz Laranjeira, percebendo o potencial dos campos nativos para erva-mate na região, com apoio de políticos influentes, conseguiu a concessão para arrendamento de terras no sul de Mato Grosso, com o aval do Governo Federal, fundando, assim, em 1892, a Companhia Mate Laranjeira para a exploração do produto (BRAND, 1997). Posteriormente, através do Decreto nº 520, de 23 de junho de 1890, a companhia ganhou força e ampliou ainda mais os limites desse território, obtendo o monopólio ervateiro. Esse episódio não apenas deslocou pelo desmatamento comunidades inteiras de seus territórios originários, como também promoveu a proliferação de doenças e a exploração do trabalho braçal, acarretando um grave impacto na saúde dos índios. Entre os anos de 1915 e 1928, após concluir a fase de confinamento compulsório dos povos indígenas, o Governo Federal, sem levar em conta conceitos antropológicos, demarcou extensões de terras para a acomodação desses povos (BRAND, 1997).

Em 1943, o então presidente da república, Getúlio Vargas, com o seu programa político “Marcha para o Oeste”, implementou dentro da área indígena a Colônia Agrícola Nacional de Dourados (CAND), com o objetivo de dar acesso à terra aos familiares dos colonos e fomentar a produção de alimentos e produtos primários, favorecendo a economia. Outro objetivo era povoar a fronteira, onde a companhia Mate Laranjeira possuía uma volumosa presença. De acordo com Azevedo *et al.* (2008, p. 8), os empreendimentos agropecuários foram ocupando os espaços que pertenciam aos Kaiowá e Guarani:

A partir da década de 1950 acentua-se a instalação de empreendimentos agropecuários nos demais espaços ocupados pelos Kaiowá e Guarani, ampliando o processo de desmatamento desse território. Número significativo de comunidades indígenas é obrigado a abandonar suas aldeias e deslocar-se para dentro de oito reservas

de terra demarcadas pelo SPI (Serviço de Proteção ao Índio, antiga FUNAI), acentuando-se o confinamento das aldeias. A reserva impõe o controle político da população, submetida a uma série de práticas que tinham como objetivo principal a assimilação. Os Guarani e Kaiowá constituem-se então em importante contingente de mão de obra na formação dos empreendimentos agropecuários em diversas regiões, muitas vezes trabalhando na implantação de fazendas no espaço de suas antigas aldeias.

Na década de 1970, o crescimento das plantações de cana-de-açúcar e de soja e a sua vasta mercantilização favoreceram a monocultura em detrimento da biodiversidade, suplantando as aldeias refúgios desses povos que residiam nos fundos das fazendas, obrigando mais uma vez os Guarani a se confinarem em outros assentamentos. Nos anos 1980, foi instalada a indústria sucroalcooleira, com o projeto Proálcool, promovendo a produção de álcool e açúcar em Mato Grosso do Sul. Como consequência desse desenvolvimento industrial no setor agrícola, muitas famílias indígenas passaram a depender do trabalho assalariado, além disso, houve muitas denúncias de mão de obra escrava e superexploração laboral, tanto de indígenas como de operários não indígenas engajados no setor.

O desfecho da histórica desterritorialização Guarani-Kaiowá, em favor do progresso colonizador, trouxe à tona problemas de diversas naturezas; o cenário que se configurou foi de extrema violência, “desagregação e miséria” (BANDUCCI JÚNIOR; URQUIZA, 2012). Na reserva de Dourados, por exemplo, vivem mais de 40 grupos familiares distintos; são mais de 12 mil pessoas abrigadas em 3.500 hectares vivendo em condições precárias, em que há: alcoolismo, acesso às drogas, prostituição e famílias abaixo da linha da pobreza. Esse cenário caótico faz com que alguns membros migrem para as cidades, tentando mudar de sorte.

Hoje são 20 aldeias oficiais espalhadas por todo o estado e estão em trâmite de identificação mais 36 regiões para futura demarcação territorial. Além disso, existem famílias estabelecidas nas beiras das estradas à espera do “Tekohá”, solo sagrado, onde os Guarani podem ser o que verdadeiramente são. O processo de perda do território originário e o confinamento compulsório em reservas inviabilizam seus hábitos tradicionais, “[...] é na aldeia, enquanto **Tekohá** (**Teko**= modo-de-ser e **há**= lugar onde), que os Kaiowá-Guarani vivenciam e atualizam este seu modo-de-ser” (BRAND, 1997, p. 8, grifos do original).

As condições em que se dão as relações com o meio natural e o sobrenatural também influenciam diretamente sua qualidade de vida. Os povos que vivem em extensões de terras maiores e abundantes em recursos naturais têm a possibilidade de desfrutarem de uma vida mais rica, baseada em valores próprios, como a solidariedade, a reciprocidade e a generosidade, ao passo que populações que vivenciam a ocupação de terras reduzidas, recursos naturais escassos, estão propensas a conflitos internos maiores, dificultando as práticas tradicionais de reciprocidade, bem como o espírito comunitário e coletivo.

Herança cultural: algumas considerações

A curiosidade em retratar a figura ontológica do índio brasileiro tem exemplo em “A carta de Pero Vaz de Caminha”, que descrevia de forma mítica a então intocada vida tribal que os índios tinham naquele período. Desde então, como já foi dito, essas representações foram criando no imaginário social a figura de oposição entre o europeu civilizado e um índio selvagem.

Para Oliveira (2004), as obras de referência produzidas no campo etnológico sobre os indígenas nordestinos em

meados da década de 1940, por exemplo, consistiam em pequenos artigos baseados em fontes obsoletas. Muitos textos foram apoiados em bibliografias históricas, ou seja, os povos indígenas, juntamente com suas culturas, eram retratados e descritos pelo que foram no passado colonial, deixando o presente em um vácuo pendente de respostas:

[...] tais povos e culturas passam a ser descritos apenas pelo que foram (ou pelo que se supõe terem sido) há séculos, mas nada (ou muito pouco) se sabe sobre o que eles são hoje. (OLIVEIRA, 2004, p. 15).

Este estudo tem como norte a discussão sobre os vínculos entre cultura local e meios de comunicação, sempre mais globalizados, e a reflexão sobre a linguagem cinematográfica desde a perspectiva dos trabalhos autorais. Podem-se elencar muitas questões a respeito da formação e da importância desses povos na grande massa urbana. A tentativa de compreender as sociedades indígenas não se limita a buscar respostas sobre o “outro”, ou entender o “estranho”, mas responder a questões sobre a própria natureza da sociedade atual como um todo. A falta de um diálogo mais profundo e o descaso conferido a um tema tão importante revelam o porquê da deformação da imagem indígena na formação da opinião pública. Junqueira (2008, p. 66) nos afirma que:

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.

Nesse sentido, o relacionamento entre povos indígenas e a cultura “não índio” é identificado por um conflito que transpassa as diferenças de apenas usos e costumes. É ainda acentuado pela ignorância e pelo preconceito, que por muito obstruem o diálogo sensato, profícuo e resoluto.

Desde o senso comum, há algumas concepções amplamente compartilhadas que se acentuam na ignorância sobre esses povos, sua história e sua configuração sociodemográfica. Um primeiro a ser elencado nesse rol de concepções inverídicas sobre tais povos é de que todos os nativos brasileiros são iguais: há uma generalização étnica de que possuem os mesmos costumes, falam a mesma língua e comungam das mesmas convicções religiosas. Conforme Freire (2010, p. 18):

A primeira ideia que a maioria dos brasileiros têm sobre os índios é a de que eles constituem um bloco único, com a mesma cultura, compartilhando as mesmas crenças, a mesma língua. O Tupinambá, o Goitacá, o Puri, o Coroadado, o Coropó deixam de ser Tupinambá, Goitacá, Puri, Coroadado e Coropó para se transformarem no ‘índio’, isto é, no ‘índio genérico’. Ora, essa é uma ideia equivocada, que reduz culturas tão diferenciadas a uma entidade supra-étnica.

Tanto no campo simbólico como no plano das relações sociais, as sociedades indígenas, mesmo pertencendo a espaços ecológicos semelhantes, possuem individualidades preservadas, ou seja, “[...] não há duas sociedades indígenas iguais” (RAMOS, 1995, p. 11). A diversidade cultural desses povos é de uma riqueza imensurável, que conta com características peculiares que incluem organizações de produção distintas, relações com o sobrenatural específicas, formas de residência e matrimoniais e sistemas de organização política diferenciados.

Outro equívoco recorrente é o de que as culturas indígenas são consideradas “atrasadas” ou “menores”. Os povos indígenas produzem em sua organização social: música, ci-

ência, arte, religião e poesia; produzem saberes avançados e complexos, mesmo que adquiridos através da oralidade ou do empirismo. Há que se destacar com qual critério se caracteriza o avanço ou atraso de uma civilização e discernir a quem estão sendo dirigidas essas afirmações. Santilli (2000, p. 47) pontua a questão da manipulação conspiratória:

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.

As ciências cultivadas pelos povos indígenas quase sempre foram tratadas com menosprezo pela sociedade branca. Os conhecimentos dessa cultura foram rechaçados como se fossem a negação da objetividade ou da cultura legítima. Em 1992, no entanto, o Museu Paraense Emílio Goeldi⁵ organizou uma exposição sobre a importância dos saberes indígenas dos Kayapós, documentando acerca dos sofisticados sistemas de produção agrícola, cultivo e manipulação de plantas medicinais, métodos de culturas sustentáveis, sistemas de reciclagem de resíduos, entre outros saberes (FREIRE, 2010).

O terceiro equívoco recorrente - e talvez o mais emblemático - é o estereótipo do indígena selvagem, que mantém uma imagem no senso comum do indígena nu, com arco, flecha e cocar: um índio mítico, congelado no tempo. Essa noção de estagnação da cultura é uma especulação, um discurso com interesses políticos, inclinado a manifestações subversivas, categorizando quem pode ser “índio” e quem não.

⁵ Mais informações em: <http://www.museu-goeldi.br/portal/>. Acesso em: 18 out. 2022.

Mas não só conflitos existem na relação entre indigenistas e progressistas: a sociedade contemporânea favorece a multiculturalidade, em que a interatividade com indígena é mais bem compreendida, e reconhece o processo de aproximação que se deu ao longo do tempo. Com o acesso à tecnologia, os índios estão mais próximos e engajados da sociedade não índia, assim como a sociedade moderna está globalmente interligada, o que promove um constante intercâmbio cultural. Muitos grupos indígenas estão se aproximando da tecnologia para fortalecer sua cultura, sem perder a essência original. De acordo com Freire (2010, p. 25):

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 [sic] 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.

Nessa perspectiva de interatividade, defrontamo-nos com outro entendimento difundido, o de que o índio faz parte de um passado histórico e não participa da contemporaneidade.

Os índios, é verdade, estão encravados no 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).

A partir da negação dessa forma de abordar, o índio não pode ser tratado como um empecilho para o progresso, e sim como um grupo social que faz parte e está presente desde o surgimento da nação.

Os diálogos atuais com setores específicos, como o rural, por exemplo, dão-se de maneira conflituosa em relação às

demarcações agrárias reclamadas pelos indígenas. Nota-se, nesse sentido, uma competição de poder e estratégias políticas sem efeitos profícuos em seus desfechos. A revalorização das questões indígenas enfatiza uma postura que nega a exclusão social, mas é importante que esteja ligada a uma postura crítica em relação aos estereótipos lançados sobre os indígenas. Segundo Santilli (2000, p. 47), “A sociedade contemporânea recria os índios como um novo valor, que precisa da existência de índios reais, sobreviventes da colonização, como testemunhas vivas dele próprio”.

Uma outra concepção difusa é a dificuldade que a sociedade brasileira tem de aceitar o índio como umas das principais matrizes de formação étnica/cultural do Brasil. Assumir apenas a identidade vinculada à ideologia dominante, aquela da qual herdamos muitos traços, como a língua portuguesa, é ignorar a vasta e rica multiculturalidade que se deu através do tripé de base que formou esta nação, formado por europeus, africanos e indígenas, e que mais tarde incorporou outras culturas, como a japonesa e a árabe, entre outras, que enriqueceram ainda mais essa miscigenação. De acordo com as palavras de Ribeiro (1995, p. 130):

[...] 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.

Os Guarani-Kaiowá se encontram em processo de crescimento populacional e representam uma das múltiplas expressões do grande universo dos povos Guarani que vivem espalhados nas fronteiras entre Brasil, Argentina, Paraguai e Bolívia. Para exemplificar uma das tantas diversidades entre

culturas distintas provenientes do mesmo tronco étnico, pode-se citar a língua, segundo Azevedo *et al.* (2008, p. 2):

[...] a unidade de origem e a diversidade se traduzem também na língua. A língua Guaraní pertence à família linguística tupi-guarani e apresenta uma grande unidade com variedades, que, por sua vez, podem ser consideradas línguas diferentes.

Neste tópico, expuseram-se brevemente algumas das concepções de senso comum que empecilham a relação entre índios e não índios que são praticadas no cotidiano nacional. O índio permanece vivo em cada um dos brasileiros, vivo em suas culturas e, apesar de ter todo o fator histórico desfavorável à sua integração social, segue se reconfigurando em meio ao alvoreço dos tempos modernos. No tópico seguinte, serão abordados os graus de contato entre os índios e a sociedade não índia.

Sobre os graus de contato

As relações de contato constituem outro fator demarcador de diferenças; assim como há povos indígenas que mantêm muito pouco ou nenhum contato com a sociedade não indígena, existem aqueles que estão mais entrosados, com variados níveis de interação. Esses diferentes graus se dão, entre outras coisas, em função de pressões de diversas naturezas que sofrem do restante da sociedade ou mesmo da área geográfica em que estão inseridos. Consoante Luciano (2006, p. 18):

A partir do contato, as culturas dos povos indígenas sofreram profundas modificações, uma vez que dentro das etnias se operaram importantes processos de mudança sociocultural, enfraquecendo sobremaneira as matrizes cosmológicas e míticas em torno das quais girava toda a dinâmica da vida tradicional. No início do contato, apesar de serem uma maioria local adaptada culturalmente ao

meio em que habitavam, não contavam com uma experiência prévia de intensas relações interétnicas e com os impactos provocados pela violência dos agentes de colonização, que foram por demais severos.

Segundo o censo realizado em 2010 e divulgado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2010), a população indígena alcançava nessa época a marca de 896.9 mil índios espalhados por todo o território nacional; essas comunidades possuem características distintas e têm variados graus de contato com o restante da população. Não há aqui a intenção de classificar as diferentes comunidades indígenas, mas sim de rascunhar brevemente esses possíveis níveis de relacionamento que mantêm com a sociedade, as quais podem ser categorizadas, segundo Junqueira (2008), em três grandes grupos.

I - Grupos autônomos ou isolados: são grupos indígenas com ausência de relações permanentes com a sociedade nacional. Apesar de viverem eminentemente sob as ameaças do avanço do “progresso” sobre suas terras, tais etnias vivem em áreas ainda não alcançadas pelas fronteiras econômicas e, por diversos fatores, estabelecem nenhum ou pouco contato com a sociedade dominante, ou mesmo com outras etnias indígenas. Essa condição de isolamento permite que o modo de vida tradicional tenha sido preservado quase que na sua totalidade.

Um dos motivos pela opção em permanecer em condições de isolamento pode ser a experiência da autossuficiência social e econômica, uma vez que são supridas suas necessidades sociais, simbólicas ou materiais. Pode também ser uma medida de precaução nas relações sociais que poderiam desencadear possíveis tensões ou conflitos de outras ordens. Outro fator de isolamento pode estar vinculado aos resultados desastrosos de outros contatos sociais, como doenças, atos de violências físicas, exploração indevida dos seus recursos na-

turais, ameaças que podem comprometer suas continuidades históricas, entre outros possíveis fatores. De acordo com dados da Fundação Nacional do Índio (Funai), existem aproximadamente 107 registros de grupos indígenas⁶ vivendo em condições de isolamento em toda a Amazônia legal (esse número pode variar conforme o avanço das pesquisas).

II - Grupos com contatos esporádicos: esses grupos vivem em regiões expostas à ocupação e conseqüentemente mantêm, em algum grau, relações com a economia de mercado. Já perderam parte da autonomia original, nutrindo assim satisfações só encontradas nas relações externas. Segundo Santilli (2000, p. 24):

As relações de contato se impõem, pela força bruta ou pela indução. Além da guerra, há a estratégia de gerar dependência, como indica a figura clássica do varal de presentes, que se estende na mata para estimular o primeiro contato. Não faz sentido afiar pedra com pedra depois que se incorpora o uso da faca de metal. Doença de branco demanda remédio de branco.

O modo de vida dessas comunidades próximas às regiões urbanas é afetado diretamente pelo fluxo de pessoas não ligadas à vida indígena, embora, ainda que sejam contatos esporádicos, os impactos culturais e econômicos sejam permanentes. Mesmo havendo uma grande resistência cultural entre os povos, a incorporação de novos elementos simbólicos com o passar do tempo é progressiva e possui uma natureza desigual na relação, podendo produzir novas variáveis culturais.

III - Grupos com contato regular: nessa categoria, o produto da interação é complexo e pode sugerir muitas interpretações, dependendo das estratégias intencionais das

⁶ Mais informações em: <http://www.funai.gov.br/index.php/nossas-aco-es/povos-indigenas-isolados-e-de-recente-contato?limitstart=0#>. Acesso em: 8 ago. 2022.

sociedades dominantes. Há uma dependência abundante de produtos externos, como produtos de limpeza, sal, açúcar, artigos de metal, panos, louças, roupas, aparelhos tecnológicos, emprego, etc. Os indígenas perdem parte de sua autonomia por força das pressões às quais são submetidos:

[...] quando o contato é intenso e continuado, cresce a ameaça de terem sua economia desorganizada, o que leva muitos dos seus membros a trabalharem como assalariados rurais. (JUNQUEIRA, 2008, p. 74).

Muitas das vezes, observam-se populações indígenas vivendo na periferia de centros urbanos. Nos anos 1990, em Campo Grande, implementou-se um programa de integração social fundando a primeira aldeia indígena urbana do Brasil, em que famílias Terenas foram abrigadas em 115 “ocas” de alvenaria, formando o conjunto habitacional Marçal de Souza⁷. Esse processo de ocupação se deu da seguinte forma: a Funai em Campo Grande possuía uma extensão territorial destinada à construção de um hospital para atender famílias indígenas; não se efetivando, o projeto ocasionou uma ocupação de dezenas de famílias amontoadas em barracos improvisados, sem infraestrutura básica. No local, formou-se uma espécie de favela; essa comunidade passou então a reivindicar melhorias para o local.

Depois de mobilizações e articulações com políticos, realizou-se a construção das casas, que foram projetadas a princípio para simular aldeias tradicionais, porém o que finalmente foi construído foram casas nos padrões populares. Foi edificado na região central da Aldeia Urbana um Memorial da Cultura Indígena, destinado a projetos de exploração turística, na tentativa de realizar uma reafirmação da cultura tradi-

⁷ Mais informações em: http://www.cedefes.org.br/index.php?p=indigenas_detalhe&id_afro=11251. Acesso em: 8 ago. 2022.

cional Terena. Além de expor e produzir seus artesanatos em cerâmicas e palhas, a sociedade possui uma escola bilíngue. Segundo Banducci Júnior e Urquiza (2012, p. 9):

As casas da Aldeia Marçal de Souza foram projetadas pelos técnicos da Empresa Municipal de Habitação (EMHA) e possuem como único diferencial a cobertura da varanda, que lembra vagamente a de uma moradia indígena. No mais, trata-se de casas populares comuns a qualquer bairro de periferia urbana. Se do ponto de vista social foi uma conquista considerável, da perspectiva do respeito à cultura e aos costumes dos índios e, da mesma forma, em relação a um projeto de exploração turística, as casas estão longe de cumprir o objetivo de atender e valorizar a etnia Terena e de constituir-se em diferencial capaz de estimular a curiosidade de visitantes.

Ao todo, a capital possui cinco aldeias urbanas localizadas em regiões distintas da cidade. Esses estratos de famílias que vivem em aldeias urbanas sofrem um processo de adaptação e de reorganização de suas estruturas sociais. Eles reconhecem de fato suas convicções de serem indígenas, preservam as memórias de seus antepassados, inclusive a língua materna, porém transitam em espaços culturais modificados e incorporam valores identitários a uma rotina estabelecida: “[...] configura-se assim um novo mapa: as culturas indígenas como parte integrada à estrutura produtiva do capitalismo, mas sem que sua verdade se esgote nisto” (MARTIN-BARBERO, 2013, p. 264). Sobre essa troca de valores entre culturas, mesmo que a equivalência entre as partes seja desproporcional, surgem novos elementos que se incorporam à grade cultural. Santilli (2000, p. 25) explica:

Há muitos exemplos de incorporações de elementos culturais da sociedade nacional por sociedades indígenas que geram novos produtos culturais, só aparentemente iguais aos similares nossos. Um filme caiapó dificilmente pode ser bem deglutido pelos nossos olhares desatentos.

Não só a língua falada difere, mas também os critérios para captação das imagens, seus significados, as formas como são usadas e curtidas.

Desde que foram estabelecidas de alguma forma as relações de contato, as culturas dos povos autóctones sofreram intensas modificações, já que no âmago das etnias operaram-se importantes processos de mudanças socioculturais, uma vez que enfraqueciam as raízes cosmológicas ao redor das quais funcionava toda a ação dinâmica da vida tradicional.

Em uma visão macro da situação dos Guarani-Kaiowá da reserva de Dourados em Mato Grosso do Sul, percebem-se comunidades com grandes dificuldades de reprodução do sistema social indígena (AZEVEDO *et al.*, 2008), embora sigam buscando novas estratégias de sobrevivência em meio às adversidades que assolam suas comunidades. A questão do confinamento em espaços exíguos vem forçando muitos indígenas a buscarem alternativas financeiras em exaustivas jornadas de trabalhos na lavoura. A aldeia é localizada bem próxima da cidade e é atravessada por uma rodovia, que é por vezes utilizada sem cautela por não índios. Segundo Limbert (2009, p. 173):

A pé, os índios vão e vêm pelo acostamento, bêbados, são ou doentes, em busca de remédio, pinga e pão. As crianças menores, fincadas nas ancas das maiores, vão assimilando, inocentemente, esse jeito marginal de ser.

Portanto, as relações de contato entre os membros da aldeia de Dourados e a civilização não indígena constituem ainda um fator desproporcional em relação à troca entre culturas. O projeto Ava Marandu proporcionou a essa comunidade uma oportunidade inédita na assimilação da tecnologia em prol do coletivo indígena e de ideias individuais. Contudo, apesar de todos os problemas enfrentados decorrentes de um contato direto com a civilização branca, os índios estão abertos à inserção de um diálogo promissor através do audiovisual.

Hibridação, *la pureza está en la mezcla*

Há uma considerável diferença entre os milhões de povos indígenas que habitavam soberanos o solo brasileiro até o ano da “descoberta” e as poucas minorias que vivem hoje aldeadas em terras demarcadas (muitas delas improdutivas) ou nas margens dos centros urbanos. Esse hiato que separa circunstâncias tão desiguais aponta não apenas diferenças temporais e em números populacionais, mas é observado também na reelaboração da cultura, na percepção de espírito e de perspectivas entre o que foi, o que está em fluxo e o que ainda está por vir (LUCIANO, 2006).

No tocante às transformações culturais, no decorrer do processo histórico, percebe-se que existe uma complexa interpretação em torno daquilo que está sendo remodelado através da mistura, da miscigenação e da fusão, gerando novos elementos transformadores socioculturais. Laraia (1986) aponta basicamente a existência de dois motivos que resultam na mudança cultural: o primeiro é interno, que resulta da dinâmica do próprio sistema cultural em questão, o qual tende a se modificar com o tempo; o segundo surge do contato de um sistema cultural com outro.

Nos estudos sobre identidades, pensadas sob a óptica da *hibridação*, Canclini (2008) apresenta uma proposta apurada a respeito do tema. O autor é um dos precursores da concepção de hibridismo cultural estudado a partir de uma visão política, estabelecida por meio da interação entre culturas elitizadas e indígenas.

[...] quero dizer que reivindicar a heterogeneidade e a possibilidade de múltiplas hibridações é o primeiro movimento político para que o mundo não fique preso à lógica homogeneizadora com que o capital financeiro tende a emparelhar os mercados, a fim de facilitar os lucros. (CANCLINI, 2008, p. 38).

Canclini (2008) propõe discussões reelaboradas sobre as estruturas sociais que auxiliam no determinante dessas trocas interculturais, relativizando o conceito de autenticidade, de pureza, e problematizando a **formação identitária** pelo fenômeno da globalização, tendo como objeto “os processos de hibridação”, o qual será uma das balizas que nortearão este trabalho.

Vale ressaltar que o autor utiliza o termo “híbrido” como conceito para definir de forma mais abrangente e plural as diferentes transformações ocasionadas pela proximidade entre culturas, uma vez que existem definições específicas que determinam cada esfera de estudo, como, por exemplo: a *mestiçagem*, que aborda a mistura de diferentes raças; o *sincretismo*, que busca investigar as diversas apropriações (inter)religiosas; ou a *fusão*, termo utilizado na música para elaborar ritmos e melodias criadas a partir da junção de estilos distintos.

O termo “híbrido” deriva da biologia, e as ciências sociais o tomam de empréstimo para explicar de forma expandida as influências do multiculturalismo no sentido de deslocamento identitário, que combina elementos étnicos, culturais, religiosos, produtos de tecnologias avançadas e processos sociais. Essa classe de mistura flui no seio da sociedade moderna e é aplicada à hibridação como “movimento de trânsito e provisionalidade”. Canclini (2008, p. 19) define esses processos de hibridação como:

[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras.

A questão levantada por Canclini (2008) é de como a hibridação corrobora as estruturas ou práticas sociais discretas, de forma a gerar novas produções estruturais e novas

práticas. Segundo o autor, pode ser um processo que ocorre de maneira não planejada, ou mesmo por imprevistos, como causas migratórias ou turísticas, ou mesmo intercâmbios comunicacionais e econômicos. Contudo, a hibridação encontra-se mais evidente na criatividade individual e coletiva, sendo observada não somente nas artes ou culinária, por exemplo, mas também em desenvolvimentos tecnológicos. Nesse ponto, há uma preocupação na reconfiguração de um conjunto de saberes e técnicas ou de bens patrimoniais, no intuito de inseri-lo em um novo fluxo de produção e estruturas globais de mercado. Frequentemente são encontradas estratégias de “[...] reconversão econômica e simbólica em setores populares” (CANCLINI, 2008, p. 22), como a vinculação do artesanato para usos modernos no meio urbano, reformulando a cultura de trabalho tradicional perante novas tecnologias produtivas ou leis de mercado.

Outro exemplo de processos de interação entre duas culturas distintas se dá nos movimentos indígenas, que reinserem suas reivindicações na demanda política transnacional ou mesmo em um discurso ecológico, aprendendo a utilizar os meios tecnológicos de comunicação massiva, como o rádio, cinema ou internet, para difundirem seus interesses coletivos.

Existem várias formas de interações que os membros de cada grupo utilizam. Os repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponibilizados nos circuitos transnacionais geram novos modos de segmentação. Tomemos como exemplos os indígenas que remodelam seus hábitos na proporção das ofertas mercadológicas difundidas pela propaganda; outros enriquecem seu patrimônio tradicional adquirindo alto nível educacional com saberes e recursos promovidos pelo intercâmbio entre outros países.

Nesse sentido, o termo “hibridação” é utilizado na tentativa de designar as fusões entre culturas de bairros e mi-

diáticas, entre estilos de consumo de épocas distintas, entre as músicas locais e as globais, que podem ocorrer em regiões de fronteira e/ou nos grandes centros, portanto o teor da designação de “híbrido”, utilizada por Canclini (2008), diz respeito não somente às combinações de elementos étnicos ou religiosos, como também à combinação de produtos advindos de tecnologias avançadas e processos sociais modernos e pós-modernos. Esses processos avançados têm exposto a sociedade a uma sensação de compressão temporal/espacial, a qual tem favorecido um maior fluxo de contato entre culturas distintas. Canclini (2008, p. 36) expõe que:

A hibridação, de certo modo, tornou-se mais fácil e multiplicou-se quando não depende dos tempos longos, da paciência artesanal ou erudita, e sim da habilidade para gerar hipertextos e rápidas edições audiovisuais ou eletrônicas. Conhecer as inovações de diferentes países e a possibilidade de misturá-las requeria, há dez anos, viagens frequentes, assinaturas de revistas estrangeiras e pagar avultadas contas telefônicas; agora se trata de renovar periodicamente o equipamento de computador e ter um bom servidor de internet.

Em uma visão ampliada sobre os processos de hibridação, segundo o autor, é através da mistura que se garantiria, por um lado, a sobrevivência dos povos originários e, por outro lado, levaria a um crescimento evolutivo da modernização da cultura de elite. Portanto, o autor traz consigo a ruptura da ideia de pureza, ou seja, a evolução através da atividade multicultural causada pela experiência do encontro de diferentes culturas. Tais processos foram observados por Canclini (2008) nos movimentos artísticos na América Latina.

Os Guarani-Kaiowá possuem vários aspectos cotidianos que, na visão de Canclini (2008), podem ser observados como indicadores de processos híbridos entre culturas distintas. Para citar alguns, o uso de indumentárias próprias

da cultura branca junto aos adornos artesanais indígenas, a própria língua portuguesa na comunicação ordinária, a mistura entre taperas e eletroeletrônicos nas aldeias, o uso do transporte motorizado, a música norte-americana sendo reformulada na língua Guarani, a apropriação dos usos tecnológicos para a difusão de interesses coletivos indígenas, entre outros aspectos. A verificação da cinematografia indígena dos povos Guarani-Kaiowá, objeto estudado nesta pesquisa, é fundamentada, além de outras esferas científicas, nos termos de hibridismo cultural. São culturas autóctones se modificando pelo relacionamento com a cultura moderna, inseridas em um espaço urbano como produtos do fenômeno da globalização.

O indígena na contemporaneidade

Os territórios culturais não são sistemas isolados. A relação de interculturalidade se dá pela troca de diferentes culturas. Nas palavras de Hall (2011, p. 18):

[...] se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados.

Pode-se, assim, estabelecer relação entre a cultura dos povos autóctones e as demais, desprendida do preconceito e respeitando os valores individuais. Na Imagem 3, encontra-se uma comunidade Guarani-Kaiowá que está em contato contínuo com a sociedade não indígena, em que se podem perceber traços de misturas culturais.

Imagem 3 - Índios Guarani-Kaiowá da série Tekohá *Sons of land* - 2



Fonte: Arquivo pessoal. Fotografia: Everson Tavares.

A globalização expandiu o contato multicultural na civilização moderna; todos estão, todos os dias, em constante contato com outras culturas, seja no campo da arte, da gastronomia, da ciência, enfim, sem limites de fronteiras de espaço, e o índio também está inserido nesse diálogo. As tradições, dentro de cada cultura, vão se reinventando a cada geração e não estão estáticas, muito menos na conjuntura atual, onde há a tendência à efemeridade (GITLIN, 2003). Alguns componentes são responsáveis pelo comportamento inquieto da sociedade, repondo permanentemente novas zonas referenciais de sentido. Segundo Lull (1995, p. 192-193):

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

Vale lembrar que historicamente essa troca de valores culturais entre índios e brancos não tem sido marcada por relação de equivalência e simetria e não tem tido o mesmo peso para os dois lados. Consoante Freire (2010, p. 25-26):

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

Na era do mundo hipermediático (LIPOVETSKY, 2011), o incremento dos meios tecnológicos de comunicação promoveu uma desterritorialização cultural (APPADURAI, 1990; LULL, 1995) e a desorientação identitária em novas “terras” culturais propulsionadas pela formação de territórios de interação de âmbito social. Segundo Canclini, citado por Lull (1995, p. 199), é o que ocorre quando há a “[...] *pérdida de la relación ‘natural’ entre cultura y territorio geográfico y social [lo cual incluye] las localizaciones de las formas nuevas y antiguas de producción simbólica*”. Nessa perspectiva, os Guarani-Kaiowá comungam com a localidade de origem, porém os constantes deslocamentos de suas tribos, confinadas muitas vezes longe de seu *habitat* comum, fazem com que estabeleçam contato com outras formas sociais, o que repercute em suas experiências com o contexto cultural.

O contato direto com a tecnologia tem trazido resultados profícuos na relação índio e sociedade não indígena na construção da realidade e na ressignificação identitária. A rede mundial de computadores, como ferramenta alternativa de troca de informações, viabilizou não somente a divulgação de suas culturas de forma mais ativa e independente, mas tam-

bém permitiu que esse recurso também seja utilizado como meio de denúncia dos abusos cometidos contra os indígenas. Na concepção de Bueno (2013, p. 14):

[...] muitos povos indígenas têm usado a rede para atingir um público grande, dentro e fora do país. Os recursos *on line* são para romper o isolamento em que muitas comunidades vivem, e também para vencer a barreira da falta de espaço que esses têm nas mídias tradicionais.

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

O projeto Ava Marandu promoveu, no ano de 2010, em aldeias de Mato Grosso do Sul, um diálogo sobre os direitos dos povos Guarani-Kaiowá, um projeto multicultural que abrange a difusão da música, literatura, dança e teatro, além de oficinas de integração tecnológica, envolvendo os membros de sete aldeias Guarani-Kaiowá com o fato de introduzirem o aprendizado da linguagem audiovisual. O projeto conta ainda com um *website*⁹ que difunde informações sobre os povos Guarani e o desenvolvimento das atividades no período em que ocorreu o evento, também contém notícias, entrevistas, fotografias, vídeos, *links* e depoimentos que destacam a

⁸ Ver mais em: http://www.webindigena.org/index_projetos.html. Acesso em: 8 ago. 2022.

⁹ *Site*: www.pontaodeculturaguaicuru.org.br/avamarandu. Acesso em: 8 ago. 2022.

importância das demandas e anseios desses povos. O *website* está disponível nas três línguas oficiais do Mercado Comum do Sul (Mercosul) - português, espanhol e guarani.

Tecnologia e integração

A indústria da comunicação tem estado cada vez mais presente e integrada ao cotidiano das sociedades contemporâneas, seja no uso constante dos vários suportes midiáticos, no interesse premente em aprender a utilizá-los, ou na familiaridade - ou no anseio por adquiri-la -, de maneira que os sujeitos, paulatinamente e em geral, integram-se e apropriam-se das linguagens dos diferentes meios de comunicação.

Da edição clássica ao audiovisual digital, cada linguagem tem apresentado diferentes perspectivas construtivas sobre a realidade. Fazer cinema, por exemplo, implica a tradução de imagem/som sob o ponto de vista do universo de quem o produz (XAVIER, 2008), de modo que as possibilidades oferecidas pelas ferramentas tecnológicas dos suportes midiáticos permitem a interatividade e a expressão individual e coletiva nas relações homem/sociedade. Para Xavier (2008), a prática cinematográfica pode implicar posturas diferenciadas em relação aos estilos específicos assumidos por seus autores, por envolver variadas formas de enquadramento fotográfico, escolhas de texturas da luz e uso dos recursos de câmera. Desse modo, a carga emocional embutida no trabalho produzido é uma consequência sociocultural que se exprime na construção plástica no cinema. Segundo Aumont *et al.* (1995, p. 98):

A representação social - trata-se aqui de um objetivo de dimensão quase antropológica, em que o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma. De fato, é na medida em que o cinema tem capacidade para reproduzir sistemas de representação ou articulação sociais que foi possível dizer

que ele substituía as grandes narrativas míticas. A tipologia de um personagem ou de uma série de personagens pode ser considerada representativa não apenas de um período do cinema como também de um período da sociedade.

O surgimento e a difusão da internet, seu uso como propagador de trabalhos individuais e a tecnologia digital barateando o custo dos equipamentos de captura e tratamento de imagem/som contribuíram para despertar o interesse em participar não somente como receptor, mas também como produtor de imagens e sons para serem divulgados. Nos povos mais distantes dessas tecnologias, como os indígenas, tal processo de inserção ficou evidenciado nos anos de 1970, pela atitude do então cacique Xavante e depois deputado federal Mário Juruna, que começou a fazer uso de um gravador de fita cassete para registrar suas negociações e acordos com o poder público, para posteriormente usar esses registros como prova a favor de suas reivindicações. Outro veículo significativo são as rádios comunitárias que interligam aldeias, como o projeto Radiofonia Aldeia Piau região Toototobi¹⁰, realizado em terras indígenas Yanomami. Algum tempo depois, surgiu o projeto precursor do indigenista Vincet Carelli, Vídeos nas Aldeias¹¹, que, desde 1987, vem trabalhando com índios Nambiquara no estado de Mato Grosso e várias outras regiões, produzindo materiais e promovendo cineastas indígenas na inclusão ao processo tecnológico.

Em meio aos muitos veículos de comunicação, a produção cinematográfica é peculiar, pois possui uma significativa liberdade artística. O audiovisual pode ser produzido em diversos gêneros e formatos. Conforme McLuhan (1964), o cinema é um

¹⁰ Ver mais em: <http://hukurara.org/expansão-da-rede-de-comunicação-dos-yanomami-por-r/>. Acesso em: 8 ago. 2022.

¹¹ Ver mais em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/>. Acesso em: 8 ago. 2022.

mergulho nas fantasias, pois o cineasta transporta o espectador para o mundo “mágico” do filme; é um projeto mecânico e orgânico, que traz compreensões e sentidos subjetivos. Por outro lado, segundo o mesmo autor, o cinema traz, de maneira sincrética, uma grande quantidade de informações, cuja absorção da mensagem exige de seus apreciadores um mínimo de alfabetização, pois essa linguagem possui um alto índice de cultura.

Nas últimas décadas, há uma crescente preocupação em conhecer e apropriar-se das tecnologias ligadas à comunicação, com fins de viabilizar o desenvolvimento individual, a integração e a afirmação em âmbito social. Ainda assim, muitos carecem de alfabetização para produção nas linguagens audiovisuais. Para certas civilizações nativas não letradas adicionalmente, a noção de tempo/espaço pode ser diferente:

[...] numa sociedade oral primária, quase todo o edifício cultural está fundado sobre as lembranças dos indivíduos. A inteligência, nestas sociedades, encontra-se muitas vezes edificada com a memória, sobretudo com a auditiva. (LÉVY, 1999, p. 77).

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

Alguns trabalhos acadêmicos relacionados

Com o intuito de ampliar os estudos em torno do cinema indígena, recorre-se a trabalhos que problematizam o tema e

apresentam pontos de vista distintos. Ainda que aqui seja bordada uma determinada etnia com aspectos peculiares, existem pontos de intersecção que são comuns e coexistem de maneira a sugerir ideias complementares.

O artigo de Juliano Gonçalves Silva (2007), “Entre o bom e o mau selvagem: ficção e alteridade no cinema brasileiro”, traz reflexões sobre como a sociedade dominante observa o indígena, mediadas através da construção ficcional pelas lentes do cinema. O audiovisual é tido como ferramenta referencial do senso comum sobre a figura imagética construída. O autor faz uma contextualização cronológica dos longas-metragens que se reportam à temática indígena e trabalha os conceitos de representatividade nos filmes *Brava gente brasileira* (MURAT, 2000) e *Caramuru, a invenção do Brasil* (ARRAES, 2001). Algumas das imagens formadas por esses filmes, segundo o autor, trazem, dentre outras características, o índio como um personagem preguiçoso e que aparece em segundo plano, contracenando com um protagonista branco que constitui o herói. O *Brava gente* é um pouco diferente quanto a isso, pois traz no enredo uma mescla entre brancos e índios e um tratamento equivalente de ambos. Contudo, os dois trabalhos apresentam versões estereotipadas, tanto pelo uso excessivo de maquiagens como pela encenação de personagens não indígenas.

O trabalho acima citado possui como objeto os trabalhos fílmicos de dois diretores não índios. A abordagem do estudo diz respeito aos estereótipos formados por uma perspectiva dominante, ainda que *Brava gente* apresente representações um pouco menos estereotipadas. Neste trabalho, a proposta é distinguir os elementos de singularidade nos trabalhos realizados pelos próprios índios, verificar se neles há uma outra óptica ou não. Como o indígena reescreve seu grupo social e

a si mesmo através do cinema? O foco está em quem fala, em como esse autor se expressa no que é dito.

Outro trabalho acerca do tema é o de Fernando de Tacca, *Rituaes e festas Bororo: a construção da imagem do índio como “selvagem” na Comissão Rondon*. Realizado em 1917 por Luiz Thomas Reis, as imagens captadas nessa comissão exploratória constitui um importante material etnográfico tanto pelo pioneirismo da obra como pela originalidade. A análise consiste em uma decupagem detalhada das sequências fílmicas e dos elementos que compõem a montagem do filme. Para efeito metodológico, o filme foi dividido em duas partes distintas, porém integradas, em que a primeira trata dos aspectos culturais, materiais e simbólicos e a outra parte trata de um ritual funerário.

Segundo Tacca, os registros estudados apresentam uma postura de “neutralidade” da câmera em relação aos sujeitos, embora com uma metodologia conceitual presente nos dois momentos do filme. Apesar das limitações tecnológicas, em função da época, por se tratar de um filme não sonoro, Reis teve que buscar, conforme o autor, soluções visuais utilizando recurso de montagem, que imprimiu agilidade ao documentário, técnicas inéditas na ocasião. Considerado um dos primeiros filmes etnográficos do mundo, com propósitos exploratórios, o documentário expõe uma grande carga dramática em torno do indígena “selvagem”, até então pouco conhecido pela sociedade moderna.

Muito próximo da proposta de nosso trabalho, Tacca realizou uma investigação de um material etnográfico complexo. Apesar de os registros conterem uma postura recuada, como o estilo mais observativo, “mosca na parede” (RAMOS, 2008), percebemos que há um recorte subjetivo; o contexto épico da movimentação entre os equipamentos tecnológicos e a vida tribal pode ser fator relevante de interferência nos comporta-

mentos dos sujeitos. A análise desse trabalho contribuiu para o andamento de nossa pesquisa no sentido da desconstrução analítica do material fílmico, de maneira a perceber as nuances entre a experiência da linguagem em favor da mensagem.

Na dissertação apresentada em 2012 na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), *Análise da representação dos índios Kaiowá e Guarani no cinema: filme Terra vermelha*, Maria Helena Benite Alves questiona como é construída a imagem dos Guarani-Kaiowá no filme *Terra vermelha* (2008), de Marco Bechis. O longa-metragem com roteiro ficcional aborda, a partir de uma perspectiva própria, os conflitos atuais que vão desde as demarcações territoriais e conflitos identitários até a questão do suicídio praticado nas aldeias indígenas. Apesar de ser um filme de ficção, o tema trata de fatos, aproximando-se muitas vezes da fronteira documental. O diretor Marco Bechis optou por trabalhar com personagens indígenas contracenando com um elenco profissional não índio. Apesar de a estrutura narrativa ser baseada em estudos antropológicos, há algumas divergências na questão da representatividade dos indígenas dessa etnia no filme. A construção plástica experimentada no longa-metragem levanta questionamentos também sobre o reforço dos estereótipos dos índios pela dificuldade em integrar-se à sociedade moderna.

Nesse trabalho sobre o filme *Terra vermelha*, que pontua alguns elementos de intersecção entre a realidade/ficção, Benites Alves realiza sua análise por dois vieses: um voltado pelos critérios antropológicos, referenciando, através da desconstrução dos quadros, uma posição ideológica, e outro que sinaliza a interpretação através da separação técnica dos quadros, em que se examinam os códigos da linguagem cinematográfica. O trabalho oferece um aporte importante no que diz respeito à metodologia de análise de comportamentos dos indígenas em relação ao despautério da cultura dominante e

também contribui como embasamento para elementos típicos do cinema, uma vez que o presente trabalho busca elementos de autenticidade entre forma e conteúdo de trabalhos não industriais.

O livro *O indígena enquanto sujeito da produção cinematográfica no Brasil*, de José de Oliveira dos Santos Silva, Karliane Macedo Nunes e Renato Izidoro da Silva, ao contrário dos trabalhos acima mencionados, possui um enfoque diferenciado, pois os autores fazem inicialmente um apanhado de questões que envolvem os Estudos Culturais, em um sentido crítico ao redor do cinema tradicional com temática indígena. O tema central trata de experiências cinematográficas realizadas com o olhar particular indígena.

É feita uma contextualização dos projetos de integração, como o “Cineastas indígenas”, da ONG Vídeos nas Aldeias, encabeçado por Vicent Carelli, e de outro projeto iniciado por professores e alunos, intitulado “Cinema indígena na Casa de Trânsito Sateré Mawé de Parintins” (Amazonas), que fomentam o intercâmbio de trabalhos audiovisuais de outras etnias. Se internamente as experiências promoveram uma discussão em torno das diferenças culturais entre os povos indígenas brasileiros e movimentaram questões a favor da autoafirmação identitária, externamente o intuito foi motivar críticas direcionadas aos estereótipos promovidos pela sociedade “Nacional e Globalizada”. O artigo relata, com propriedade teórica, a relevância do processo experimental em articular estratégias de promoção de projetos cinematográficos nas aldeias.

O presente trabalho também leva em consideração o caráter experimental que o projeto Ava Marandu possui. Foi a primeira experiência que essas aldeias tiveram com os equipamentos necessários para a construção do produto audiovisual. Essa ferramenta, portanto, tem se mostrado eficaz e inovadora e conseqüentemente poderá ter um amadurecimento

criativo. Contudo, os resultados a serem analisados nesta pesquisa possuem pretensões investigativas sob a óptica dos índios como sujeitos promotores de sua própria representação.

Joseane Zanchi Daher, em sua dissertação realizada em 2007, *Cinema de índio: uma realização dos povos na floresta*, pesquisou dois filmes dirigidos por Isã Kaxinawá, videomaker pioneiro dos Huni Kuin (conhecidos também como Kaxinawá, um grupo de língua Panô), cujos filmes são *Fruto da aliança dos povos da floresta* (1987) e *Os povos do Tinto René* (1991). Os dois vídeos fazem um contraponto à ideia de dependência desses povos: o primeiro revela um conjunto de ações que visa à libertação do regime seringalista; e o segundo (premiado pelo Instituto Reebok nos Estados Unidos) retrata a vida autônoma na floresta, sem a presença de um patrão. A partir desses dois momentos distintos desses povos, a autora faz um levantamento etnográfico do que se passava na vida dessa comunidade. Com relação a isso, a proposta do presente trabalho também acentua táticas contra-hegemônicas desses povos com relação à pressão exercida pela comunidade não índia.

Já no artigo de Flávia Almeida Imoto (2009), “Cinema indígena: as possibilidades de um novo espaço de resistência cultural”, é apresentado o trabalho de pesquisa sobre as produções videográficas dos povos indígenas sob a óptica da ONG Vídeos nas Aldeias. Nesse trabalho, a autora explorou as influências das chamadas mídias alternativas na cultura indígena, bem como a contribuição na formação de um novo espaço de resistência cultural. Tal como nesse estudo, o presente trabalho analisa produções dos povos Guarani-Kaiowá, com o intuito de verificar se e de que modo essas produções têm elementos de resistência e preservação cultural.

Também sobre o projeto Vídeos nas Aldeias, o livro *Cineastas indígenas: um outro olhar, guia para professores e alunos* (2010), foi idealizado a partir das experiências do tra-

balho dessa ONG, produzido por documentaristas indígenas dessas diversas etnias. A obra revela o universo desses povos construído a partir de suas próprias visões. Vídeos nas Aldeias foi o pioneiro na empreitada de apresentar a linguagem cinematográfica aos índios do Brasil. Com um material videográfico vasto, os trabalhos são constantemente evocados para análise de cunho científico.

A dissertação *Um índio com uma câmera: as auto-representações indígenas através do vídeo*, de Franciele Lisboa de Almeida (2013), investiga de que maneira os indígenas estão utilizando os recursos audiovisuais para se apresentarem a outros povos, índios e não índios. A autora contextualiza o surgimento da antropologia junto ao cinema, faz um levantamento dos filmes etnográficos até a perspectiva de Jean Rouch. Aborda também o início das produções fílmicas dos indígenas no Brasil, especialmente sob as experiências dos povos Kayapó e Waiãpi. Além do pioneirismo na utilização da ferramenta do audiovisual, seus trabalhos foram fontes de reflexão e divulgação.

As produções que trabalham com materiais produzidos por indígenas, juntamente com o trabalho da ONG Vídeos nas Aldeias, que viabiliza esse canal de integração, colaboraram com esta pesquisa. Além do foco em trabalhos essencialmente na produção indígena, há um interesse não apenas no resgate cultural valorizando a diversidade, mas também na compreensão de fato do resultado dessa interação para o futuro, considerando a representação de alteridade social desses povos. Dar acesso à autorrepresentação aos povos originários é permitir a oportunidade de fazer uma releitura desde outras ópticas (mais apuradas) do passado.

Como último trabalho selecionado para a nossa revisão bibliográfica, mencionamos a dissertação de Laura Cristhina Revoredo Costa, *Enterovethea ya Hchuka`ará ñanderova, todos*

nós devemos mostrar a nossa cara: Brô MC's e os loci de enunciação pós-colonial, de 2013. A pesquisa possui como objeto de estudo os *rappers* indígenas Brô MC's, em uma abordagem que visa a entender os processos das camadas identitárias na pós-colonização, problematizando a posição subalterna dos povos originários brasileiros.

A pesquisa dessa autora possui em comum o mesmo objeto proposto por este trabalho, porém a problemática é contornada por outras linhas de estudo. Costa (2013) trabalha uma perspectiva enunciativa, com ênfase em relação ao trabalho autoral desse grupo musical. Trata de uma discussão teórico-crítica, assinalando características particulares ao grupo, como o lugar onde vivem seus membros, ou seja, fronteira/periferia local de onde o grupo fala, e o próprio gênero musical em questão. O trabalho também possui a preocupação em pontuar sobre as questões da memória indígena e colonialidade do poder.

O trabalho de Costa (2013) contribuiu para o nosso trabalho, agregando informações complementares sobre as atividades do grupo Brô MC's e as especificidades de um lócus enunciativo subalternizado aos longos anos de colonialidade, ajudando-nos a reforçar o conceito de hibridação entre as culturas indígenas junto às não indígenas, apontando para uma intensa e profunda interação, em frequentes contatos com a sociedade branca. Sendo assim, nos conceitos de Canclini (2008), podem garantir a própria sobrevivência que depende diretamente desse diálogo.

Construção social da realidade

Com o propósito de esboçar um inventário sobre a formação de uma cultura identitária moderna sob o foco das

dificuldades de interação entre sociedades indígenas e não indígenas, este tópico resgata algumas teorias socioculturais que impulsionaram conceitos de convivência na sociedade moderna.

As grandes mudanças globais de caráter social não aconteceram de forma abrupta e com rupturas radicais, mas sim foram um processo lento e gradativo alinhado a cada período vigente. A partir do século XVI, passando-se o período compreendido como Medieval ou Idade Média, as correntes de pensamentos mudaram e fixaram suas ideias, baseando-se no individualismo, ou seja, colocando o homem no centro do universo. No anseio de construir uma sociologia científica sólida, com método e objeto delimitados, várias propostas hipotéticas sobre a natureza da vida social e possíveis leis sob sua evolução foram surgindo entre os grandes pensadores, com o intuito de organizar a então sociedade moderna.

Dentre outras, a teoria evolucionista foi uma importante linha de pensamento e influenciou vários estudiosos do século XIX, como o inglês Herbert Spencer (1820-1903), que observou o convívio social como um organismo vivo sujeitos às leis biológicas.

Nesse mesmo período, Karl Marx lançou as bases para tentar explicar a complexidade do convívio social a partir dos modos de produção, como o homem constrói sua existência nas relações sociais, baseado em suas condições em meio ao trabalho, associando-a aos processos histórico-sociais. Marx afirmava que a consciência era o ponto central para tratar o campo das ideias. Contudo, suas contribuições não foram de cunho exclusivamente sociológico e incluíam perspectivas históricas, econômicas, políticas e ideológicas.

A sociologia começou a se consolidar como disciplina acadêmica e ganhar rigorosos procedimentos de investiga-

ção a partir dos estudos de Émile Durkheim e Max Weber; ambos muito contribuíram para a definição de sociologia em sua essência e em aprimoramentos de métodos adequados de pesquisa.

Partindo do pressuposto de que a humanidade caminhava gradativamente para o seu aperfeiçoamento, ou seja, sujeito à “lei do progresso” (QUINTANEIRO, 2009, p. 67), herança do pensamento iluminista e praticado por muitos autores do século XIX, Durkheim irá afirmar que a sociedade é uma síntese do conjunto individual; o grupo possui mentalidade que vai além do indivíduo, portanto as ações individuais estão ligadas ao conjunto social. “Foi Durkheim quem colocou o conceito da representação coletiva no centro da teoria do conhecimento sociológico” (MARKOVÁ, 2006, p. 169).

As representações coletivas são um fato social, como a sociedade vê a si mesma e o ambiente que a rodeia, preconizando que os valores morais do indivíduo são frutos do meio no qual está inserido. Assim, Minayo (2011, p. 74) afirma que:

Na concepção de Durkheim, é a sociedade que pensa. Portanto, as representações não são necessariamente conscientes do ponto de vista individual. Assim, de um lado, elas conservam sempre a marca da realidade social onde nascem, mas também possuem vida independente, reproduzem-se e se misturam, tendo como causas outras representações e não apenas a estrutura social.

Max Weber, fortemente influenciado por Marx e Friedrich Nietzsche (1844-1900), verificava o materialismo histórico para buscar respostas à história social. Weber verificou que o cientista é movido por seus valores e ideais na busca investigativa de um determinado tema. Distingue política e ciência, que conseqüentemente estão impregnadas de valores. “Segundo Weber, as ideias (ou representações sociais) são juízos de valor que os indivíduos dotados de vontade possuem” (MINAYO,

2011, p. 76). A estrutura social é um conjunto com múltiplas lógicas, e as várias perspectivas constituem um fator decisivo para explicar seus desenvolvimentos e efeitos.

Não se tem o intuito de aprofundar-se nos assuntos pertinentes à sociologia clássica, tampouco inclinar-se a uma proposta simplista ou reducionista sobre o tema, pois existem obras com arcabouços teóricos que examinam o fator social utilizando-se inclusive de vários outros autores, que de igual modo contribuíram para o desenvolvimento dos estudos do indivíduo em sociedade, no entanto irá se discutir um pouco mais a questão da representação social na contemporaneidade.

Identidade e representação na pós-modernidade

O desenvolvimento global da sociedade a partir do século XX trouxe grandes mudanças na vida cotidiana dos indivíduos, tanto no meio urbano como rural, e dos povos autóctones; apesar de carregarmos fortes heranças culturais da história, a evolução tecnológica transformou a paisagem organizacional das estruturas sociais, modificando e remodelando profundamente a humanidade em um novo ambiente sociocultural.

A capacidade comunicacional ampliou o horizonte em torno do mundo, comprimiu o espaço/tempo e está constantemente reorganizando os indivíduos em uma esfera cultural sem precedentes no passado. Luhmann (2005, p. 15) afirma que “Aquilo que sabemos sobre nossa sociedade, ou mesmo sobre o mundo no qual vivemos, o sabemos pelos meios de comunicação”. A efemeridade é uma característica marcante dos tempos atuais, em que tudo ocorre no “agora”; o planeta está conectado e as transações culturais se dão em tempo real, disponíveis através do mundo paralelo da cibercultura (LÉVY,

1999). Bauman (2009, p. 7) explica a questão da transitoriedade nos tempos atuais:

Numa sociedade líquido-moderna, as realizações individuais não podem solidificar-se em posses permanentes porque, em um piscar de olhos, os ativos se transformam em passivos, e as capacidades, em incapacidades. As condições de ação e as estratégias de reação envelhecem rapidamente e se tornam obsoletas antes de os atores terem uma chance de aprendê-las efetivamente.

O panorama em que a esfera planetária se recompõe constitui-se de um novo ciclo de modernidade imediata e inédita de cultura. As interações ligadas à rede mundial de computadores descentralizaram o poder hegemônico. Apesar de existirem autores que tratam do tema mais de perto sob a geografia do poder cultural, é constatado que a cultura está disseminada ao mesmo tempo em todas as partes e em parte alguma. Lipovetsky (2011, p. 7) defende que:

Através da excrescência dos produtos, das imagens e da informação, nasceu uma espécie de hipercultura universal que, transcendendo as fronteiras e confundindo as antigas dicotomias (economia/imaginário, real/virtual, produção/representação, marca/arte, cultura comercial/alta cultura), reconfigura o mundo em que vivemos e a civilização por vir.

A cultura-mundo, explica Lipovetsky (2011), vem da derivação de “cosmopolitismo”, ou seja, o cidadão do mundo antenado através da atmosfera universal a uma realidade hipermoderna, em que vozes ecoam ao mesmo tempo em todos os lugares. A questão do conflito de identidades é um fator inerente a essa corrente pós-moderna, que, rompendo com a heterogeneidade tradicional da cultura, desterritorializa o indivíduo que se reapropria de uma “[...] quase totalidade das atividades humanas” (LIPOVESTKY, 2011, p. 9).

A questão da identidade tornou-se efêmera do ponto de vista global:

[...] o processo de identificação, através do qual nós projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno. (HALL, 2011, p. 13).

Com o deslocamento contínuo de nossas referências, devido à multiplicidade cultural ofertada a todo momento, o contato virtual aproximou os indivíduos, intensificando a interação. A hipermodernidade oferece um viés multiculturalista, em que os indivíduos indigenizam¹² mais de uma cultura em seu território, através da livre desconstrução/reconstrução de novas ideias; o campo da representação social/global se expandiu:

[...] a informação agora flui independente dos seus portadores; a mudança e a arrumação dos corpos no espaço físico é menos que nunca necessária para reordenar significados e relações. (BAUMAN, 1999, p. 26).

Quanto aos fenômenos da representação, as ideias bem como as referências são extraídas “[...] de dentro do cérebro ou do mundo externo” (MARKOVÁ, 2006, p. 172) e são responsáveis pela construção da realidade, refletidas como sendo fatos sociais, ou seja, “[...] que a realidade é construída socialmente” (BERGER; LUCKMANN, 2012, p. 11), portanto os códigos de referência modelados socialmente na atualidade são obtidos por uma multiplicidade cultural, por vezes simultaneamente ocasionada pela tecnologia.

No âmbito da vida social, existem vários aspectos que contribuem para incorporar o desempenho da representação. A realidade experimentada na vida cotidiana é formada por

¹² Segundo Appadurai (1990), o conceito significa a prática de absorção, apropriação e ressignificação cultural.

um conglomerado de diversas situações, que se desembarçam na dinâmica presente em determinados ambientes em que estão inseridas. Goffman (2011) utiliza-se da metáfora teatral para explicar o desempenho dramático na interação entre mensagem/receptor, sinalizando distintas interpretações nas relações interpessoais.

Empregando técnicas de sustentação, o ator tenta dirigir e dominar as impressões que possam ter dele. O jogo da expressividade é verificado por Goffman (2011) de duas maneiras distintas de “atividade significativa”, os sinais expressivos de transmissão e emissão. O primeiro trata dos signos verbais, que são utilizados como veículo do discurso propriamente dito e estão ligados e reconhecidos nos símbolos da informação, ou seja, estão inseridos no sentido tradicional e estrito da comunicabilidade. O segundo está relacionado às ações “sintomáticas do ator”, que, em determinadas ações, poderão ter surtido efeito por diferentes razões, podendo ser alheias à informação transmitida. A consciência pode estabelecer diferentes esferas de realidade e, segundo Berger e Luckmann (2012, p. 37), a consciência possui a capacidade de “[...] mover-se através de diferentes esferas de realidade”, conseqüentemente delineando certas atitudes.

Tanto o conteúdo do filme *Brô MC's* e todo o trabalho de inclusão tecnológica presente nas aldeias Guarani-Kaiowá são evidências de como estão sendo incorporadas novas esferas de realidade. São garotos tipicamente indígenas que absorveram uma outra cultura - no caso, o *rap* - e a interpretam como se fosse familiar a eles. Em uma visão macro dessa interação, levando em conta a cultura da oralidade que é proveniente dos indígenas, agora estão registrando suas memórias através de ferramentas modernas - no caso, o audiovisual.

Neste capítulo, desenvolvemos uma parcela das bases teóricas para o desenvolvimento de nossa pesquisa, que

envolveu um levantamento do processo histórico dos povos Guarani-Kaiowá, permitindo um entendimento fundamentado para compreender de quem realmente estamos falando e quais são os principais fatores sistemáticos que circunscrevem a atual situação dos povos Guarani em nossa região. Também realizamos um ensaio sobre as heranças culturais deixadas por esses povos e levantamos questionamentos em torno do senso comum a respeito das diferenças e transformações identitárias de uma sociedade que está em constante mudança, ocasionada pelos efeitos da globalização, efeitos estes que também estão em pauta em nossa pesquisa. Os povos Guarani-Kaiowá estão se inserindo na sociedade moderna pela ferramenta do audiovisual, algo que é transformador na vida dessa população.

Fez-se importante nos referirmos às relações de contato entre as culturas indígenas e não indígenas, uma vez que tais relações são fatores responsáveis pela proliferação de diferenças. Os povos Guarani-Kaiowá de Mato Grosso do Sul vivem em fronteiras urbanas muito próximas da sociedade dominante, ao mesmo tempo que esses contatos parecem permanecer distantes de um relacionamento razoável entre eles, fator que irá reforçar a preocupação de nosso trabalho em compreender as necessidades de comunicação através das demandas dessas aldeias.

Em consonância com fatores que colocam em interação diferentes culturas, abordamos o termo “hibridação”, nos conceitos de Canclini (2008), para reforçar nosso trabalho na questão de que os Guarani-Kaiowá são povos que estão se reescrevendo no presente como uma sociedade culturalmente atualizada e preocupada consequentemente com a sobrevivência de suas riquezas culturais e identitárias.

Para contextualizar o processo de integração tecnológica ocorrido nas aldeias Kaiowá, discorreremos sobre o universo

indígena na contemporaneidade e abordamos sobre as relações de interculturalidade e principalmente sobre a vontade de se inserir nesse espaço moderno. Fizemos um levantamento dos principais programas de integração indígena no território nacional. A comunicação mudou a vida da sociedade moderna, que inevitavelmente atinge essa considerável parcela da sociedade indígena, que, por vezes, vive à margem. Além de terem acesso aos produtos da comunicação massiva, agora muitos estão preocupados com a produção de conteúdo. O projeto Ava Marandu abriu possibilidades a essas pessoas de serem protagonistas de um universo peculiar.

Catalogamos alguns trabalhos científicos relacionados à imagem do índio promovidos pelo recurso do audiovisual, que serviram, de alguma maneira, para o desenvolvimento de uma estratégia de pesquisa, no intuito de ampliar a rede de trabalhos preocupados em contribuir com essa temática. Mesmo que em nossa pesquisa seja conferido à etnia Guarani-Kaiowá aspectos peculiares em relação às diferentes etnias estudadas, existem pontos comuns que sucedem ao elementar.

No penúltimo tópico, destacamos a evolução da vida social moderna nas diversas perspectivas, a fim de entendermos como a sociedade dominante estabelece sua estrutura socio-cultural. Diferentemente dos povos indígenas, o individualismo foi a base para sustentar valores culturais. Terminamos o primeiro capítulo abordando questões sobre a representatividade identitária na pós-modernidade. Os efeitos da globalização são percebidos nas diversas camadas sociais. Os indígenas Guarani-Kaiowá estão em algum grau se inserindo nesse fluxo tecnológico da oralidade para o audiovisual. Seus costumes e suas crenças estão registrados em um banco de dados virtual; conseqüentemente, como um fenômeno que abrange a atualidade, sua cultura está sendo transformada.

CENA 2: CINEMA BRASILEIRO: COMPÊNDIO, LINGUAGEM E CONSTRUÇÃO DA REALIDADE ATRAVÉS DO CINEMA

Este capítulo foi reservado para contextualizar a trajetória do cinema nacional desde sua gênese, enfatizando as produções que tiveram em seu roteiro a imagem do índio brasileiro. Foram mencionadas obras que não possuem a temática indígena pelo fato de terem sido importantes para a construção da história do cinema ou por fazerem parte do trabalho de diretores que também contribuíram com essa temática. Este capítulo possui o foco de realizar um levantamento das principais obras que ajudaram a consolidar, no imaginário coletivo da nação, a figura estereotipada da identidade indígena, uma vez que esse meio de comunicação foi um dos principais veículos de formação cultural, o qual se estabeleceu já no início do século XX.

Para tanto, o primeiro tópico, “Um pouco de história”, reconstitui sumariamente como foi a chegada do cinema em território nacional, apresenta seus principais colaboradores e faz um inventário das primeiras obras produzidas em solo brasileiro. Ulteriormente é traçada a jornada de produções que foram catalogadas em diferentes períodos e marcadas por distintos episódios políticos.

No tópico “A retomada”, insere-se na sequência o período dos anos 1990 e faz-se uma construção histórica dos registros cinematográficos, concebidos a partir de um novo modelo de financiamento.

No tópico seguinte, “Cinema documentário, entre a realidade e a ficção”, debate-se a questão do gênero cinematográfico documental. Quais as asserções em torno do filme documentário que categorizarão a definição entre realidade e ficção? Com a proposta de debater o tema, tais definições são embasadas sob as contribuições de autores como: Godoy-de-Souza, Aumont e Metz, que definem em linhas tênues a impressão construída entre a realidade e a ficção.

No tópico “Um ensaio: do início aos anos contemporâneos”, faz-se um levantamento de obras que estão catalogadas como filmes de caráter documental e que serviram à antropologia, a princípio, como ferramenta de registros de cunho exploratório, tendo em vista o teor realístico dos trabalhos aqui inscritos.

Em “Um índio em cena: um breve diálogo”, faz-se um rápido comentário sobre alguns filmes importantes na construção identitária do indígena brasileiro que já foram objetos de estudos acadêmicos. Realiza-se um diálogo entre as diferentes vertentes abordadas nesses estudos, veiculando a contribuição de cada trabalho para a amplificação dos resultados propostos neste livro.

Um pouco de história

Para este tópico, realiza-se um levantamento da trajetória do cinema ficcional no Brasil, com um recorte inclinado a filmes que tratam da imagem do indígena como representação social, embora citem-se paralelamente algumas obras cinematográficas que foram emblemáticas na trajetória do cinema nacional. Por razões de distinção de gênero, há um tópico abordando separadamente o conceito de cinema documental e suas principais contribuições. Portanto, o intuito deste apanhado histórico implica estabelecer o volume de produções

cinematográficas nacionais, tendo a figura do indígena como ator dentro de um enredo que contribuiu para a propagação do estereótipo do índio na opinião pública.

O cinematógrafo é um aparelho inventado em 1895 pelos irmãos franceses Lumière, cuja função era reproduzir numa tela, por meio de uma sequência de fotografias em uma determinada velocidade, a ilusão de movimento¹³. Tal invenção resultou em formas de expressão que causaram grande impacto na sociedade do último século. Mesmo que a princípio seus fins fossem voltados para experiências científicas, em seus desdobramentos o cinema tornou-se uma sofisticada ferramenta de comunicação, fundamental na formação do imaginário coletivo, seja em seus aspectos de divulgação cultural, informacional ou de entretenimento; já em seus primórdios, “[...] o cinema primitivo foi uma fonte de consolo e de divertimento” (DEFLEUR, 1993, p. 93).

Segundo Bilharinho (1997), o Brasil não recebeu a visita dos irmãos Lumière nem de seus representantes, que de pronto visitaram alguns países apresentando e divulgando sua descoberta. Contudo, seis meses depois do lançamento em Paris, aconteceu a primeira exibição pública de cinema no Brasil de que se tem comprovação (VIANY, 1993). Apesar das controvérsias, esse feito é atribuído aos irmãos Segreto,

¹³ Persistência da visão, persistência retiniana ou retenção retiniana designa o fenômeno ou a ilusão provocada quando um objeto visto pelo olho humano persiste na retina por uma fração de segundo após a sua percepção. Assim, imagens projetadas a um ritmo superior a 16 *frames* por segundo associam-se na retina sem interrupção. Segundo Aumont (2006), a “persistência retiniana” não pode dotá-las (as imagens) de movimento, mas somente misturá-las umas com as outras. Diz-se que o cinema possui relação com o efeito PHI, que é uma propriedade inata de cada ser humano percebida por estágios cerebrais; as células do córtex são estimuladas no deslocamento de uma imagem à imagem seguinte, que conseqüentemente interpreta as diferenças como movimento. Para saber mais, acesse: http://multimediaaa.com.sapo.pt/data/percepcao_movimento.pdf. Acesso em: 8 ago. 2022.

responsáveis pelas primeiras exhibições, os quais colaboraram para a fixação do cinema no Brasil, pois, além de promoverem a primeira sala fixa de exibição, também produziram obras cinematográficas. Segundo Gomes (1980, p. 40):

A primeira sala fixa foi instalada no nº 141 da Rua do Ouvidor, em 31 de julho de 1897, e chamou-se 'Salão de Novidade'. Cinema era novidade francesa e o local passou a ser 'Salão Paris no Rio', nome com que cumpriu seu papel na história do cinema no Brasil e do filme brasileiro. O principal dono do empreendimento era Paschoal Segreto [...]. [...] Além de cinema, o 'Salão Paris no Rio' oferecia grande variedade de divertimentos visuais e mecânicos. Contudo, as 'visitas animadas' constituíam a principal atração [...].

Sobre as primeiras filmagens realizadas em solo brasileiro, datadas de 1898, também há controvérsias, porém, conforme Bilharinho (1997) e Gomes (1980), permanece a hipótese de que as primeiras imagens são atribuídas a Afonso Segreto¹⁴, que é considerado o primeiro cineasta do Brasil.

[...] até há pouco, prevalece a hipótese de que a primazia pertence ao também italiano Afonso Segreto, que a efetua em 19 de julho de 1898, tendo como objeto, ao chegar de navio da Europa, a baía da Guanabara e a cidade do Rio. Segundo a *Gazeta de Notícias* do dia seguinte, 'já ao entrar à barra, fotografou ele as fortalezas e navios de guerra'. (BILHARINHO, 1997, p. 16).

Um grande mercado de entretenimento foi montado em torno da então capital federal no início do século XX. Produções de pequenos trechos aleatórios da vida cotidiana e pontos importantes do Rio de Janeiro foram realizadas e exibidas

¹⁴ Como os equipamentos e materiais de filmagem haviam sido inventados havia pouco tempo (final do século XIX), os protótipos de câmeras filmadoras eram rústicos e as películas frágeis, portanto muitos metros de registros foram perdidos, bem antes mesmo de serem montados, devido às condições adversas de manuseio ou à má conservação do material.

para plateias urbanas que, em pleno crescimento, demandavam lazer e diversão.

Só em 1908 surgiu o primeiro filme de ficção, *Os estranguladores*, produzido por Antônio Leal. O filme é de grande relevo para a história do cinema brasileiro, por ser a primeira produção a conter uma história com enredo, pelo sucesso atribuído ao recorde de bilheteria obtido e por ser também um dos primeiros longas-metragens do mundo (VIANY, 1993). Entre 1908 e 1911, houve uma vitalidade na importação, produção e exibição de filmes, quando surgiram outros nomes empreendedores, como: José Labanca e Jácomo Rosario Staffa, Marc Ferrez e filhos, Cristóvão Guilherme e Francisco Serrador, entre outros.

Depois do grande sucesso de *Os estranguladores*, foram roteirizados outros filmes policiais que reproduziriam os crimes mais importantes da época. Outros gêneros incorporaram o repertório, como os filmes cantantes, baseados em operetas e canções populares, como: *A viúva alegre* (1909), produzido por Labanca e Leal & Cia; *Paz e amor* (1910, Rio de Janeiro), produzido por William Auler; e dramas e comédias adaptadas de romances e peças teatrais.

O primeiro romance brasileiro adaptado para o cinema, que também é o primeiro a reportar a figura do índio brasileiro, é *O guarani*, adaptado do romance de José de Alencar, produzido por Labanca, Leal & Cia, de 1908. Moura (1987, p. 32) ressalta a importância da adaptação literária para o cinema brasileiro:

Outra façanha de Leal é a ‘cinegrafagem’, realizada no palco do Circo Spinelli, de uma pantomima intitulada *Os guaranis* (1908), inspirada em José de Alencar e adaptada pelo ator negro Benjamim de Oliveira, que interpreta o personagem Peri. Esta primeira adaptação de um romance é outra referência fundamental para a construção da linguagem do cinema industrial.

Destacam-se ainda outros nomes importantes que contribuíram na construção da história do cinema nacional nesse mesmo período: no Sul do país, Giuseppe Felippi, Anibal Requinhão, Eduardo Hirtz, Nicola Petrelli e Jacinto Ferrari; em Belo Horizonte, Aristides Junqueira; no Nordeste, Ramóm de Baños, Elpídeo de Brito Pontes e Diomedes Gramacho (BILHARINHO, 1997).

Depois do período de entusiasmo e crescimento do recente cinema brasileiro, compreendido até 1911, o negócio cinematográfico nacional entrou em crise e muitos daqueles pioneiros no ramo deixaram o mercado e enveredaram para outros comércios. No Brasil, as produções filmicas eram realizadas de modo artesanal; não houve organização nem estruturação do mercado exibidor, diferentemente dos Estados Unidos, que investiram e industrializaram suas produções cinematográficas, buscando liderar o mercado mundial.

Nessa mesma época, mais precisamente em 1917, realizou-se o primeiro filme feito em técnicas de animação: *O Kaiser*, do caricaturista Seth, considerado o primeiro desenho animado produzido no Brasil. Nessa segunda época do cinema brasileiro, compreendida entre 1912 e 1922, em que pouco se desenvolveram produções nacionais, destacam-se, dentre outros nomes, Luiz de Barros, José Medina e Vittorio Capellaro. Este último, mesmo tendo a maioria de seus registros desaparecidos, foi responsável pela propagação de obras literárias adaptadas para o cinema, como *O guarani* (1916), *Inocência* (1917), *Iracema* (1919), *O mulato* e *O garimpeiro*, tendo refilmado em outro momento uma nova versão de *O guarani*. Segundo Moura (1987, p. 53):

O Guarani, baseado no sucesso de Alencar, tem inúmeras versões cinematográficas, uma delas feita por Alberto Botelho, em 1920, e outra por Capellaro, em 1926, que encarna o papel principal como Peri, apesar de louro, com olhos azuis e narigudo.

Em 1919, Luiz de Barros filmou *Ubirajara*, outra adaptação literária realizada pela Guanabara Filmes; um ano depois, *O guarani* (1920) ganhou outra versão dirigida por João de Deus e produzida pela Carioca Filmes. O romance de José de Alencar foi a obra que mais ganhou versões para o cinema; na Imagem 4, podem-se conferir cronologicamente os cartazes publicitários de alguns filmes ao longo da história.

Imagem 4 - Cartazes das adaptações de *O guarani*, respectivamente, dos diretores João de Deus (1920)¹⁵, Vittorio Capelaro (1926)¹⁶, Ricardo Freda (1948)¹⁷, Fauzi Mansur (1970)¹⁸ e Norma Bengell (1996)¹⁹



No decorrer dos anos 1930, iniciaram-se as produções no mercado do cinema brasileiro do filme falado, concorrendo com o forte esquema de produção e distribuição norte-americanas. Nasceu nessa época a Cinédia²⁰, “[...] um centro de atração” (GOMES, 1980, p. 62), o primeiro estúdio cinematográfico de produções brasileiras, fundado pelo jornalista Adhemar Gonzaga. Posteriormente surgiram outros

¹⁵ Fonte: <http://www.boxbrazil.tv.br/PrimeFilme.aspx?f=1382>. Acesso em: 9 ago. 2022.

¹⁶ Fonte: <http://www.fortalezanobre.com.br/2012/08/severiano-ribeiro-e-cidade-esttua.html>. Acesso em: 9 ago. 2022.

¹⁷ Fonte: <http://www.historiasdecinema.com/page/6/>. Acesso em: 9 ago. 2022.

¹⁸ Fonte: <http://indicacao-rubembiafora.blogspot.com.br/2010/08/o-guarani.html>. Acesso em: 9 ago. 2022.

¹⁹ Fonte: http://rosemeireoliveira.blogspot.com.br/2011_10_01_archive.html. Acesso em: 9 ago. 2022.

²⁰ Saber mais: <http://www.cinedia.com.br/cinedia.html>. Acesso em: 9 ago. 2022.

estúdios, como a Brasil Vita Filmes, de 1933, da atriz Carmen Santos, o Waldow Filmes e a Sonofilmes, de Wallace Downey.

Desse período destacam-se alguns nomes que ajudaram a construir o cenário cinematográfico brasileiro: Gabus Mendes, Gentil Roiz e principalmente o mineiro Humberto Mauro, autor de *Tesouro perdido* (1927), *Brasa dormida* (1928), *Sangue mineiro* (1929) e *Ganga bruta* (1933), estreando Carmem Miranda no cinema. Entre outras produções, mais títulos também foram lançados nesse período: *Amor apache* (1930), de Luiz de Barros, com tema envolvendo a imagem do índio; *Anchieta, entre o amor e a religião* (1931), de Arturo Carrari, biografia do jesuíta José de Anchieta e sua relação com os indígenas; *Onde a terra acaba*, de Gabus Mendes e Carmem Santos; *Honra e ciúmes*, de Tibiriçá; *O caçador de diamante* (1934), um filme que trata das lutas entre bandeirantes e índios, de Capellaro; *A voz do Carnaval*, de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, entre outros trabalhos de artistas do estúdio Cinédia advindos do Rádio e do Teatro de Revista.

Os anos compreendidos entre 1933 e 1949 foram marcados por vários episódios políticos que influenciaram profundamente a vida social brasileira, como a participação do país na Segunda Guerra Mundial, os golpes políticos, etc. As produções cinematográficas desse período foram quase exclusivamente rodadas no Rio de Janeiro e nelas aparecem alguns nomes coadjuvantes, mas Humberto Mauro é o nome de maior relevo nessa trajetória. Nesse período, o cineasta desvinculou-se da Cinédia e associou-se à Brasil Vita Filmes, onde dirigiu, entre outros: *Favela de meus amores* (1935), *Cidade mulher* (1936), *Descobrimento do Brasil* (1936), que apresenta uma visão baseada na carta de Pero Vaz de Caminha, tratando do relacionamento entre os portugueses, jesuítas e índios na época do “descobrimento” do Brasil; *Argila* (1940) e *Os bandeirantes* (1940), este último conta a trajetória do desbravamento

de terras indígenas principalmente na região de São Paulo. Libero Luxardo dirigiu o filme *Aruanã* (1938), um drama de aventura com sequências documentais inspirado na lenda da Serra dos Martírios.

Na década de 1940, houve a difusão e a proliferação de filmes do gênero chanchada. “Não há razão para esconder que nos últimos anos do período que estudamos (1933-1949), era mesmo a chanchada o que havia de mais estimulante e vivo no cinema nacional” (GOMES, 1980, p. 65). *Sedução do garimpo* (1941) foi o terceiro filme de Luiz de Barros que levantou questões indígenas. Em 1948, foi filmada uma nova versão de *O guarani*, dirigida por Ricardo Freda; nesse mesmo ano, lançaram-se *Terra violenta* (1948), de Edmond Bernoudy, e posteriormente *Iracema* (1949), de Vittorio Cardinale e Gino Talarno.

A companhia Vera Cruz, fundada nos anos 1950, assinalava a volta de São Paulo ao circuito cinematográfico brasileiro. Nessa época, o cinema deu-se um aumento na produção cinematográfica com logísticas industriais e nomes como Alberto Cavalcanti, Alex Viani e Amácio Mazzaroppi são destaques. Este último trouxe uma diversificação bem-sucedida das chanchadas e foi uma das principais contribuições do cinema paulista na época.

Em 1957, foi rodado o filme *Casei-me com um Xavante*, dirigido por Alfredo Palácios, pela Companhia Cinematográfica Maristela. A comédia é sobre um homem branco que desaparece na floresta depois de um desastre de avião e se torna cacique de uma tribo Xavante. No mesmo ano, estreou o longa-metragem de ficção biográfica *Fernão Dias* (1957), produzido em Campinas pela Cine Produtora Campineira, sob a direção de Alfredo Roberto Alves. O filme conta a saga do famoso bandeirante Fernão Dias Paes em sua última expedição “Bandeira das Esmeraldas”. Sob a direção de Curt Siodmak, são lançados

dois filmes sobre os indígenas: *Cururu, o terror do Amazonas* (1957) e *Escravos do amor das Amazonas* (1958). Outros filmes com a mesma temática foram lançados no circuito nacional: *O segredo da Serra Dourada* (1959), de Pino Belli, e *Na garganta do diabo* (1959), de Walter Hugo Khouri.

No que tange ao movimento artístico dos anos 1960, o Cinema Novo, os cinco primeiros anos dessa década foram destaques para produções baianas. Em 1961, Glauber Rocha estreou seu primeiro filme, *Barravento*, posteriormente vieram suas obras de maior relevo, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em transe* (1967). Nesse período do Cinema Novo, registraram-se algumas das melhores produções em matéria de ficção e documentário desse movimento. A imagem dos índios continuou presente nos roteiros de ficção, como: *Os selvagens* (1965), de Francisco Eichorn; e *Lana, rainha das Amazonas* (1966), de Cyll Faraney e Gez von Cziffra. Nesse período, o golpe militar se instalou e atrelou as produções filmicas à sombra do Estado, conforme Bernadet (1979, p. 46-47):

O golpe de Estado de 1964 pegou o movimento cinematográfico desprevenido. Não só a uma análise voluntarista e euforizante da realidade que não lhe permitiu uma percepção mais realista da situação social e das forças em jogo, como já foi amplamente comentado. [...] Devido à veiculação da produção cultural, não só cinematográfica, ao Estado, os entraves que esta lhe opõe podem ser decisivos, já que, de modo geral, os produtores não têm como recuar. É a isto que se terá chamado de 'vazio cultural'. Os entraves estatais contra a produção cultural podem realmente gerar um estancamento, já que as formas de produção e circulação das obras estão muito vinculadas ao Estado.

Apesar da repressão e da censura, o Cinema Novo explorou um espaço delicado voltado aos ditames do poder vigente, mas se refez dentro das contradições dos segmentos da classe dirigente (BERNADET, 1979). Grandes nomes se des-

tacaram nesse movimento, como: Glauber Rocha, Júlio Bressane, Paulo Cesar Sarraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Luís Sérgio Person, Leon Hirszman, Carlos Diegues e Sérgio Ricardo. Entre esses nomes, está Walter Lima Júnior, com *Brasil ano 2000* (1969), uma ficção que fala sobre um trio de fugitivos que vão para uma tribo para se passarem por índios. No mesmo ano, lançaram-se *Tarzan e o grande rio*, de Robert Day, e *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, representando um herói sem caráter (anti-herói); a sátira de um índio que descreve o povo brasileiro. Vale lembrar que vários filmes com outros temas foram produzidos nesse período e tornaram-se referências na história cinematográfica brasileira, como: *Cinco vezes favela*, *Os cafajestes*, *Porto das caixas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Os fuzis*, *Esse mundo é meu*, *Menino de engenho* e *A grande cidade*. Conforme Xavier (2001, p. 59), o regime militar forçou os diretores a se reinventarem no cenário cultural:

Com a perspectiva autoral, houve espaço para a expressão pessoal e a invenção de soluções que, embora problema para a comunicação imediata, conferiram aos filmes uma densidade poética e uma dimensão de ambiguidade, interrogação, responsável pela sua maior consistência. Na nova fase de reflexão sobre o Brasil, é preciso abandonar aquela apropriação original de elementos do cinema moderno ocorrida em *Vidas Secas*, com sua ação rarefeita e sua escassez de som, notável original; em *Os Fuzis*, com sua estrutura dramática estranha ao naturalismo; em *Deus e o Diabo*, forte matriz de um cinema ritual, reflexivo, ativado por uma câmera na mão, tensa e em movimento, e por uma montagem de rupturas, desequilíbrios e contrastes.

A fim de restabelecer as bases do mercado cinematográfico e conseqüentemente conquistar simpatia para o regime, em 1969 o governo de Geisel criou a estatal Embrafilme, que teve um papel de relevância no financiamento de obras na-

cionais, até a sua extinção em 1990 pelo governo Collor, o que veio a favorecer de forma descomedida os filmes estrangeiros.

Os anos 1970 foram a década em que mais se produziu conteúdo em relação à temática dos índios, sendo contabilizados 22 títulos. No auge da ditadura militar, Arnaldo Jabor gravou seu primeiro longa de ficção, *Pindorama*; o nome é de origem indígena e conta a história sobre o início da formação do Brasil. Em 1971, Nelson Pereira dos Santos gravou *Como era gostoso meu francês*, uma ficção em torno da vida dos Tupinambás. No mesmo ano, também foram lançados os filmes *As confissões do Frei Abóbora* (1971), de Braz Chediak, e *Orgia ou homem que deu cria*, de João Silvério Trevisan; em 1972, Durval Garcia dirigiu *Ana Terra*, um personagem da obra de Erico Verissimo.

Em 1973, Gustavo Dahl rodou o filme *Uirá, um índio em busca de Deus*, baseado no livro de Darcy Ribeiro sobre os índios Urubu-Kaapor. No mesmo ano, também estreou *Caingangue, a pontaria do Diabo*, de Carlos Hugo Christensen. Em 1975, André Luiz Oliveira dirigiu a adaptação de um livro de José de Alencar, *A lenda do Ubirajara*. No mesmo ano, foi lançado o filme *Iracema, uma transa amazônica*, de Jorge Bodanzki e Orlando Senna. *Aruã, na terra dos homens maus*, de Expedito Gonçalves Teixeira, foi lançado em 1976. Em 1977, outro filme com temática indígena, *Ajuricaba, o rebelde da Amazônia*, de Oswaldo Caldeira; Julio Bressane estreou *O monstro Caraíba* em 1977, uma visão poética da história do Brasil.

Anchieta, José do Brasil (1977), de Paulo Cesar Saraceni, é um drama sobre a biografia do jesuíta José de Anchieta e a catequização dos índios. Em 1978, foram lançados quatro filmes de ficção contendo a figura do aborígene brasileiro: mais uma adaptação de *O Guarani*, de Fauzi Mansur; *Curumim*, de Plácido Campos; *As aventuras de Robson Crusoué*, de Mazaél Silveira; e *Batalha de Guararapes*, de Paulo Thiago. Em 1979,

foram lançados mais cinco títulos com a mesma temática: *Iracema, a virgem dos lábios de mel*, de Carlos Coimbra; *Terra dos índios*, de Zelito Viana; *Caramuru*, de Francisco Ramalho; *O caçador de esmeraldas*, de Osvaldo Oliveira; e *No tempo dos trogloditas*, de Edward Freund.

Já na década de 1980, Glauber Rocha estreou seu último filme, *A idade da Terra* (1980), uma polêmica crítica ao capitalismo de fundo profético, que percorre uma atmosfera que vai desde o primitivo até os dias modernos; há também destaque para as pornochanchadas *Inseto do amor* (1980), de Fauzi Mansur, e *Mulher natureza* (1983), de Dorival Coutinho, que retratam com humor e erotismo místico a figura do nativo; o diretor Fábio Barreto rodou o longa *Índia, filha do sol* (1982), uma história moderna sobre as diferenças culturais na relação amorosa entre um homem branco e uma índia; *A caminho das índias* (1982), de Augusto Sevá e Isa Castro; *Exu-piá, coração de Macunaíma* (1984), de Paulo Veríssimo, uma comédia que conta a história de dois Macunaímas que viajam pelo Brasil atual e procuram pistas do seu autor, Mário de Andrade, para ver se podem mudar seus destinos de “herói sem nenhum caráter”.

Avaeté, semente da vingança (1985), de Zelito Viana, é uma ficção que fala sobre os massacres dos cintas-larga na região de Mato Grosso; e *A missão* (1986), de Roland Joffé, o filme de ficção é de produção britânica, rodado uma boa parte da história no Brasil, envolvendo questões dos nativos originais. Há ainda *Perdidos no vale dos dinossauros* (1986), do italiano Michele Massimo Tarantini, uma aventura no meio da Mata Atlântica vivida por sobreviventes de um avião que têm que enfrentar os perigos da floresta, como os índios canibais, de quem precisam escapar; de Afonso Brazza, tem-se o drama *Navarros na terra de Comache* (1987). Em *Heróis Trapalhões, uma aventura na selva* (1988), de José Alvarenga

Júnior, exibe-se uma comédia sobre a magia xamã. Ruy Guerra rodou *Kuarup*, um drama baseado na obra homônima de Antônio Callado. E, para finalizar a década de 1980, entre os filmes que envolvem a imagem desses povos, consta *Os sermões* (1989/90), de Júlio Bressane, que retrata a vida de Antônio Vieira, um dos jesuítas portugueses mais expoentes de sua época.

No fechamento dessa etapa de filmes ficcionais, compreendidos desde os primórdios até o final dos anos 1980, foram contabilizados 62 filmes que contêm em seus roteiros a temática indígena. Nesse período, toda a produção cinematográfica em torno das questões indígenas é confeccionada por produtores não índios, portanto os aspectos identitários desses povos originários são construídos a partir de uma visão unilateral, sob uma orientação generalizada de um romantismo primitivo. Poucos foram os filmes que tentaram de alguma forma repensar as questões identitárias dos índios como *Macunaíma* e *Iracema, uma transa amazônica*. Nos tópicos a seguir, continuaremos o levantamento cronológico de filmes brasileiros que foram destaque para o nosso trabalho.

A Retomada

Todo o processo de estruturação do cinema brasileiro foi concebido em ciclos. A produção nacional, nos anos 1990, viveu outra crise, contabilizando pouquíssimas obras realizadas nessa época; com a temática indígena, houve somente dez longas-metragens de ficção. O cinema, em mais de cem anos de história, não conseguiu se estabelecer como atividade autossuficiente, ocasionando uma certa tensão no fechamento de cada ciclo, não oferecendo, assim, qualquer garantia de restabelecimento de sua continuidade (MARSON, 2006).

Com o fim da Embrafilme em 1990, o cinema brasileiro foi abalado, caindo em um cenário de declínio. A cinematografia nacional, que estava ancorada no modelo de produção subsidiado pelo Estado, que garantia o financiamento e a distribuição dos filmes, encontrou-se nessa etapa desvalida e sem recursos (MARSON, 2006), sem que na ocasião nenhuma outra medida fosse aplicada a fim de garantir os investimentos necessários para manter essa ascensão.

Após negociações entre Estado, cineastas e produtores, em 9 de agosto de 1991, Sergio Paulo Rouanet divulgou o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que ficou conhecido como Lei Rouanet. Os primeiros projetos cinematográficos a serem contemplados pela Lei Rouanet foram:

O quinze, de Augusto Ribeiro Jr.; a regravação de *O Guarani*, de Norma Bengell; *O Quatrilho*, de Fábio Barreto; *Tiradentes*, de Oswaldo Caldeira; *Lamarca*, de Sérgio Rezende; e *Páscoa em Março, Fome e Mortaço*, de Ana Carolina. (MARSON, 2006, p. 50).

Ulteriormente, percebendo a abertura de diálogo em Rouanet, os cineastas começaram a pressionar o Governo para a criação de uma lei mais específica para o setor. Criou-se, então, em 20 julho de 1993, a Lei nº 8.685, Lei do Audiovisual, que elabora mecanismos de fomento às atividades próprias do trabalho cinematográfico. Tais esforços favoreceram a “retomada” dos investimentos nos trabalhos do cinema no Brasil.

Com recursos advindos da nova legislação, fato decorrido no governo de Fernando Henrique Cardoso, as produções realizadas a partir de 1995 estabeleceram um novo ciclo, denominado como o Cinema da Retomada. Posteriormente a indústria cinematográfica, de uma forma gradual, reergueu-se com essas políticas que oferecem novos dispositivos de financiamento às produções nacionais, com leis de renúncia fiscal, juntamente com outros incentivos governamentais de apoio

ao cinema, e reuniu forças para entrar na competição com as milionárias produções norte-americanas (MARSON, 2006).

Dos períodos cronológicos que pertencem à trajetória do cinema no Brasil, todos acumulam, no desenvolvimento de cada ciclo, transições sociais, culturais e políticas que afetaram tanto a vida no âmbito social quanto a forma e conteúdo dos trabalhos cinematográficos. A Retomada é contada a partir de 1995 (período em que se estabelecia uma nova moeda no país) com o filme *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil*, de Carla Camurati, apontado como o primeiro trabalho fílmico desse novo período, uma sátira bem-sucedida (com mais de um milhão de espectadores), com o enredo inspirado no traslado da nobreza portuguesa para o Brasil no início do século XIX. Camurati mesclou o humor das chanchadas, unido a um elenco já conhecido por trabalhar na televisão e no teatro, com um viés irônico sobre a história do Brasil, elementos esses que podem ter favorecido seu sucesso de bilheteria.

A partir desse filme, as produções no circuito brasileiro aumentaram em quantidade, com presença de público. Contudo, Bilharinho (1997, p. 147) ressalta um impasse que haveria de ser transposto: criou-se, pelo contato com os filmes norte-americanos, uma certa resistência dos brasileiros em relação ao prestígio da produção nacional:

Inúmeros filmes têm despertado interesse e discussão. O maior problema ainda reside no público, arreado, quando não hostil, ao cinema brasileiro. Não por culpa deste, diga-se. Mas, pela formação e condicionamento daquele pelas produções comerciais norte-americanas, pelas telenovelas e pela geral falta de interesse, curiosidade, formação cultural e artística.

O (re)nascente cinema brasileiro dos anos 1990 se depa-rou com a dicotomia entre arte e indústria, pois estava instalado em um ambiente em que a sociedade de consumo estava

em plena evidência. De um lado, havia o espetáculo gratuito, desvinculado e sem compromisso social e artístico, com foco apenas nos resultados da bilheteria, à lógica de mercado; de outro lado, eram fecundas as idealizações de uma produção artística ou autoral. Em uma fase mais globalizada, a absorção alienante dos modelos dominantes em produções nacionais seduziu muitos diretores e produtores para se inserirem no circuito internacional, com temáticas mais gerais, sem o selo do cinema autoral. De acordo com Bernadet (1979, p. 79), “A tentativa de imitação relaciona-se sempre com um modelo industrial e o realizador brasileiro fica então sempre na situação de ter que copiar de forma artesanal um modelo industrial”.

Em 1991, Hector Babenco dirigiu o longa *Brincando nas terras do Senhor*, um filme de produção estadunidense-brasileira, um drama baseado no livro de Peter Mattiessen que apresenta o personagem do índio em seu roteiro, em que um casal de evangélicos vai viver no coração da selva amazônica com a finalidade de catequizar indígenas. Em *Capitalismo selvagem* (1993), de Andre Klotez, tem-se uma mostra da luta pelas terras indígenas em forma de comédia satírica.

Nos anos de 1995, foi lançada mais uma releitura de *Guarani*, de Norma Bengell. Posteriormente outros filmes de grande prestígio junto ao público surgiram no cenário brasileiro, como: *O quatrilho* (1996), de Fábio Barreto, e *Central do Brasil* (1998), de Walter Sales, sendo que esse último alcançou um patamar inédito, tendo duas indicações ao Oscar, como melhor filme estrangeiro e com Fernanda Montenegro concorrendo como melhor atriz. Essas indicações reafirmam o potencial nacional nos circuitos dentro e fora do Brasil. Em *No coração dos deuses* (1997), de Geraldo Rocha, tem-se uma ficção que carrega a imagem indígena como referência selvagem.

O catálogo de filmes oriundos do chamado Cinema da Retomada traz uma lista com um grande número de títulos,

uma gama de gêneros temáticos, com muitos formatos estéticos. *Lendas amazônicas* (1998), de Moisés Magalhães, exhibe em formato misto, entre documentário e ficção, uma série em quatro episódios de lendas da Amazônia. Na comédia *Policarpo Quaresma* (1998), de Paulo Thiago, conta-se a história de um patriota que quer adotar o tupi-guarani como língua oficial no Brasil. Em 1999, Luiz Alberto Pereira lançou o filme *Hans Staden*, um drama biográfico que conta a história do aventureiro mercenário Staden, capturado pelos Tupinambás; outro filme que marca a presença do índio como coadjuvante é *Mário* (1999), de Hermano Penna; há também *Brava gente brasileira* (2000), de Lúcia Murat, que envolve questões de violência entre brancos e índios Guaicuru do Pantanal (índios cavaleiros). Em *Caramuru, a invenção do Brasil* (2001), Guel Arraes realiza uma comédia passada na época da colonização; a história gira em torno de uma das lendas brasileiras, “o caramuru”, envolvendo a representação indígena. No mesmo ano, foi lançado outro longa no circuito nacional, *Tainá, uma aventura na Amazônia*, de Sérgio Bloch e Tânia Lamarca; em 2004, foi lançado *Tainá 2, a aventura continua*, com a direção de Mauro Lima.

Um filme de ficção que traz traços de realismo é *Terra vermelha* (2008), de Marcos Bechis, uma produção ítalo-brasileira cujo tema gira em torno de problemas de suicídio e outros conflitos nas aldeias de Mato Grosso do Sul. Em 2011, saiu a trilogia de *Tainá, a origem*, de Rosane Suartman. Um ano depois, outro filme de circuito nacional lançado foi *Xingu* (2012), de Cao Hamburger, que conta a trajetória dos irmãos Villas-Boas em seu alistamento na Expedição Roncador-Xingu. Em *Uma história de amor e fúria* (2013), de Luiz Bolognesi, o único filme de animação com temática indígena citado neste trabalho, retratam-se três fases da história do Brasil, a colonização, a escravidão, o regime militar e o futuro.

É importante sublinhar que a Retomada não se configura como um movimento estético do cinema brasileiro, pois não contém uma plataforma estrita de cunho político ou assinala uma identidade estética/plástica específica. Contudo, o momento do cinema nacional recebe um fôlego vital, que proporciona a ampliação da produção fílmica, revela novos diretores e contempla uma multiplicidade de propostas. É, portanto, um período marcante na historiografia do cinema brasileiro.

Um ponto que se faz necessário ressaltar nessa fase das leis de incentivo fiscal, em que empresas redirecionam capital a atividades com fins culturais, é a descentralização do financiamento do Estado. Isso pode ter propiciado uma intervenção de empresas particulares na produção fílmica, inclinando critérios publicitários em detrimento da forma estética, o que se dá por conta dos fatores de propaganda vinculados aos interesses empresariais.

Ao todo, foram catalogados neste tópico 17 longas-metragens ficcionais, que retratam de alguma forma a imagem do índio brasileiro. No entanto, esse painel de filmes de ficção apresenta novamente produções exclusivas de diretores não índios. De um modo amplo, esses povos, quando protagonistas, fazem parte de um enredo de aventura (entretenimento) e, quando coadjuvantes, reforçam o estereótipo do bom selvagem. O filme *Terra vermelha* (2008) é a única produção comercial a tratar diretamente os problemas da etnia Guaraní-Kaiowá sofridos na atualidade. Embora seja um problema ocorrido em solo brasileiro, a questão despertou interesses que vão além de nossas fronteiras; a produção conjunta ítalo-brasileira, sob a direção do italiano Marcos Bechis, trouxe um enredo que conta com a atuação dos próprios indígenas dessa etnia, contracenando com atores do cenário nacional.

Dentre todos os filmes catalogados acima, muitos não puderam ser assistidos, pelo fato da dificuldade de acesso ou

por terem se perdido no percurso da história, em vista disso, para alguns trabalhos filmicos, pesquisou-se através de sinopses, fichas técnicas e críticas virtuais (*posts*²¹), na intenção de obter informações de como a figura do indígena é apresentada ao longo desses trabalhos.

Cinema documentário, entre a realidade e a ficção

Neste tópico, serão abordadas rapidamente questões que giram em torno da problemática entre a realidade e a ficção. Se os filmes documentários não são feitos para entreter como os filmes ficcionais, mas para estabelecer asserções sobre o mundo e suas conjunturas: como classificar os produtos conteudísticos nos filmes dos Guarani-Kaiowá, uma vez que essas manifestações representam, respectivamente, suas realidades e suas crenças? A problemática na diferença entre esses dois pontos consiste em uma reflexão sobre os fundamentos da imagem dentro da narrativa cinematográfica, sobretudo a partir dos trabalhos indígenas que dialogam (ou tentam) com as correntes dominantes.

O gênero denominado documentário pertence a uma tradição audiovisual presente desde os primórdios do cinema. O primeiro registro de fotografias em movimento foi *A chegada do trem na estação*, de autoria dos inventores do cinematógrafo, os irmãos Lumière (ARAÚJO, 1995) - um arquivo visual de uma ação cotidiana comum, ou seja, um fato decorrente da vida ordinária industrial. Foi com essa perspectiva experimental de reproduzir acontecimentos em torno do âmbito social, como registros de atualidades em formatos de cinejornais, produções institucionais, acontecimentos históricos, atos

²¹ Segundo o dicionário digital “Priberam.pt”, é todo texto produzido para ser publicado em uma plataforma para a internet.

oficiais, expedições, cerimoniais públicos ou privados, atividades em fábricas e propriedades rurais, entre outros registros, que paulatinamente o cinema se formou como linguagem e dinâmica, portanto não seria errônea a afirmativa de que o cinema “nasceu” documentário. Desse modo, no Brasil, estas “tomadas de vistas” ao natural prevaleceram até as primeiras décadas do século XX. Tais produções eram realizadas prioritariamente por estrangeiros imigrantes, geralmente fotógrafos que se converteram em cinegrafistas.

As asserções em torno do filme documentário revelam aspirações com foco na realidade, ou seja, uma atividade audiovisual com fortes relações com a veracidade dos acontecimentos, seja pela intervenção ou pela investigação da concreitude do mundo real. Esse desejo em representar a realidade é revestido de discussões sobre as várias teorias realistas e possui objetivos classificatórios quanto às fronteiras do gênero fílmico, ocasionando, assim, a aparição de vários sinônimos, como: Cine Direto, Cinema Verdade, Documentário, Cinema de Realidade, entre outros. O fato da variedade linguística consiste em jogos estratégicos que flutuam no seio de uma política de representações, ora aguçando para a oposição dos termos ficção/realidade, ora os relacionando reciprocamente, ora percorrendo o campo da ambiguidade. Sobre essas possíveis margens contraditórias na definição do termo “documentário”, Ramos (2008, p. 49) explica:

O campo do documentário possui fronteiras, como todo campo que se define enquanto tal. Devemos pensar as fronteiras do documentário não de modo normativo (o que deve ser o documentário), mas com o objetivo de reafirmarmos nosso instrumento analítico. O fato de as fronteiras do documentário serem flexíveis não implica sua inexistência, nem retira o significado das áreas que delimitam, conforme já buscamos demonstrar. A constatação de que um artista singular pode criar uma obra que explore a mixagem entre traços estruturais de documen-

tário e ficção não possui incidência metodológica direta sobre a definição propriamente.

Ao afirmar que qualquer filme pode ser um documentário, Nichols (2005) expõe um ponto de vista abrangente e complexo. O autor irá entender o filme documental como um gênero intenso, dinâmico e em pleno desenvolvimento. Dessa forma, é preciso entender o conglomerado que resulta no processo fílmico como uma representação de culturas. A Teoria Realista do Documentário percorre assertivas contornando o Realismo entre as várias possibilidades funcionais do audiovisual na representação da Realidade, “[...] ambos[as] revelam aspectos diferentes da Realidade e tem para isso métodos diferentes de abordá-la” (GODOY-DE-SOUZA, 2000, p. 190).

Na perspectiva do Realismo, a ficção e o documentário, embora objetos diferentes, não são totalmente desconexos, contudo existem nuances que separam um ponto e outro, “[...] que caminha do puro documentário, até a pura ficção, com muitas tipologias intermediárias entre esses dois extremos” (GODOY-DE-SOUZA, 2000, p. 8). Em vista disso, existem várias vertentes em torno da questão da dicotomia realidade/ficção. Aumont (1995, p. 100) afirma que qualquer filme é uma representação ficcional pelo caráter espetacular que lhe é atribuído:

O característico do filme de ficção é representar algo de imaginário, uma história. Se decomposermos o processo, perceberemos que o filme de ficção consiste em uma dupla representação: o cenário e os atores representam uma situação, que é ficção, a história contada, e o próprio filme representa, na forma de imagens justapostas, essa primeira representação. O filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores).

A representação fílmica, segundo Aumont (1995), é de certa forma mais realista que outras formas representativas,

como a pintura figurativa ou o teatro, por conter um maior grau de “fidelidade” nos detalhes, porém existe o aspecto da imagem “ausente” e fugidia, característica da linguagem cinematográfica: “[...] o cinema tem de fato esse poder de ‘ausentar’ o que nos mostra” (AUMONT, 1995, p. 100), pelo motivo de os registros cinematográficos pertencerem a algo já decorrido, isto é, há um distanciamento do tempo e do espaço, a cena registrada é algo passado em outro lugar que não na tela onde se observa a imagem, conseqüentemente se torna um “vestígio” de um movimento passado (METZ, 1972).

Outra característica apontada é que qualquer obra, seja ficcional, documental ou de cunho científico, que utilize os recursos de imagem em movimento e som se transforme compulsoriamente em espetáculo. Ora, em qualquer ocasião, seja em qualquer gênero fílmico, o espectador se comportaria igualmente a um filme de ficção, portanto qualquer fenômeno que se configure em espetáculo abre pressupostos para possíveis “devaneios”.

Metz (1972) levanta a questão da impressão de realidade afirmando que a realidade cinematográfica está atribuída aos muitos índices de realidade utilizados na imagem em movimento e que a realidade experimentada pelo espectador é sobretudo com efeitos psicológicos. A impressão de realidade é discutida e problematizada por dois mecanismos: um “provocado pela diegese”²²; segundo a linha teórica *greimasiana*, o significado de diegese está vinculado ao “[...] aspecto narrativo do discurso” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 121), aproximando-se dos conceitos de história e narrativa, em que narração e

²² Segundo Aumont (2003, p. 77): “O interesse dessa concepção filmológica é acrescentar à noção de história contada e de universo ficcional a ideia de representação e de lógica suposta por esse universo representado. O próprio do cinema é, como efeito, que os espectadores construam um pseudo-mundo do qual eles participam e com o qual se identificam, o da diegese”.

descrição constituem aquilo que será o “narrado”; o outro está contido nos materiais específicos utilizados para a representação. De acordo com Metz (1972, p. 26):

Todas essas discussões demonstram que seria conveniente estabelecer de uma vez uma distinção nítida (inclusive na terminologia, onde a palavra ‘real’ engana constantemente) dois problemas: por um lado, a impressão de realidade provocada pela diegese, pelo universo ficcional, pelo ‘representado’ próprio a cada arte; e, por outro lado, a realidade dos materiais usados em cada arte para a representação; por um lado, temos a impressão de realidade e, por outro, a percepção da realidade.

Kracauer, como um dos adeptos da Teoria Realista, afirma que as técnicas cinematográficas constituem algumas das propriedades do cinema; sendo assim, as classifica como meio. Defende ainda o conceito de equilíbrio entre o impulso realista, que busca o registro completo do objeto, e o impulso formativo, que, através de mecanismo específico, constrói o significado, proporcionando, assim, a possibilidade de o homem estabelecer uma relação de afinidade particular com o mundo, predominando o conteúdo, evidenciando a visão própria do mundo em detrimento da visão subjetiva do homem. Conforme Andrew (2002, p. 103):

Toda a tese de Kracauer parece ameaçada. Deve o documentário, o gênero mais intimamente ligado à exploração da realidade, ser subordinado aos caprichos dos enredos tramados pelos roteiristas? Em sua pregação, ele apelou uma vez mais para o conceito de equilíbrio. Exatamente como na primeira seção de seu livro, quando tratou da imagem cinematográfica e defendeu um equilíbrio entre o impulso realista, que quer registrar o objeto completamente, e o impulso formativo, que tenta revelar-lhe o significado, do mesmo modo nessa seção ele considerou a forma cinematográfica propriamente dita como o equilíbrio entre o documentário, que tenta seguir o impetuoso

fluxo da natureza, e o filme de enredo, que se esforça para dar à natureza uma forma humana.

Segundo essa linha de pensamento, propõe-se a mistura do assunto junto à forma de tratamento desse assunto. O cineasta trabalha com dois objetos básicos, “a realidade e o registro cinematográfico da realidade”. Logo, possui dois objetos: registrar a realidade por meio de ferramentas básicas próprias do seu instrumento e a manifestação dessa determinada realidade através da utilização de todos os dispositivos disponíveis ao veículo. Sendo assim, Kracauer enxerga duas possíveis motivações disponíveis a todo cineasta, que é a equivalência entre o realismo e o formalismo.

Betton (1987) explica que o conceito de realismo no cinema possui um sentido amplo e vago e que, desde o princípio, o cinema se preocupou em buscar cada vez mais a proximidade com o realismo, reproduzindo imagens retratando a exatidão da natureza, com detalhes da existência humana, o uso da linguagem cotidiana, entre outras coisas, preocupando-se com a validade real do acontecimento. Contudo, ele irá afirmar que, da mesma forma que há uma vasta variedade de realismos, existe igualmente o idealismo, que, coadunados, ora misturam-se, ora opõem-se. Nessa concepção, a ideia de Realismo pode ser relativizada.

Da mesma forma que há uma grande diversidade de realismos, existem diversos idealismos: idealismos racionalistas (cartesiano, leibniziano, kantiano, etc.), idealismos empiristas (Locke, Berkeley...), idealismos dialéticos (idealismo subjetivo fichteano, objetivo de Hegel, ou sintético de Hamelin...), idealismo crítico e reflexivo de Léon Brunschvicg), idealismos anglo-saxões (de Bradley, Josiah Royce...). Finalmente, observa-se que nem sempre é fácil distinguir o realismo do idealismo: os dois simultaneamente misturam-se e opõem-se, e a distância que os separa tende a diminuir, sobretudo nas doutrinas contemporâneas do realismo (bergsonismo, fenomenologia -

particularmente na teoria de Husserl - existencialismo...) e no idealismo moderno (neokantiano, hegelianismo, empiriocriticismo, instrumentalismo, convencionalismo, crítica das ciências, etc.). (BETTON, 1987, p. 13).

No entanto, o objetivo aqui não será discutir a fundo as teorias do cinema nem dilatar as discussões em torno das possíveis definições temáticas e conceituais a respeito do documentário. O alvo desta discussão faz-se necessário para o esclarecimento da existência de indícios plurais que rodeiam a dicotomia ficção/realidade.

No filme *Brô MC's*, parece evidente o caráter realista de registro do cotidiano, como ele se apresenta de fato; os índices de realidade são evidenciados na rotina singela desses garotos que buscam voz. O hibridismo cultural é uma marca acentuada nesse trabalho; há uma mescla entre valores, tanto no conteúdo como no formato audiovisual de registro. Em *Jaguapiré na luta*, utiliza-se uma forma sofisticada para revelar propósitos e não se reduz apenas a registro de lutas culturais. Os vídeos produzidos pelos indígenas possuem fortes índices de veracidade; mais adiante, a proposta será analisar os vídeos produzidos no projeto Ava Marandu, a partir do aspecto de equilíbrio entre os impulsos realistas e formativos propostos por Kracauer.

Do início aos anos contemporâneos

Os limites dos filmes documentários constituem um universo de difícil explicação, por isso resolveu-se nesta pesquisa separar, para uma abordagem conceitual, os filmes classificados como documentários dos de ficção. Nesse tópico, elencaram-se os filmes documentais desde o início do cinema até os anos 2000, uma vez que, “[...] ao contrário da ficção, o docu-

mentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico” (RAMOS, 2008, p. 22).

Já no final da segunda década do século XX, o cinema surge como uma importante ferramenta a favor da antropologia, que começará a percorrer as regiões do Brasil com o intuito de fazer a etnografia de povos indígenas. Esses filmes etnográficos apresentavam um Brasil citadino, a imagem de um grandioso país desconhecido, divulgando, por vezes, as iniciativas oficiais de integração nacional e a então fascinante imagem idealizada de um índio primitivo e selvagem.

Na gênese do processo expedicionário, destaca-se a Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas, também lembrada como Comissão Rondon, concluída em 1916, “[...] a qual o colocou frente a frente no sertão 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). Com a direção do militar Luiz Thomaz Reis, foram produzidos três filmes: *Nos sertões de Mato Grosso* (1914), *Expedição Roosevelt* (1916) e *Rituais e festas Bororo* (1917). São filmes importantes para a história, por serem considerados alguns dos primeiros filmes antropológicos do mundo, o que é expressivo tanto pela originalidade quanto pela notável utilização dos limitados recursos aplicados à produção.

O cinema como propaganda também ganhou êxito no momento que buscou registrar as belezas exóticas de um Brasil em plena fase de exploração. Destaca-se nesse segmento Silvino Santos no estado do Amazonas, contratado por acionistas da Peruvian Amazon Rubber Company, acusada pela corte inglesa por promover massacres a aldeias indígenas. O então fotógrafo, depois cinegrafista, tinha a incumbência de mostrar a “verdade” através do cinema como propaganda.

Em um momento favorável à exportação da borracha para o mercado internacional, Silvino tornou-se documentarista, tendo sido estes seus principais trabalhos realizados: *No Paiz das Amazonas* (1922), destinado à divulgação do estado em meio às festividades comemorativas de centenário da Independência no Rio de Janeiro; e *No rastro do Eldorado* (1924-1925). Com uma cinematografia vasta, produziu doze documentários pela primeira produtora local, Amazonia Cine Films (1918-1920), dez curtas-metragens e três longas com repercussão nacional e internacional, além de outras produções menores (COSTA; LOBO, 2005).

Nesse período, as produções estrangeiras estavam em evidência nas salas de cinema no Brasil. Frente à invasão de filmes estrangeiros, criou-se um protecionismo no governo de Getúlio Vargas em relação à exibição dos materiais produzidos em solo brasileiro. Obtém-se uma reserva de mercado que teve início com um decreto em 1932. Bernadet (1979, p. 146) explica essa fase que beneficiou o formato curta-metragem:

Em 1932, Getúlio Vargas assina um decreto que tornava obrigatória a exibição de um curta-metragem brasileiro antes de qualquer longa-metragem: o complemento nacional. Com esse decreto, abria-se uma nova fase na história do cinema brasileiro: o governo criava uma reserva de mercado para o produto nacional e fixava as linhas mestras de política seguida em relação ao nosso cinema até hoje, quando a lei de exibição compulsória exige 84 dias de filmes brasileiros por ano, em cada sala. Foi uma fase eminentemente paternalista, em que o produtor, economicamente fraco diante dos interesses poderosos e organizados do filme estrangeiro, solicitava proteção ao governo, e este lhe concedia, em geral, pouco mais do que migalhas.

Em 1936, foi instituído pelo Governo Federal o Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince), um fértil centro de produções cinematográficas, dirigido pelo antropólogo Edgar Ro-

quette-Pinto, também empreendedor do rádio no país, tendo Humberto Mauro como o responsável técnico pelo instituto. O modelo clássico *griersoniano*²³ de cinema educativo estava fortemente atrelado a ideais nacionalistas na Era Vargas, que idealizava um país progressista, disseminando o universo cultural das classes intelectualizadas, convicções que gravitavam também em torno dos editoriais da principal revista segmentada, a *Cinearte*. Segundo Ramos (2008, p. 256), “O objetivo educativo da produção documentária do Ince tem um caráter paternalista, que pretende ensinar ao povo como lidar com suas próprias tradições culturais”.

Humberto Mauro esteve presente na direção cinematográfica do Ince desde a sua fundação, em 1936, abrindo os trabalhos com *Taxidermia* e *O descobrimento do Brasil*, que pode ser considerado um documentário pelo teor da obra, até sua extinção, em 1964, quando produziu *A velha a fiar*, o seu último filme no instituto. Ao longo de 28 anos, foram produzidos e coordenados sob sua responsabilidade 358 filmes de documentários, entre curtas e média-metragens, “[...] um exemplo de tentativa consciente de fazer um cinema legitimamente nacional” (VIANY, 1993, p. 68).

Os trabalhos financiados pelo Ince não se restringiram apenas à obra de Humberto Mauro. A partir dos anos 1950, outros diretores tiveram seus filmes financiados pelo instituto, com destaque para o longa-metragem *Panorama do cinema brasileiro* (1968), de Jurandyr Passos Noronha. O Ince, juntamente com outros órgãos, também viabilizou produções cinematográficas, como o Departamento de Imprensa e Propaganda e o Serviço de Informação do Ministério da Agricultura.

²³ O termo “documentário” foi utilizado pela primeira vez por John Grierson em 1926, em um artigo para o jornal *New York Sun*. Fundador da Escola Inglesa de Documentário, ele acreditava no caráter educativo do cinema na promoção da cidadania. Para saber mais, ver: <http://johngrierson.blogspot.com.br>. Acesso em: 11 ago. 2022.

Na trajetória do documentário, existem momentos decisivos - com relação às mudanças no formato estilístico - que irão influenciar o cinema na sua totalidade. O período conhecido como cinema direto/verdade foi um desses momentos. Há, nessa nova fase, uma desconstrução do modelo clássico *griersoniano*, suprimindo a *voz over*, assinalando uma fase subjetiva no estilo documentário. No final dos anos 1950, com o surgimento de novas ferramentas tecnológicas, como os novos aparelhos portáteis de gravação de som e imagem, manifesta-se um novo estilo de fazer documentário, “[...] no primeiro momento do cinema direto, acredita-se numa posição ética centrada no recuo do cineasta em seu corpo a corpo com o mundo” (RAMOS, 2008, p. 270); ou seja, o sujeito encontra-se em uma posição *observativa* frente a seu objeto, sem supostamente interferir no mundo a ser representado, distanciando-se, assim, do documentário clássico educativo-cientificista.

Em 1959, estreou o filme de Duílio Mastroianni, *Além do rio das mortes*, um longa com cenas documentais que trata sobre a vida dos índios Carajás, envolvendo a flora e fauna da região da Ilha do Bananal. No período de florescimento do moderno cinema brasileiro nos anos 1960, a temática da natureza e povos exóticos dividiu espaço com as reflexões sobre o subdesenvolvimento do país e com as questões relacionadas à desigualdade social. Destacaram-se, nesse período, Paulo Cesar Saraceni e Mario Carneiro, com o filme *Arraial do Cabo* (1959), e, no ano seguinte, Linduarte Noronha, com *Aruanda* (1960), considerado o marco do cinema moderno documental no Brasil.

Em 1962, o Itamaraty, em parceria com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), promoveu um seminário com o documentarista sueco Arne Sucksdorf, que ministrou um curso a respeito das novas técnicas do *direto*. Dentro da geração *cinemanovista* que

participou desse evento, estavam: Arnaldo Jabor, Eduardo Escorel, Dib Lufti, Luiz Carlos Saldanha, Vladimir Herzog, Alberto Salvá e David Neves. A nova tendência se manifestou em *Marimbás* (1963), de Vladimir Herzog, o primeiro documentário registrado com tomadas sincrônicas, som magnético utilizando o gravador portátil de áudio Nagra, com uma temática sobre a rotina de pescadores nas praias de Copacabana. Foi erigido em formato de depoimento, modelo versado no cinema verdade (RAMOS, 2008), tido como um marco de um novo procedimento estilístico. Também se destacaram como fruto desse evento os filmes: *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirszman, *Integração racial* (1964), de Paulo Cesar Saraceni, e *O circo* (1965), de Arnaldo Jabor, que foram confeccionados a partir da nova técnica.

Brasil verdade é uma compilação de quatro médias-metragens produzidos por Thomas Farkas no período entre 1964 e 1965, com os filmes *Viramundo*, de Geraldo Sarno, *Memória do cangaço*, de Paulo Gil Soares, *Nossa escola de samba*, de Manoel Gimenez, e *Subterrâneos do futebol*, de Maurice Capoville. Posteriormente foi criada uma caravana conhecida como Caravana Farkas, no período entre 1969 e 1971, que percorreu o Brasil documentando manifestações populares; como consequência desse trabalho, surgiram 19 documentários, intitulados *A condição brasileira*.

Após o ano de 1964, data do golpe militar, muitos diretores foram perseguidos pelo regime e muitos filmes foram censurados. *Cabra marcado para morrer* (1964), de Eduardo Coutinho, foi interrompido antes de terminado, só retomando a ser feito 20 anos depois. *Liberdade de imprensa* (1966), de João Batista de Andrade, também teve a mesma sorte. Na tentativa de levantar questões a respeito dos movimentos sociais, ou de mostrar um povo descrente de liberdade, surgiram os

filmes *A opinião pública* (1966), de Arnaldo Jabor, e *Nelson Cavquinho* (1969), de Leon Hirszman.

No final dos anos 1960, a televisão já era um importante veículo de comunicação no Brasil. Muitos diretores buscavam experiências agora em formatos televisivos ou no jornalismo investigativo. Em 1972, surgiu na TV Cultura de São Paulo a *Hora da Notícia*, uma produção televisiva a fim de mostrar uma imagem diferente daquela apregoada pelos militares. Mais tarde, um time de profissionais, como João Batista Andrade, Paulo Gil Soares, Luiz Carlos Maciel, Eduardo Coutinho, Maurice Capovilla, Hermano Penna e Walter Lima Júnior, formou a equipe de reportagens especiais da TV Globo de São Paulo. Após várias filmagens, das quais derivaram dez documentários, surgiu o Globo Repórter, desvinculado do Departamento de Jornalismo. Os filmes eram totalmente idealizados em películas 16mm, e os cineastas buscavam revelar um Brasil através de uma linguagem experimental e inovadora. Nesse contexto, destacaram-se alguns trabalhos, como: *Caso Norte* (1977) e *Wilsinho Galiléia* (1978), de João Batista de Andrade; *Teodorico, o imperador do sertão* (1978), de Eduardo Coutinho; e *O último dia de Lampião* (1975), de Maurice Capovilla. Mais tarde, em 1983, a Rede Globo mudou o formato televisivo, trocando os filmes de 16mm por câmeras de vídeo e os seus documentaristas por repórteres.

Glauber Rocha, importante representante do Cinema Novo, realizou alguns documentários em curtas-metragens com um estilo autoral, mesmo em filmes que trabalhou contratado; destacam-se, entre eles, o filme *Amazonas Amazonas* (1965), com um texto que evoca a todo momento os povos originários, e sua primeira experiência com o filme colorido: *Di Cavalcante Di Glauber* (1977). Segundo Xavier (2001, p. 93):

[...] o cinema não filma o evento, o cinema é o evento: o gesto de filmar o funeral de Di Cavalcante é o que se

discute no vaivém das imagens e, principalmente, na fala ininterrupta do autor; esta se desloca sempre o que seria um comentário convencional sobre a obra do pintor enquanto essa repica na tela em *flashes*, reproduções manuseadas, fragmentos.

Em 1979, estreou *Terra dos índios*, de Zelito Viana. O filme retrata as condições de existência de algumas tribos indígenas no Brasil, como os Caingang, os Guarani, os Kadiwéu, os Xavante, os Terena e os Cajabi. Outro documentarista desse período é Silvio Back, que possui na história do documentário brasileiro uma ampla produção entre curtas, médias e longas-metragens. Como característica, utiliza constantemente materiais de arquivo em seus filmes. Em *Revolução de 30* (1980), reunindo vários arquivos históricos dos anos 1920 e 1930, ou em *República Guarani* (1982), a fim de traçar um painel sobre a organização política indígena, construída a partir de um projeto dos jesuítas entre 1610 e 1767, utiliza-se de materiais etnográficos, por meio de colagem, animação e pedaços de filmes realizados. Em 1995, Back estreou outro documentário, *Índios do Brasil*, com mesmo estilo, utilizando técnicas de colagem de filmes nacionais e estrangeiros, cinejornais e documentários. O filme possui o foco de mostrar como o cinema tem construído a imagem do índio.

No início dos anos 1980, o país atravessava uma reorganização política, quando surgiram diversos movimentos populares, como a Associação Brasileira de Vídeos Populares (ABVP)²⁴. A revolução tecnológica proporcionou uma maior abertura a produções independentes, com equipamentos mais leves e de baixo custo, viabilizando, assim, muitos outros projetos. O Centro de Trabalho Indigenista (CTI)²⁵ destacou-se,

²⁴ Saber mais em: http://www.pucsp.br/cedic/fundos/associacao_video.html. Acesso em: 11 ago. 2022.

²⁵ Saber mais em: <http://www.trabalhoindigenista.org.br/quem-somos>. Acesso em: 11 ago. 2022.

nesse momento, com um trabalho feito a partir de um longo período em contato com etnias indígenas, encabeçado pela antropóloga belga Dominique Gallois e por Vincent Carelli. Os filmes etnográficos levantam questões sobre a identidade dos povos originários na contemporaneidade e têm desdobramentos de outras ordens, como a capacitação tecnológica desses povos. Podem-se destacar alguns curtas-metragens²⁶: *A festa da moça* (1987), sobre a etnia Nabiquara; *Waïá, o segredo dos homens* (1988), sobre os xavantes; e *Vídeo nas aldeias* (1989). O filme *Mato eles?* (1982), de Sérgio Bianchi, faz uma forte crítica direcionada a desmontar o universo de aparências que se forma em torno da questão indígena, como a atuação da Funai com a indústria madeireira, as autoridades que promovem massacres e as leis que se posicionam de modo indiferente a inúmeros procedimentos ilegais.

Em 1997, surgiu o documentário biográfico *O cineasta da selva*, de Aurélio Michiles, que relata a vida de Silvino Santos. Em 2000, lançou-se o filme de Manoel de Oliveira, *Palavra ou utopia*, que relata a saga do padre Antônio Vieira, levantando questões sobre a exploração indígena pelos colonos. Joel Pizzini estreou em 2004 o longa *500 almas*, retratando a redescoberta da extinta etnia Guató. *Desmundo* (2002), de Alain Fresnot, é uma adaptação do livro com o mesmo nome de Ana Miranda, que problematiza sobre a mestiçagem entre índias e colonos. Andrea Tomacci dirigiu o documentário *Serra da desordem* (2006), cujo fio condutor é o índio Carapiru da tribo Guajá, que enfrentou um massacre em suas terras. Belisário Franca dirigiu em 2007 o documentário *Estratégia Xavante*, em que retrata a estratégia desenvolvida pelo povo Xavante na tentativa de tomar conta de seu território e suas tradições com autonomia. *Corumbiara* (2009), de Vincent Carelli, é um longa

²⁶ Outros filmes: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?f=0>. Acesso em: 11 ago. 2022.

que retrata o massacre dos índios da gleba Corumbiara; além desse trabalho, existe uma longa filmografia em curtas-metragens. José Padilha irá retratar em *Segredos da tribo* (2010) os conflitos entre antropólogos nas aldeias Ianomâmi. Em *O mestre e o divino* (2013), de Tiago Campo pela ONG VNA²⁷, um missionário e um indígena retratam a vida na aldeia e na missão de Sangradouro, em Mato Grosso.

Numa visão macro dos objetos de análise deste livro, pode-se verificar que: o filme *Brô MC's* apresenta em sua estrutura de roteiro tomadas sincrônicas e utiliza-se do estilo do cinema verdade em forma de depoimentos, elaborado na língua portuguesa, sem a exposição do documentarista e sem a característica da *voz over*. O som direto é possibilitado pelo microfone embutido nas câmeras modernas, facilitando a produção *in loco*. O filme *Jaguapiré na luta* é um documentário narrado e encenado por personagens nativos da Aldeia Jaguapiré e Jaguapiré Memby, estruturado em forma não linear, com um roteiro mais elaborado; as cenas do conflito são contrapostas junto a depoimentos de duas anciãs que estiveram presentes nesse acontecimento. Nesse último trabalho, observou-se uma maior utilização dos recursos de câmera, como movimentos panorâmicos, *zoom* e várias tomadas em angulações distintas, proporcionando uma sofisticação na produção do filme.

Neste tópico, fez-se um breve histórico do cenário de filmes documental brasileiro, além de outros trabalhos documentários catalogados. Foram listados desde o início do cinema no Brasil até os anos contemporâneos: 20 documentários voltados de alguma forma para as questões indígenas. Existem alguns autores, como Bilharinho (1997), Ramos (2008), Viany (1993) e Xavier (2001), que abordam o assunto da trajetória do

²⁷ Saber mais em: <http://www.videonasaldeias.org.br>. Acesso em: 11 ago. 2022.

cinema em uma visão macro, com profundidade, em diversos outros aspectos.

Nos dias atuais, a produção documental é um mercado segmentado, em frequente expansão, com aberturas para diferentes formatos, contornando diversos suportes, como TV aberta, canais pagos e também materiais exclusivamente digitais para a internet.

Um índio em cena: um breve diálogo

Neste tópico são comentados alguns filmes do circuito industrial que fazem parte da história do cinema brasileiro e que contribuíram para a formação da opinião coletiva que se formou e se sustenta no presente. Foram selecionados alguns filmes que abordam, em diferentes épocas e pontos de vista distintos, os aspectos culturais, atribuindo diversas perspectivas entre as etnias indígenas que habitam o solo brasileiro. Essa análise faz-se importante para a compreensão de como é percebido o processo de hibridação cultural no decorrer da história, que conseqüentemente se relaciona com o objeto deste livro. Para tanto, os filmes serão comentados em ordem cronológica, são eles: *O descobrimento do Brasil* (1936), *Como era gostoso meu francês* (1970), *Anchieta, José do Brasil* (1978), *Bye Bye Brasil* (1979), *Iracema, uma transa amazônica* (1980), *O Guarani* (1996), *500 almas* (2004), *Terra vermelha* (2008) e *O mestre e o divino* (2013).

As influências indígenas estão presentes em diversos aspectos da cultura brasileira, como no folclore, no idioma, nos hábitos alimentares e inclusive nos traços físicos, afirmando quanto essa matriz se coaduna o povo brasileiro. Contudo, essa cultura mítica e movimentada por um interesse exótico recorrentemente é interpretada por convicções calcadas em

um obsoletismo de tipo tradicionalista, como algo imutável, congelado na memória.

O descobrimento do Brasil (1936), de Humberto Mauro, produzido pelo Instituto de Cacau da Bahia, com trilha sonora de Heitor Villa-Lobos, em formato de documentário, faz parte da discussão do uso do cinema como ferramenta educativa. A narrativa histórica é ancorada “cientificamente” no discurso fílmico, a fim de diferenciar as intenções educativas em relação aos gêneros de melodrama da época, o qual não tinha o compromisso da veracidade dos fatos. Na preocupação em utilizar métodos técnicos confiáveis, já nos créditos iniciais, além da equipe técnica, mencionam-se as fontes utilizadas para o levantamento da orientação histórica, como Afonso de Taunay, diretor do Museu Paulista, e o antropólogo Edgar Roquette-Pinto, o então diretor do Ince. Outro procedimento legitimando o discurso no filme é a utilização do conteúdo do documento da carta de Caminha, colocando-a em primeiro plano na história (MORETTIN, 1999).

Parcialmente sonorizado, o filme é narrado através de textos extraídos da carta de Caminha fragmentados em inter-títulos. A obra reconstitui a chegada das frotas portuguesas ao litoral brasileiro e mostra os primeiros contatos entre os portugueses e os nativos. Na cena da primeira missa celebrada, Mauro tentou reunir elementos visuais reproduzindo o mais fiel possível o quadro de Vitor Meireles.

Como era gostoso meu francês (1970), de Nelson Pereira dos Santos, foi o filme que abriu o Festival de Cinema de Londres, em 1971, o qual foi premiado no Festival de Brasília com o troféu Carmem dos Santos, prêmio de melhor filme pelo júri popular, e ganhou o prêmio de melhor diretor pela Air France em 1973. Contou com um roteiro inscrito a partir de pesquisas literárias de relatos de viajantes e jesuítas do século XVI; con-

tudo, o enredo foi inspirado no livro de aventuras do alemão Hans Staden, *Viagem ao Brasil* (SILVA, 2014).

Staden serviu na artilharia para os portugueses no século XVI, quando foi capturado em um confronto com os índios Tupinambás. Os franceses, que eram inimigos dos portugueses, estabeleceram, através do escambo entre quinquilharias e pau-brasil, um relacionamento direto com a tribo, que, por interesses persuasivos, permitiram que devorassem o alemão. Nesse meio-tempo, Staden, por decisão do cacique, ganhou uma esposa e, durante um período, viveu isolado na tribo; passado esse tempo, foi comido em um ritual antropofágico, típico daquela etnia. O filme tem uma maioria de captações em externa, ambientadas em uma aldeia, destacando a beleza exuberante da costa de Parati, no Rio de Janeiro; a trilha sonora é composta por melodias de origem indígena. Entre atores, apesar da temática, não há personagens originalmente índios, no entanto o trabalho de caracterização mantém os atores próximos do estilo “selvagem”, com os corpos pintados com urucum, adornados com artigos artesanais e predominantemente nus, porém sem proximidade com o vulgar. Segundo Xavier (2001, p. 77):

[...] ironia antropofágica que ativa o imaginário de uma sociedade indígena tropical sem culpa, idílica, mas condenada, numa narrativa que inverte as referências e faz a paródia da literatura de viagens próprias ao colonizador.

Anchieta, José do Brasil (1978), de Paulo Cesar Saraceni, trata da biografia de José de Anchieta e da miscigenação cultural, tema caro à ditadura. A obra assume uma postura que vai contrariar a visão conservadora tanto da igreja católica, que possuía intenções religiosas com a beatificação de padres, como dos civil-militares do regime vigente da época. Segundo Pinto (2013), a obra foi o primeiro longa-metragem

do Cinema Novo coproduzido e distribuído pela Embrafilme, juntamente com a igreja católica. Nesse momento, o Cinema Novo imprimia novos postulados políticos e estéticos em seu discurso, o que conflitaria com as visões exteriores. Segundo Xavier (2001, p. 87):

É o antiespetáculo introspectivo, teatral, no qual, dentro do *cinemão*, a postura do autor se radicaliza numa ‘canonização’ pessoal da personagem que ficou longe da expectativa dos alinhados à campanha oficial de canonização do jesuíta.

Novamente a impressão idílica é da figura selvagem e antropofágica; a imagem do índio é representada por atores não índios, devidamente caracterizados, seminus, maquiados, com traços nitidamente brancos, levantando questões em torno de conflitos ideológicos entre jesuítas e colonos, das apropriações territoriais e da interferência marcante da igreja, subjugando os costumes desses povos.

Bye Bye Brasil (1979), de Carlos Diegues, distribuído pela Embrafilme, embora o arco temático central do filme não esteja voltado aos indígenas, existe dentro de um contexto secundário à presença emblemática desses povos como uma representação “contaminada”. O filme, a princípio, conta a história de três artistas ambulantes que percorrem o Brasil em uma caravana chamada Rolidei, fazendo espetáculos para camponeses, índios e cortadores de cana, fugindo dos efeitos da concorrência da televisão, responsável pela mudança de hábitos na rotina social. Mais tarde, no Nordeste, juntam-se ao grupo mais dois personagens, que acabam se aventurando com o grupo pela Transamazônica, tratando dessa migração nordestina comum naquele período, com pessoas fugindo da seca do Nordeste em busca de uma vida melhor.

Diferentemente do que se via, Diegues roteiriza um outro contexto, um indígena modificado daquele selvagem nu, pinta-

do e livre em aldeias em meio à floresta. O índio aparece como um personagem desorientado culturalmente (LIPOVETSKY, 2011), violentado pelo crescimento exacerbado de um capitalismo irreduzível, com a implementação da Transamazônica, que foi vista como um “progresso” para a sociedade amazônica, mas como uma agressão para a forma de vida dos povos nativos daquela região. A crise identitária percebida no filme é notada pelos personagens em cena, atores realmente com fortes traços indígenas, à mercê da própria sorte, caracterizados por roupas e objetos urbanos, mesclando-se com hábitos tribais e contaminados pela vida moderna, uma visão de cunho realista entre o documentário e a ficção no que diz respeito à temática de desterritorialização indígena. A obra pode ser encarada como uma forma de denúncia ao descaso social. Segundo o próprio Diegues (1988, p. 51):

No interior do Nordeste, às margens da Transamazônica, onde quer que vá, continuará a ver a miséria de sempre, as injustiças e desigualdades que fazem da nossa sociedade uma das mais dramaticamente injustas deste hemisfério. Mas esta miséria está povoada de TV em cores, tratores, aviões executivos e outros signos de um tempo que não é mais aquele em que a maioria da população do país estava no campo. Esta é a linguagem que o provo brasileiro começa a compreender e que o ajudará, inclusive, a reconhecer e exigir os seus direitos.

O filme *Iracema, uma transa amazônica* (1980), de Jorge Bodanski, possui como eixo central o processo de expansão econômica que a Amazônia sofria nos anos 1970, com a viabilização da Transamazônica pelo governo Médici. O enredo de ficção se mistura com depoimentos de populares que viviam aquele episódio de ocupação. O filme é ambientado na floresta, favorecendo uma articulação realística, com uma linguagem pendular entre realidade e ficção. O filme opõe-se aos clichês puritanos de ordem romântica, pois Bodanski optou

por realizar um roteiro composto de histórias com conflitos de cunho humanístico: um enredo que tem fortes indicadores da miscigenação e de hibridismo que trafega entre o passado e um complicado presente. A miscigenação na grande Região Amazônica entre ameríndios e europeus ocorreu desde o século XVI e, como consequência, transformou profundamente os modos de vida na região. A trama do filme se desenvolve a partir de um encontro entre Iracema, uma cabocla que acaba de chegar das regiões ribeirinhas, com um caminhoneiro sulista, que se aventura em terras do Norte em busca de dinheiro. Desse encontro nascem conflitos que se desenrolam ao longo da rodovia Transamazônica. De acordo com Dias Filho e Leite (2012, p. 9):

O filme é um marco na história do cinema brasileiro, pois se propõe a criar um gênero ‘documentário-ficção’ ou docudrama, onde o hibridismo de linguagem se funde entre o roteiro fechado de uma ficção e as falas abertas e imprevisíveis de um documentário misturando atores profissionais com não profissionais e esses à população, que é muitas vezes entrevistada ou provocada por um debate sobre sua realidade social. Ficando o questionamento para o espectador de onde começa e termina a ficção.

Em *O Guarani* (1996), de Norma Bengell, uma adaptação do romance de José de Alencar, a história é ambientada no século XVII, em que colonizadores a serviço da Coroa Portuguesa, aventureiros e bandeirantes percorrem o Novo Mundo em busca de ouro e outras riquezas. Uma fortaleza construída nas cercanias das terras dos indígenas Aimorés. O romance se passa entre Peri, de etnia Goitacá, que vive afastado de sua tribo, e a filha de um fidalgo português, por quem Peri se apaixona e passa a viver junto com a família dela. O romance, inscrito no período pós-independência, traz a imagem romantizada de um indígena selvagem representando a identidade nacional da época.

O filme documentário *500 Almas* (2004), de Joel Pizini, narra a história da etnia Guató, atacada pelos bandeirantes paulistas do século XVIII, vítimas da gripe, tuberculose e varíola. Esses índios do Pantanal mato-grossense (Mato Grosso e Mato Grosso do Sul) foram considerados extintos há mais de 40 anos e, segundo relatos observados pelo antropólogo Darcy Ribeiro, duas décadas depois disso, os Guató não só foram redescobertos pela missão salesiana, morando em bairros pobres de Corumbá, Mato Grosso do Sul, como ainda conseguiram, após uma longa disputa judicial, a posse de parte de seu território tradicional, a ilha de Ínsua, isolada no Pantanal.

O filme tem o foco na relação dos Guató com a natureza, os quais são conhecidos como índios canoieiros. Aborda aspectos cruciais, como a morte de um de seus líderes nos anos 1970 e a dispersão da etnia pelos rincões do Pantanal. São indígenas nômades que transitavam por todo o Pantanal, principalmente nos rios Paraguai e São Lourenço, que possuem habitações em locais específicos onde viviam em núcleos familiares durante alguns períodos do ano. A língua é outro elemento de destaque no documentário, por possuir um sotaque quase “musical”. De acordo com Habert (2008, p. 109):

Nos primeiros minutos do filme *500 almas*, as vozes humanas, superpostas, múltiplas, se distinguem da música e dos ruídos através de um grande esforço do espectador-fruidor, que percebe sons guturais, indistintos, de línguas faladas que não reconhece, até poder discernir, parcialmente, palavras, e produzir significados, mas, nesse caso, os significados deslizam, se [*sic*] transformam, em uma semiose ilimitada. Nessa situação de vozes humanas completamente não identificadas, misturadas e, principalmente, impedidas de serem decodificadas, dá-se um bloqueio para uma total transparência, e grande parte do poder do filme localiza-se aí, ao não permitir a obviedade objetiva, o inevitável naturalismo.

Terra vermelha (2008), de Marcos Becchis, um filme ítalo-brasileiro contemporâneo, é um drama ficcional baseado em fatos. O filme retrata a peleja dos Guarani-Kaiowá em Mato Grosso do Sul em reivindicações conflituosas em busca de seu território. O trabalho retrata, além de outras questões polêmicas acerca do indígena, o problema do suicídio nas aldeias. Becchis usa atores profissionais e dramatiza com realismo utilizando os próprios índios dessa etnia. A colonização e domesticação de indígenas desencadearam problemas de várias ordens, além da desterritorialização. Esses povos sofrem com muitos problemas de adaptação ao meio urbano.

Conforme Alves (2012), o filme carrega marcas similares ao neorealismo italiano, utilizando-se de fatos, chegando próximo ao gênero documentário. Em oposição ao tradicionalismo, a estilística vai tentar retratar os problemas sociais e econômicos da época:

[...] pode-se observar os elementos peculiares do neorealismo italiano, como: gravações ao ar livre, pois a maior parte das locações do filme é realizada nos arredores de Dourados (MS), a utilização dos próprios índios como atores, o tema central, que é o conflito vivido por esta etnia, a solidão, a miséria, entre outros. (ALVES, 2012, p. 86).

O filme trata de alguns assuntos que, na visão do diretor, podem ser questionáveis, dependendo do ponto de vista, porém, de modo geral, representa uma parcela significativa da realidade, talvez nem tanto generalizada, contudo atualizada.

A obra *O mestre e o divino* (2013), de Tiago Campos, possui como base da estrutura fílmica a disputa em torno das imagens produzidas por dois personagens diferentes. Desde 1950, o missionário alemão Adalbert Heide vem registrando a vida cotidiana dos Xavantes; nesse sentido, o enredo observa a forte relação entre o padre - intitulado de mestre pelos índios - e o cineasta Divino Tserewahú, que conviveu com o religioso

desde sua infância e começou a realizar seus filmes através das oficinas do projeto Vídeos nas Aldeias e a editá-los com a ajuda de Tiago Campos, diretor e personagem, que também possui uma importante contribuição na construção da história do filme.

Essa conexão plurifacetada contém elementos tão abundantes como conflitos entre personalidades diferentes, admiração mútua, discordância a respeito da elaboração da história do filme, pontos de vista - tudo isso entrelaça uma trama real entre as biografias dos protagonistas, evocando aspectos delicados acerca da evangelização, mas sobretudo em relação ao que acontece no terreno das imagens. Nos materiais de arquivos e nos diálogos que acontecem à volta deles, e onde se passa a maior parte do filme, é possível perceber a diferença de políticas imagéticas sobre a experiência indígena.

É no sentido de percepções diferentes de mundo que essa obra contribui com a pesquisa proposta. Quais são as assimilações que os Guarani-Kaiowá querem transmitir? Evidentemente, como é constatado no documentário biográfico, os valores de mundo entre os não índios e os indígenas são diferentes. Aqui se usa o cinema como referência de construção de significados; além de ser o foco deste livro, é uma das importantes ferramentas de divulgação de interesses sobre a relação de proximidade e de realidade do processo fílmico.

Neste capítulo, Cena 2, fez-se um levantamento histórico do percurso do cinema no Brasil. Para tanto, dividiram-se os assuntos em tempo cronológico, abrindo-se uma discussão entre categorias ficcionais e documentais, com o intuito de distinguir as diferenças de abordagem entre esses gêneros do cinema. Juntamente foram comentados alguns trabalhos científicos relacionados ao tema que contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

Nos primeiros tópicos, falou-se da chegada do cinema no território brasileiro, do processo de estruturação da linguagem que se formou em diferentes períodos. Apesar de abranger um universo maior de produções ficcionais, teve-se uma preocupação em estabelecer um recorte voltado para os filmes que retratam a imagem do índio. Dentro dessa perspectiva do universo ficcional, o primeiro filme sobre os aborígenes brasileiros foi *O Guarani* (1911), de Salvattore Lazzaro, antes mesmo de alguma aparição documental. No início, basicamente foram produções baseadas na literatura nacional, portanto calcadas em um ideário romantizado desses povos. Em uma análise mais geral dos filmes ficcionais levantados neste trabalho, o personagem indígena aparece, na maior parte das vezes, em segundo plano, em relação ao não índio. Geralmente o personagem principal é um herói branco que ocupa o primeiro plano, deixando o índio em um plano secundário.

Nos anos 1940 e 1950, nota-se alguma mudança nos enfoques atribuídos aos personagens, que irá depender da contextualização sociocultural de cada produção. Sendo assim, a figura indígena passa a ser a contemplação dos espaços cenográficos para filmes de aventura, desbravamentos de matas misteriosas, histórias de bandeirantes, de cunho religioso ou mesmo como elementos para a comédia. Nesse sentido, os povos aborígenes parecem desligados da civilização e vinculados exclusivamente à vida selvagem. Nos anos 1960, há um câmbio de eixo temático, em que o indígena é posto como personagem central nos roteiros dos filmes, expondo discussões sobre o que é ser indígena no Brasil, indagando a construção identitária desses povos no contexto social em um âmbito geral da sociedade.

Os anos 1970 foram um período de linha dura no país; por conta disso, o tema indígena foi posto em cena de maneira alegórica, de forma a questionar os problemas políticos

vigentes da época. A alegoria foi um artifício encontrado para ludibriar a então censura militar. Os anos 1980 e 1990, pontos fortes dos temas estavam ligados à violência contra o índio, que, por muito tempo, foi desconsiderada pelo campo cinematográfico, conseqüentemente cresceu a preocupação em se repensar quem realmente são os índios do Brasil. Posteriormente existe uma passagem de pontos de vista, em que o combate ao índio existirá retratando personagens vistos sob o foco da resistência indígena, e o índio, em constante ameaça de extermínio, ganha uma identidade “nacional”, como uma alternativa de uma conscientização ecológica, ligando esses povos à preservação da natureza.

Em “Cinema documentário: entre a realidade e ficção”, discutiram-se as questões entre os filmes de ficção e documental. Enquanto o primeiro pode ser encarado como um entretenimento, o outro revela-se intrincado fortemente com o foco na realidade. Os filmes dos Guarani-Kaiowá são asserções que revelam uma determinada realidade; os argumentos para as narrações fílmicas presentes em *Brô MC's* e *Jaguapiré na luta* fazem parte da realidade cultural desses povos. Enquanto um promove uma proposta híbrida de fluxo cultural, o outro registra a memória de suas convicções históricas.

No tópico seguinte, “Um ensaio: do início aos anos contemporâneos”, foram elencadas as principais obras fílmicas a partir do gênero documental. Vale lembrar que o primeiro filme do gênero documental com a temática indígena foi o do militar Luiz Thomaz Reis, *Nos sertões de Mato Grosso* (1914), fruto da expedicionária Comissão Rondon, que gerou mais outros dois documentários da mesma temática. Os primeiros documentários sobre os índios, registrados na década de 1920, 1930 e 1940, possuíam um cunho de divulgação para fins comerciais; no caso dos filmes de Silvino Santos e depois da criação do Ince (1936), inclinou-se para propostas educativas.

Depois de um período sem muitas produções documentais importantes sobre indígenas, reapareceram, no final dos anos 1970, materiais que retratariam as condições de existência de povos indígenas em solo brasileiro, como *Terra do índio* (1979) e *República Guarani* (1982). A partir dos anos 1980, começou a construção de materiais etnográficos, constituindo-se um começo para novas perspectivas com o projeto pioneiro Vídeos nas Aldeias. Ao mesmo tempo que os idealizadores registraram o cotidiano das aldeias, introduziram a linguagem audiovisual para esses povos. Portanto, o processo de integração começou a mudar o enredo dos filmes e o termo “híbrido” principiou nas evidências de alguns trabalhos, uma vez que havia uma troca de posições entre sujeitos da construção fílmica e também na postura de alguns realizadores. Então, a partir dos anos 1990, começou-se a repensar novos horizontes identitários dos indígenas, dentro da perspectiva de uma sociedade contemporânea.

CENA 3: RECURSOS E LINGUAGENS CINEMATOGRAFICAS

Neste capítulo, serão abordadas teorias que mostram as particularidades de cada código que constitui a linguagem cinematográfica. Será estudada a metodologia básica para a realização de uma análise fílmica, no intuito de compreender como os Guarani-Kaiowá estão construindo suas narrativas pelas ferramentas do cinema. Essa fundamentação teórica se faz necessária, pois será a baliza na orientação da análise técnica do objeto proposto.

No primeiro tópico, compreendido como “Signos do cinema”, serão discutidos os percursos, possibilidades e procedimentos da análise fílmica, sob os pressupostos de Casetti e Di Chio, entre os suportes teóricos de Aumont e Metz. Serão tratados os conceitos de representação e narração, em que o primeiro diz respeito à elaboração de uma reprodução sobre a realidade, envolvendo elementos de cenografia, o que é posto dentro dos limites do enquadramento, e juntamente serão elencadas as várias questões sobre os procedimentos de montagem fílmica. O segundo compreende os componentes da narração baseada em estudos do emissor como narrador e do receptor como destinatário de uma mensagem. A ação narrativa diz respeito a algo que se manifesta e que desencadeia eventos, pontuando a evolução narrativa.

Em “Caracteres do cinema”, serão vistos os elementos fundamentais para a construção de uma narração audiovisual.

Nesses tópicos, serão estudados os vários tipos de enquadramento e seus conceitos, as várias possibilidades de ângulos de filmagem, em que é tratado os diferentes pontos de vista da câmera na construção do elemento dramático. Também será feita uma abordagem rápida sobre as objetivas, uma vez que esses elementos trazem uma série de possibilidades e conceitos na captação de imagens. Como parte da estrutura fílmica, os recursos de câmera são elementos que também serão trabalhados, que diz respeito aos movimentos de câmera e à ação executada dentro do cenário. Outro elemento versado será a utilização do som direto e seus desdobramentos na construção da narrativa. Juntamente irá se falar sobre as possibilidades das estruturas narrativas no modelo aristotélico, em que se cria o roteiro baseado em atos dramáticos.

Signos do cinema

Neste tópico, será visto de que forma se darão as análises dos conteúdos fílmicos de *Brô MC's* e *Jaguapiré na luta*. Um dos grandes desafios de uma análise fílmica envolve a compreensão, a análise e a interpretação de todos os códigos específicos contidos em um filme. Tais códigos podem ser definidos como um conjunto de signos que produzem e transmitem mensagens emitidas aos espectadores através de um discurso audiovisual, ou seja, a mensagem é transmitida através de imagens em movimento agregado a um componente sonoro.

[...] 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).

Entretanto, para a decodificação destas mensagens, é necessária a utilização de metodologias adequadas que pos-

sam dar conta das características básicas dos códigos cinematográficos. Conforme Casetti e Di Chio (1991, p. 11):

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.

Estudiosos como Casetti, Metz e Aumont têm contribuído no auxílio teórico de análises fílmicas. Esses autores desenvolveram itens e características específicas baseados em códigos técnicos e psicanalíticos de representações visuais, em que tanto a composição fotográfica como a montagem, a cenografia, os movimentos de câmera e a qualidade da luz são elementos indispensáveis para determinar os significados contidos em uma produção audiovisual. “*Partimos, pues, del texto como objeto completo para investigar su composición, su arquitectura y su dinámica [...]*” (CASSETTI; DI CHIO, 1991, p. 122). Esta análise serve para identificar também os conteúdos temáticos, incluso no que se refere ao que há no filme, como expressão de traços autorais presentes no discurso cinematográfico, examinando e avaliando a disposição dos elementos construtivos da imagem. No caso do cinema indígena, esse cuidado no exame dos filmes faz-se necessário, uma vez que os pormenores da utilização da ferramenta do audiovisual podem ser indicadores importantes às manifestações de mensagens implícitas.

Conforme Metz (1972), a linguagem cinematográfica é constituída por um conjunto de códigos próprios, que se desdobram em: códigos específicos, que são aqueles próprios do cinema, compostos pela fotografia, recursos de câmera, montagem, estrutura narrativa, sistema de gêneros, formato; códigos não específicos, que também podem ser encontrados em outras áreas, como pintura, teatro, literatura, entre outras; e, por último, os códigos extracinematográficos, que se plasam na indumentária, na gestualidade, na cultura, no linguístico e no comportamental. Essa pluralidade de códigos contribui para a constituição do signo fílmico.

Antes de falar dos signos específicos que compõem a linguagem do cinema, como a fotografia e os recursos de câmera, serão pontuados aspectos do método analítico de representações no cinema proposto por Casetti e Di Chio (1991).

Procedimentos de análise

Com o propósito de compreender como se processa uma análise fílmica, este tópico e seus subtópicos serão destinados a estudá-la com mais profundidade. O método que se utilizará nesta pesquisa é constituído por alguns aspectos de duas etapas essenciais que devem estar contidos em uma análise, compreendidos em: representação e narração, bases para a construção da comunicação, sobre as quais veremos algumas questões relacionadas. A representação, por sua vez, é determinada pelo andamento da reprodução, “[...] pensando en el término ‘representación’ nos vienen a la mente, de modo intuitivo, acciones como ‘hacer presente algo que está ausente’, ‘sustituir’, ‘reproducir’” (CASSETTI; DI CHIO, 1991, p. 121). Nessa perspectiva de “reproduzir” algo que não está evidentemente presente é que serão desenvolvidos os subtópicos adiante.

Representação

A representação pode ser definida como a elaboração de uma reprodução e pode ser dividida em três níveis, que são: *la puesta en escena* (encenação), *la puesta en cuadro* (enquadramento) e *la puesta en serie* (montagem). O primeiro nível, *la puesta en escena* (encenação), diz respeito ao momento em que é determinado o “recorte de mundo” a ser representado, caracterizando todos os dados possíveis de que essa representação necessita, ou seja, é o preparo fundamental para a construção do universo plástico:

Evidentemente, 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 pantalla. (CASSETTI; DI CHIO, 1991, p. 127).

Uma grande variedade de elementos é atribuída a esse nível, o que lhe confere complexidade e requer ordenamento dos elementos que constroem a cena. No documentário *Jaguapiré na luta*, a encenação imbuída de realidade é construída a partir de interpretações dos próprios indígenas; a psicologia de narrar a cena é uma modalidade construtiva sofisticada; a entrevista testemunhal das anciãs é proferida na língua Guarani, portanto esse recorte de mundo faz desse trabalho uma construção autoral. Os autores Casetti e Di Chio (1991) sugerem ainda o desmembramento de cada característica, como, por exemplo, o caso dos dois protagonistas de *Brô MC's*, para a análise, de modo que sejam considerados: a idade dos garotos, a constituição física, o caráter híbrido dos personagens, entre outras coisas. Ainda existem, dentro desse nível, os *indícios*, os *motivos* e o *tema*, que são recursos ofertados e organizados no texto fílmico

que conduzirão o espectador a um determinado universo dentro da obra.

O segundo nível, *la puesta en cuadro* (enquadramento), está relacionado com o nível anterior, pois o que será enquadrado depende do que é posto em cena. Contudo, envolve a eleição de um ponto de vista, a seleção de quem ou do que irá compor a cena, ou mesmo de que maneira será incluído nos limites do quadro, e o que será deixado de fora. Assim, a definição dos movimentos de câmera, a determinação do tempo de cada cena, a posição e a angulação de câmera são fatores que determinam a forma do filme. Segundo Aumont (1995, p. 20):

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 fixo'). Alguns filmes, particularmente da época do cinema mudo, como, por exemplo, *O martírio de Joana d'Arc*, de Carl Theodor Dreyer (1928), manifestam uma preocupação com o equilíbrio e a expressividade da composição no quadro que nada fica a dever à pintura. 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.

Segundo Casetti e De Chio (1991), algumas modalidades de filmagem podem ser tomadas como algo intuitivo, como, por exemplo, o personagem principal, que está dentro da narrativa participando frequentemente em enquadramentos mais fechados, ou seja, em primeiro plano, ou mesmo objetos importantes para a narrativa estão centralizados na imagem, com mais definição, em detalhe, para ganhar mais atenção do espectador.

Os elementos cenográficos são utilizados como meios de simulação de espaços reais. Conforme Costa (1987), são três

os elementos “pró-fílmicos” que são justificados pela significância cinematográfica, sendo eles: a cenografia, que remete ao teatro e está ligada à pintura, isto é, a imagem do cinema projetada nos limites do retângulo da tela, que é o recorte representativo do mundo exterior; o espaço arquitetônico, que representa os espaços naturais reconstruídos com finalidades objetivas de juízos estéticos; e, por último, a paisagem, que é o espaço fílmico que determina não apenas um gênero pictórico ou como uma cultura enxerga a natureza, mas sim como uma sociedade organiza a relação entre natureza e uma determinada cultura, um espaço virtual que reconstrói significados na mente do espectador com elementos fornecidos pela imagem.

Se nos níveis mencionados são analisadas imagens em separado ou vistas isoladamente em cada plano, nesse terceiro nível de representação, que é *la puesta en serie* (montagem), considera-se, para termos analíticos, a quantidade sequencial de imagens; leva-se em conta o encadeamento feito pela montagem. Segundo essa perspectiva sequencial, existe sempre uma imagem que a precede e outra conseguinte. Tecnicamente montar imagens é juntar dois ou mais fragmentos de imagens: entre parâmetros lógicos representativos, instauram-se relações que se cruzam e se associam por todo o desenvolvimento do filme.

A montagem constitui, efetivamente, o fundamento mais específico da linguagem fílmica, e uma definição de cinema não poderia passar sem a palavra ‘montagem’. Digamos desde já que a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração. (MARTIN, 2003, p. 132).

Consoante Casetti e De Chio (1991), verificam-se distintas modalidades de disposição dos quadros e de uma determinada organização de “*fragmentos del mundo*” ou como cada quadro se articula sendo trabalhado separadamente a

favor da montagem. Essas associações podem ser feitas: por identidade, quando um mesmo elemento se repete de maneira diferente; por proximidade, quando uma imagem se relaciona com outra, com o intuito de representar elementos diferentes para compor partes de uma mesma situação; e por transitividade, quando uma imagem está relacionada com outra para representar dois momentos de uma mesma ação. Nos filmes clássicos de Hollywood, esses fragmentos se organizam e se integram perfeitamente a favor da narrativa.

Em contrapartida, existem as associações por analogia e por contraste, quando uma imagem se relaciona com outra com a finalidade de representar elementos correspondentes. Porém, não são necessariamente idênticos os elementos confrontantes, mas também não são totalmente opostos, formando, assim, um universo heterogêneo e articulado, jogando estrategicamente com outros fragmentos implícitos antes de formar uma unidade narrativa. Por último, existem as associações neutralizadas ou por aproximação, quando as imagens se relacionam pela aproximação dentro da série, formando uma atmosfera fragmentada, dispersa e caótica, frequentemente presente no cinema moderno.

Acerca da montagem, há várias distinções importantes que vão além dos interesses estéticos, permitindo traçar coordenadas de efeitos psicológicos. 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, foram decisivas para o avanço da linguagem fílmica, concebendo a construção narrativa a partir da montagem alternada.

Os dois documentários que são objetos deste livro apresentam montagens distintas: em *Brô MC's*, há um encadeamento não linear, porém é construído sob uma óptica mais sóbria; já em *Jaguapiré na luta*, existe uma montagem paralela que

envolve encenação, narração em segunda pessoa, mesclada com depoimentos. Martin (2003) distingue a montagem por duas maneiras: a montagem narrativa e a montagem expressiva, que, dentro dessa perspectiva, se desdobram em outras mais. A seguir, serão especificados alguns dos traços centrais desses tipos de montagens, indicando a sua relação com os objetivos deste trabalho.

Montagem expressiva

Nessa modalidade de montagem, Martin (2003) explica que a construção é fundamentada na justaposição de planos, com a finalidade de produzir um impacto direto no espectador através do choque de duas ou mais imagens. Por isso, essa modalidade de montagem busca em si mesma produzir sentido psicológico ou exprimir uma ideia. Dessa forma, o processo de montagem deixa de ser um meio para atingir um fim, causando efeitos de ruptura no intelecto do espectador, produzidos pelo confronto/interação dos planos. Essa modalidade de montagem abrange a montagem rítmica e a ideológica, esta última também é conhecida como montagem intelectual.

A montagem rítmica possui um aspecto inicialmente métrico, que consiste basicamente no tempo de duração dos planos, conforme o interesse “psicológico” atribuído ao conteúdo. Nesse conceito existe uma relação direta com o conteúdo do plano, e o prolongamento/abreviação da tensão é determinado pelo comprimento dos fragmentos; cada plano é trocado por outro à medida que a atenção diminui. Assim, a característica dessa modalidade consiste em manter uma expectativa constante. De acordo com Eisenstein (2002, p. 80):

[...] o comprimento real não coincide com o comprimento matemático determinado do fragmento de acordo com uma fórmula métrica. Aqui, seu comprimento prático de-

riva da especificidade do fragmento, e de seu comprimento planejado de acordo com a estrutura da sequência.

Diferentemente da sobriedade da montagem narrativa, na rítmica há a utilização de recursos técnicos, como o de planos muito longos, imprimindo um andamento muito lento, ou, ao contrário, com planos muito curtos e ocasionalmente a troca abrupta de um enquadramento de um plano geral para um muito fechado (*close-up*).

A montagem ideológica²⁸ - nesse sentido, o termo “ideológico” é utilizado como uma forma ampla - “[...] serve para designar as aproximações de planos destinados a comunicar ao espectador um ponto de vista, um sentimento ou uma ideia mais ou menos precisos e gerais” (MARTIN, 2003, p. 152). Segundo Aumont (1995), referindo-se a Eiseinstein, o filme não possui a obrigação de reprodução do “real”, uma vez que há a intervenção nele, mas compete ao idealizador expressar a realidade, atribuindo ao filme um “certo juízo ideológico”. No entanto, essas categorias de montagem estão inseridas no campo da expressão, visando à forma estética na manifestação de certos valores conceituais.

Montagem narrativa

Dando continuidade ao assunto, neste tópico serão discutidas rapidamente outras possibilidades de encadeamento

²⁸ Segundo o *Dicionário de semiótica* de Greimas e Cortez (1979, p. 225): “[...] uma ideologia se caracteriza então pelo estatuto atualizado dos valores que ela assume: a realização desses valores (isto é, a conjunção do sujeito com o objeto de valor) extingue, *ipso facto*, a ideologia enquanto tal, em outros termos, a ideologia é uma busca permanente dos valores, e a estrutura actancial que a informa que deve ser considerada recorrente em todo o discurso ideológico. Considerada como uma instância no percurso gerativo global, a organização ideológica apresenta os valores, que ela assume, em sua forma abstrata ou temática. Entretanto, o discurso ideológico pode ser, em qualquer instante, mais ou menos figurativizado e pode converter-se assim em discursos mitológicos”.

sequencial de imagens. A montagem como narrativa foi construída e empregada pela primeira vez no começo do século XX pelo norte-americano Edwin S. Porter com os filmes *Life of an American fireman* (1902) e *The great train robbery* (1903). Ele entendeu que o plano cinematográfico era o elemento básico para a construção fílmica. Jean Mitry, citado por Martin (2003), certifica que Porter foi o responsável pela aplicação do sentido à montagem.

A montagem narrativa está relacionada à expressão mais simples da montagem, pois consiste em imprimir em uma sequência lógica, com a missão de contar uma história, planos que possuam individualmente conteúdos atualizados que funcionam como dispositivos impulsionando a ação dramática e psicológica. Dito de outra forma, possui como objetivo a descrição de uma ação, a sucessão de uma sequência de acontecimentos.

A contribuição de Porter foi a de organizar os planos, com o intuito de descrever uma continuidade na narrativa. Ainda que Porter tenha colaborado significativamente para a narrativa fílmica, foi D. W. Griffith quem de fato mudou o conceito de fazer cinema. Conforme Deleuze (1983, p. 45), “[...] a composição das imagens-movimento, Griffith a concebeu como uma organização, um organismo, uma grande unidade orgânica”. Considerado o pai do cinema moderno hollywoodiano, suas contribuições para a evolução da montagem foram inúmeras. Para citar algumas: diversificação dos planos para produzir impacto emocional, incluindo o grande plano geral, *close-up* como *inserts*, câmera subjetiva, uso do *travelling*, *flashback*, montagem alternada, montagem paralela (veremos adiante separadamente), variações de ritmo, entre outras contribuições.

De acordo com Martin (2003), Griffith não foi o mentor da montagem nem dos planos, mas foi o primeiro a saber em-

pregá-los e organizá-los de forma que se tornasse um “meio de expressão”, elevando o *status* do cinema a uma categoria mais complexa em relação à construção da dramaticidade. Sua obra consagrada, *O nascimento de uma nação* (1915), é um filme sofisticado que contém elementos referentes à linguagem metafórica junto a outros dispositivos funcionando de acordo com a narrativa. Vejamos adiante uma síntese das técnicas de montagem:

Montagem linear - nessa técnica, a sequência dos planos é disposta em uma ordem cronológica, sendo considerada a montagem mais simples por comportar o arranjo de uma única ação. Não há uma elaboração narrativa montada paralelamente, portanto sempre respeitando a continuidade temporal. Esse tipo de técnica aplica-se na montagem de *Brô MC's*: em linha gerais, a história é contada a partir de depoimentos feitos na própria aldeia, com *inserts* do cotidiano na tribo.

Montagem invertida - diferentemente da anterior, essa técnica não se aplica a uma lógica cronológica, subvertendo a ordem das sucessões, operando prevalentemente a temporalidade subjetiva, podendo haver saltos temporais, como do presente passar para o passado, regressar ao presente novamente e ainda misturar o passado e o presente.

Montagem alternada - trata-se da técnica aplicada na alternância entre duas ou mais ações que se passam simultaneamente e que seguem para a mesma direção. É o esquema usual nos filmes de perseguição, em que o mocinho, depois de muito procurar, termina sempre por encontrar o bandido que sequestrou a bela/estrela do filme.

Montagem paralela - quando a montagem trabalha com duas ou mais ações distintas simultaneamente, alternando essas ações, justificando a significação do seu confronto. Essa técnica à contemporaneidade não é necessária; sendo

assim, possui a característica pela indiferença da temporalidade, o que faz com que a montagem aconteça de maneira mais elaborada e sutil. Essa técnica aplica-se ao filme *Jaguapiré na luta*, em que uma série de situações sobre um mesmo assunto é contada por diversas ações; a encenação no documentário remete ao ocorrido no passado; paralelamente os depoimentos são feitos no presente.

Tecnicamente falando, pode-se constatar que existem muitas maneiras diferentes de trabalhar o processo de montagem em um filme. Dito de outra forma, a montagem é a criadora do movimento. Enquanto a imagem fotográfica imóvel recria aspectos estáticos da realidade, a sua sequência reproduz o movimento e a vida. Como se pode perceber, a montagem narrativa consiste em ordenar uma sequência lógica de planos para criar um sentido na narrativa fílmica. De acordo com Marner (1980), para uma articulação lógica e coerente, de forma a garantir a harmonia e a fluidez da narração, é necessário que se obtenha uma *continuidade espaçotemporal*.

A essência de uma mensagem cinematográfica é comunicada ao espectador por meio de um fluxo de imagens, que deve comunicar o assunto pretendido: “[...] cada imagem representa uma ideia; cada cena é uma sucessão de ideias que, uma vez montadas, dão à narração cinematográfica mais fluidez, lógica e harmonia” (MARNER, 1980, p. 82).

Um dos principais critérios de continuidade no cinema está inscrito na *continuidade direcional*, critério que estabelece a preservação dos personagens e objetos, assegurando um sentido lógico de direção, por exemplo: se um homem caminha pela rua, se ele entra na imagem pelo lado esquerdo, então ele deverá sair pela direita, para que se possa manter o mesmo sentido de direção; caso contrário, é produzido no espectador um sentido de confusão espacial (MARNER, 1980).

O *eixo da ação* é representado pela posição da câmera em relação ao personagem ou objeto em cena e será determinante para designar a direção da ação dentro do enquadramento. Para que se garanta a correta continuidade visual, situa-se a câmera em uma determinada direção, sendo criada uma trajetória de movimentação dos personagens em um raio de ação. Esse plano espacial é chamado de eixo da ação; quando ocorre algum erro nesse sentido, diz-se que houve uma “quebra” no eixo da ação.

Entre as inúmeras técnicas referentes à continuidade espaçotemporal, além das demais já mencionadas, cabe também mencionar a *elipse*, que, de um modo genérico, significa a omissão calculada de códigos narrativos identificáveis pelo contexto, um salto temporal, o qual o idealizador pode sugerir recorrendo à alusão, atribuindo ao espectador a participação em preencher mentalmente o intervalo de ações.

Conforme Martin (2003), há várias formas estilísticas que podem recorrer a elipses em conceitos diferentes. As *elipses de conteúdo*, por exemplo, são, por vezes, motivadas pela censura social: “[...] a morte, a dor violenta, os ferimentos horríveis, as cenas de tortura ou assassinato eram em geral dissimuladas ao espectador e substituídas ou sugeridas de diversas formas” (MARTIN, 2003, p. 80). Há também o silêncio e o corte seco²⁹ da ação - nesse caso, ferramentas bastante utilizadas como recursos na concepção da elipse em filmes. O filme *Jaguapiré na luta* se inicia com homens indígenas todos em silêncio em uma oca, compenetrados ao som de uma espécie de apito. Entre silvos longos e intermitentes, a cena

²⁹ 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.

serve de introdução para o título do filme e para a próxima, em que se iniciam os diálogos, que, no tempo dramático, seria no passado.

Uma obra fílmica é construída por uma grande quantidade de fragmentos, cuja cronologia e continuidade lógica podem encontrar dificuldades em tornar o encadeamento perfeitamente compreensível ao espectador, assim o cinema pode recorrer a recursos psicológicos tanto visuais como sonoros, com a finalidade de construir diferentes articulações narrativas.

Narração

Neste tópico, será analisado o que se refere aos componentes da narração. Veremos que a análise da comunicação é baseada em estudos do emissor como narrador e do receptor como destinatário de uma determinada mensagem e que, ao lado da montagem, dos recursos de câmera e dos diálogos, existe uma grande quantidade de outros procedimentos narrativos.

A narrativa, para Casetti e De Chio (1991, p. 173), deve ser estudada a partir de três componentes, sendo eles: “[...] *los existentes, los acontecimientos y las transformaciones*”. Será verificado aqui cada um deles em suas particularidades. Ainda segundo esses autores, para termos analíticos, não é muito claro se a dimensão narrativa está no conteúdo da imagem ou, por outro lado, se está no modo em que se organiza, se relaciona e se manifesta nas imagens; ou seja, não está esclarecido se os processos narrativos estão se referindo à história em si ou à forma em que está sendo contada/apresentada (CASSETTI; DE CHIO, 1991). Para Aumont (1993, p. 244), “[...] a narrativa é definida muito estritamente pela narratologia recente como conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história”.

Por “*los existentes*”, compreende-se tudo aquilo que se apresenta no interior de uma história: objetos, cenário, seres humanos, animais, podendo ainda ser subdivididos em “ambientes e personagens”, sendo que o primeiro diz respeito aos objetos inanimados dispostos em cena e o segundo condiz a seres vivos atuando em cena.

O ambiente compreende todos os elementos que podem compor o cenário preenchendo o espaço da cena, podendo ser classificado sob duas funções: o que está em torno da cena em que atuam os personagens, compondo e decorando o espaço em movimento. Aqui pode ser expressado como um ambiente “rico”, minucioso, carregado de detalhes, ou, ao contrário, um ambiente “pobre”, simples e discreto; no que se refere à situação, coordena o espaço-tempo, situando e caracterizando a ambientação da cena, ou seja, como um ambiente “histórico” construído sob referências às regiões e épocas específicas.

No que diz respeito à análise de personagens, é um tanto mais complexa. Os enredos são prevalentemente tramas que falam de alguém; acontecimentos ocorridos ou ações que possuem uma certa relevância *sui generis* que merecem uma atenção em particular, galgando o estatuto de personagem como protagonista ou mesmo antagonista. Existem algumas características que determinam, de alguma forma, diferentes personificações de atores dentro de uma trama. Incluso, nessa perspectiva, há três maneiras de análise de personagens: o personagem como *pessoa*, dotada de características particulares, encarnando um personagem como verdadeiramente real, com uma identidade irreduzível. Conforme Casetti e De Chio (1991, p. 178):

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 'unidad de acción', lo que lo caracteriza es el hecho de constituir una perfecta simulación de aquello con que nos enfrentamos en la vida.

Outra forma de investigação é abordar o personagem pelo *papel* que desempenha dentro do filme, sua função social desenvolvida na trama. Nessa abordagem é encontrado, diferentemente de um personagem único, um personagem codificado, que irá assumir gêneros gestuais atribuídos a seu papel que sustentará a narração.

Outro modo de análise do personagem é como *actante*, que se baseia em interpretar tanto sua individualidade como sua atuação, partindo de um ponto de vista abstrato. Nesse caso, as perspectivas em relação às outras abordagens citadas acima são diferentes; não se examinam os personagens em si, como caráter e comportamentos expressivos, nem em termos formais, como atitudes e ações expressas, mas sim sob a óptica das conexões estruturais e lógicas, relacionadas com outras unidades de sentido. Assim sendo, o personagem não é visto com parâmetros realísticos, desta maneira não é associado à realidade, nem como papel especificamente atribuído ao personagem, mas sim como um *actante*. Conforme Greimas e Courtés (1979, p. 12), “[...] o actante pode ser concebido como aquele que realiza ou sofre o ato, independentemente de qualquer outra determinação”.

Por um lado, ele ocupa uma posição na caracterização global do produto; por outro, um agente que realiza certas dinâmicas. O actante, de maneira geral, pode ser representado independentemente de quem realize a ação; pode se tratar de seres humanos, animais, objetos e até mesmo conceitos, dependendo da participação efetiva na história.

Os elementos narrativos contidos nos filmes *Brô MC's* e *Jaguapiré na luta* trazem consigo uma riqueza de ambiente; tanto os personagens como o cenário contêm evidências minuciosas de hibridação. Os personagens como *pessoa* carregam indicadores da cultura tradicional, ao mesmo tempo que transitam nos costumes modernos. Esse trânsito cultural é mais evidente no primeiro filme, pois essas marcas comportamentais são acentuadas no modo de falar, nos gestos e na produção visual. Outro elemento que pode ser considerado diz respeito às indumentárias em ambos os filmes. Adornos tradicionais como: cocares, colares, pulseiras, brincos, pinturas corporais, entre outros elementos, mesclam-se com vestimentas típicas da sociedade industrial.

Os acontecimentos

Este tópico irá tratar da ação da narrativa, que diz respeito a algo que se manifesta, isto é, acontece algo a alguém e alguém faz acontecer algo, logo nos deparamos com *eventos*, ou, por assim dizer, acontecimentos que irão pontuar ou estabelecer o ritmo da trama, sinalizando sua eventual evolução na narrativa. Em conformidade com Casetti e De Chio (1991, p. 188), os acontecimentos podem ser distinguidos em dois grandes universos, dependendo do agente que os ocasiona, podendo ser através de ações ou de 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*”.

No caso de *eventos*, ficam evidenciadas a manifestação e a presença da natureza como agentes operando na narrativa, como grandes episódios catastróficos, epidemias, etc., igualmente pode haver a presença coletiva da sociedade, como em grandes guerras, revoluções, quer dizer, episódios que envolvem a coletividade humana. Nesses casos, o personagem

se encontra inserido em um sistema de acontecimentos mais intrincados, por não haver, muitas vezes, um controle da situação, salvo em situações de afronta, de sofrimento, em que há a participação coletiva na tentativa de mudar alguma situação. O assunto principal que conduz o enredo do documentário *Jaguapiré na luta* é um evento coletivo envolvendo conflitos de ordem econômica e cultural.

No segundo caso, a ação atravessa os eventos e se caracteriza pela presença de um *agente animado*. Nesse horizonte de personagens animados operando a narrativa, podem se desdobrar outros três níveis de investigação. No primeiro caso, a ação pode ser entendida como *comportamento*, entendida como uma manifestação de alguém em resposta a algum impulso, “[...] *el comportamiento es, de hecho, principalmente, la manifestación de la actividad de ‘alguien’, su respuesta explícita a una situación o a un estímulo*” (CASSETTI; DE CHIO, 1991, p. 189). Neste caso, podem aparecer outras categorias de análise sobre o comportamento, como: voluntário e involuntário, individual ou coletivo, transitivo ou intransitivo, contudo esses parâmetros são para efeitos “fenomenológicos”.

Tem-se ainda a ação como *função*, como uma classe de acontecimentos gerais, e não apenas um fato efetivo e inflexível. As funções, de forma geral, são ações padronizadas; por mais que haja uma vasta gama de variáveis, os personagens cumprem tais ações a cada história narrada. Certas ações como *privação*, quando alguém ou algo tira do personagem coisas que são muito estimadas, como a pessoa amada, invasão de sua vida pessoal, somas de dinheiro, etc.; ainda existe uma série de ações, como *distanciamento*, *proibições*, *obrigações*, *provas*, entre outras classes de ações que podemos verificar como técnicas de narração cinematográficas.

Neste último, veremos as ações operando como *ato*, como uma estrutura relacional, ou seja, “[...] *una relación en-*

tre actantes” (CASSETTI; DE CHIO, 1991, p. 193), podendo ser apresentada de duas maneiras: *enunciados de estado*, que estabelecem uma interação entre sujeito e objeto, podendo ser articulada na conjunção, em que o sujeito expressa a posse de algum objeto, ou na disjunção, que configura a perda de posse de algum objeto por parte do sujeito; e *enunciados de atuação*, que são o resultado das operações realizadas entre sujeito e objeto, isto é, todo o processo que corresponderá ao resultado final. De uma maneira geral, o acontecimento não é apenas o que detalha um relato, mas também é tudo o que dá movimento à ação.

As ações narrativas que impulsionam o enredo dos dois documentários são de ordens diferentes. Em *Brô MC's*, são manifestações comportamentais, que são estimuladas por uma experiência musical, a qual se desdobra em outros valores. Em *Jaguapiré na luta*, a ação move-se através de um evento ocorrido, que, no caso, é o episódio de despejo de suas terras e a posterior retomada.

As transformações

Este tópico corresponde ao último componente da narração segundo as linhas de investigação de Casetti e De Chio (1991), que contemplará as transformações, respectivamente, como *mudança*, como *processo* e como *variação estrutural*.

Nessa modalidade de transformação como *mudança*, verificam-se dois pontos de vista: primeiramente a partir do personagem que é o ator fundamental que conduz as transformações, “[...] *o bien investiga a partir del personaje, que es el ‘actor’ fundamental del cambio (lo provoca, lo sufre, lo expresa, etc.)*” (CASSETTI; DE CHIO, 1991, p. 199); outro ponto de vista é atribuído diretamente à ação, que é a razão que impulsiona/realiza a mudança. Na perspectiva do ator, pode-

-se reconhecer como mudanças de caráter, pertencentes ao modo de ser do personagem, e mudanças de atitude, que se relacionam com o modo de fazer; nesse mesmo sentido de mudança, também se podem acrescentar mudanças individuais ou coletivas, uma vez que podem atingir tanto um personagem como um sistema de personagens.

Passando para o enfoque da ação, deparamo-nos com uma série de alternativas, podendo existir mudanças lineares ou não lineares, sendo as primeiras uniformes e constantes, já as segundas são dissemelhantes e contrastadas. Também pode haver mudanças de necessidade e mudanças de sucessão, em que as primeiras estabelecem uma conexão causal, obedecendo a modificações reconstituíveis, respeitando uma descrição precisa, enquanto as outras estabelecem conexão temporal, servindo como processo evolutivo no fluir do tempo, ou seja, são transformações lógicas contra transformações cronológicas.

Agora veremos as transformações como *processos*. Nesse aspecto, as transformações não se configuram como mudanças específicas e determinadas, mas como um processo. Nesse sentido, as transformações podem ser classificadas como processos de melhoramento ou, ao contrário, de pioramento, que implicam um personagem orientador que conduzirá o ponto de vista: quando está melhor para um, ficará pior para outro, e vice-versa.

O terceiro nível de análise aqui aplicado é compreendido como *transformações como variações estruturais*. Se no primeiro nível (as mudanças) foi aplicada uma perspectiva fenomenológica e no segundo (os processos) uma perspectiva formal, neste último é aplicada uma concepção abstrata. De forma sucinta, são cinco as operações sugeridas por Casetti e De Chio (1991): a *saturação*, entre os dois polos, início e fim, que representa a resolução apontada desde o princípio da narração, resolvendo-se em uma série de tensões e obstáculos; a

inversão, que, ao contrário, é uma variação estrutural em que a situação inicial se transforma no seu oposto e não se resolve por indícios apontados, mas sim desvenda algo que a princípio parecia resolvido; a *substituição*, que aqui é um tipo de variação estrutural, em que o estágio de chegada (final) parece não ter conexão com o ponto de partida (início) - não há transformação nem evolução, e sim uma variação completa da situação em questão; a *suspensão*, que é um tipo de variação em que a situação inicial não é resolvida completamente, ficando um desfecho em aberto, propenso a outros desdobramentos; e *estancamento*, que representa uma “não variação”, caracterizada pela insistência na permanência dos dados iniciais, podendo ocorrer algumas pequenas variações, mas obstinadas sempre a retomarem a mesma questão.

A partir desse subitem, iremos expor o funcionamento - não de todos - dos principais códigos cinemáticos que consideramos importantes para as análises de nosso objeto.

Caracteres do cinema

Nesse momento, será feito um sintético levantamento dos elementos básicos que compõem a linguagem cinematográfica. O primeiro componente a ser discutido aqui será a fotografia. Portanto, neste tópico, serão tratados os possíveis enquadramentos fotográficos, pois “[...] eles constituem o primeiro aspecto da participação criadora da câmera” (MARTIN, 2003, p. 35).

O elemento-base da linguagem cinematográfica é categoricamente atribuído à imagem. Como matéria-prima do processo fílmico, ela constitui uma realidade caracteristicamente complexa, dado que sua produção é constituída através de dois aspectos: é o resultado técnico de um aparelho mecânico, capaz de registrar com exatidão e objetividade a impres-

são da realidade, e essa operação, ao mesmo tempo, é executada conforme a vontade e a subjetividade de um realizador.

Na terminologia corrente seguida em roteiros, a fotografia diz respeito à porção de espaço enquadrado pela 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 arranjo plástico do conteúdo da imagem em um espaço delimitado (enquadrado). Segundo Martin (2003), a escolha do enquadramento possui algumas características funcionais no cinema, como função de *ellipse*, em que se enquadram alguns elementos em cena deixando outros de fora; o equivalente à *sinédoque*, em que se toma o todo pela parte, de modo que se mostra apenas um detalhe que seja considerado significativo ou simbólico para a narrativa. As outras características funcionais são: compor o conteúdo do enquadramento (símbolo); fornecer/mudar um ponto de vista do espectador; utilizar da profundidade de campo para trabalhar com a terceira dimensão espacial visando a alcançar efeitos dramáticos. Esses foram alguns dos aspectos que, através da dinâmica do enquadramento, o cinema é capaz de fornecer ao seu espectador.

O tamanho do plano é definido pelo intervalo entre a lente da câmera e o objeto em questão. A escolha de cada plano está diretamente relacionada a seu conteúdo dramático, condicionado adequadamente à narrativa, assim deve haver coerência entre a utilização do tamanho do plano e o seu conteúdo. Sobre a duração de cada plano na cena, ela está diretamente relacionada ao tipo de enquadramento utilizado e não existe uma regra fixa a respeito. Porém, o plano geral, pela quantidade de informações contida, tende a ter uma maior duração em relação a um primeiríssimo plano, por exemplo. Entre os planos fotográficos, cabe destacar:

Imagem 5 - Grande plano geral

Fonte: Frame do filme *Chamiri Jhegua* (2010), projeto Ava Marandu.

Grande plano geral (GPG) - Esse plano normalmente é usado para situar a ação em sua globalidade e comumente tem um caráter introdutório, sendo também utilizado quando uma cena requer uma visão muito ampla do cenário onde ocorre a ação, ou quando há a necessidade de descrever as dimensões de um grande episódio, como um campo de batalha, por exemplo.

Nesse caso, verifica-se na Imagem 5 uma pequena aldeia em meio a um pasto sem a presença de uma flora necessária ao seu redor. Nesse enquadramento, acentuam-se o isolamento desse abrigo e sua presença solta em meio de uma amplitude territorial desmatada.

Imagem 6 - Plano geral

Fonte: Frame do filme *Chamiri Jhegua* (2010), projeto Ava Marandu.

Plano geral (PG) - Esse plano, assim como o plano anterior, também possui o objetivo de oferecer uma visão ampla do lugar onde se passa um evento, ou situar no espaço a ação dramática do filme. Também há uma terceira característica mais voltada para uma aplicação filosófica, quando destaca uma pessoa ou objeto do ambiente que o cerca. Como exemplo, cabe o enquadramento de um homem atravessando terras insólitas, dando a impressão de uma amplitude infinita; aparece como uma metáfora da batalha de um indivíduo na imensidão de uma terra desconhecida. No enquadramento acima, utiliza-se o recurso do plano geral para situar o espectador para a cena seguinte, onde será executado um ritual entre os membros da aldeia, em um recinto fechado - no caso, a oca coletiva.

Imagem 7 - Plano de conjunto



Fonte: Frame do filme *Kaiwuá kunhataí* (2010), projeto Ava Marandu.

Plano de conjunto (PC) - Esse plano é mais prático como plano de introdução que o plano geral, por proporcionar mais clareza aos detalhes da ação dramática. Nele se verifica um pouco menos de importância ao ambiente como um

todo, proporcionando ao espectador uma maior atenção aos personagens. Direciona o olhar do espectador aos personagens da cena e aos elementos simbólicos desse ritual, como a cruz, o chocalho, a vestimenta.

Imagem 8 - Plano americano



Fonte: Frame do filme *Brô MC's* (2010), projeto Ava Marandu.

Plano americano (PA) - Esse plano enquadra o personagem na altura dos joelhos, aproximando o assunto do espectador, o qual foi muito utilizado nas décadas de 1930 e 1940, nos telejornais e documentários que continham mais de um entrevistado. Na Imagem 8, são postos simultaneamente em quadro dois jovens que possuem uma experiência de vida em comum. Nesse recurso, indica-se um maior número de detalhes sobre o assunto em relação ao plano aberto, como as expressões gestuais e a maneira de se vestir, além de estar colocando duas pessoas relatando sobre o mesmo fato em um mesmo enquadramento.

Imagem 9 - Plano médio



Fonte: Frame do filme *Jakaira* (2010), projeto Ava Marandu.

Plano médio (PM) - Esse plano enquadra o indivíduo da cintura para cima, uma maior porção do fundo/cenário é “cortado”, convertendo a figura humana no centro da atenção, o qual é bastante prático para mostrar as relações entre pessoas com mais riqueza nos pormenores gestuais. Nessa cena retratada na Imagem 9, esse plano é utilizado para mostrar os detalhes do ritual e as expressões dos personagens, sugerindo uma maior proximidade na narração imagética.

Imagem 10 - Primeiro plano



Fonte: Frame do filme *Guapo'y, a árvore viajante* (2010), projeto Ava Marandu.

Primeiro plano (PP) - Esse plano enquadra o personagem a partir dos ombros. A principal característica dos primeiros planos é a proximidade do público com um objeto ou pessoa, uma vez que se elimina o cenário quase que na totalidade. Esse enquadramento é utilizado para acentuar diálogos, pontos críticos de uma ação dramática, como expressões gestuais. Na Imagem 10, o xamã é destacado pela compenetração no ritual praticado.

Imagem 11 - Primeiríssimo plano



Fonte: Frame do filme *Jakaira* (2010), projeto Ava Marandu.

Primeiríssimo plano ou *close-up* (PPP) - Esse plano possui como objetivo alcançar uma maior dramaticidade, uma vez que o enquadramento de um personagem é trazido para muito próximo do espectador, como a expressão facial estampada na moldura da tela, conotando intenções e pensamentos; nesse caso, não há profundidade de campo, portanto o cenário é abstraído. A cena da Imagem 11 mostra a riqueza nos detalhes de um cocar em destaque no plano.

Apresentamos aqui alguns planos fotográficos utilizados no cinema, segundo Marner³⁰ (1980). A gramática da lin-

³⁰ Sobre os planos fotográficos, Terence St. John Marner, em *A realização cinematográfica* (1980), traz um quadro poliglota dos planos cinematográficos, além de outras opções de enquadramento.

guagem cinematográfica varia bastante, portanto pode ocorrer que a denominação dos enquadramentos mude conforme outros autores, porém seus efeitos e atribuições são basicamente os mesmos.

Ângulos de filmagem

Nesta parte, serão expostas algumas possibilidades de pontos de vista no processo de captação da imagem. A escolha de determinados posicionamentos de câmera auxilia na elaboração conceitual da ação dramática. O ponto de vista relaciona-se com a posição da câmera em relação ao objeto/ator em questão, conforme pode ser observado na Imagem 12. Por isso, torna-se um importante elemento dramático, podendo adquirir significados psicológicos precisos. A altura da qual observamos um personagem em um filme é, por si só, um significante narrativo. Conforme Marnier (1980, p. 133):

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.

Imagem 12 - Alguns possíveis posicionamentos angulares de câmera



Fonte: <http://cameracotidiana.com.br>.

A posição espacial de cada objeto/personagem em cada plano possui um efeito visual distinto e tem um lugar congruente na estrutura dramática da obra fílmica. Vale lembrar que cada enquadramento aqui pode apresentar características diferentes, dependendo do tipo de objetiva utilizado na câmera, o que será colocado mais adiante, quais são as opções disponíveis e suas distintas características. Ângulos de câmera:

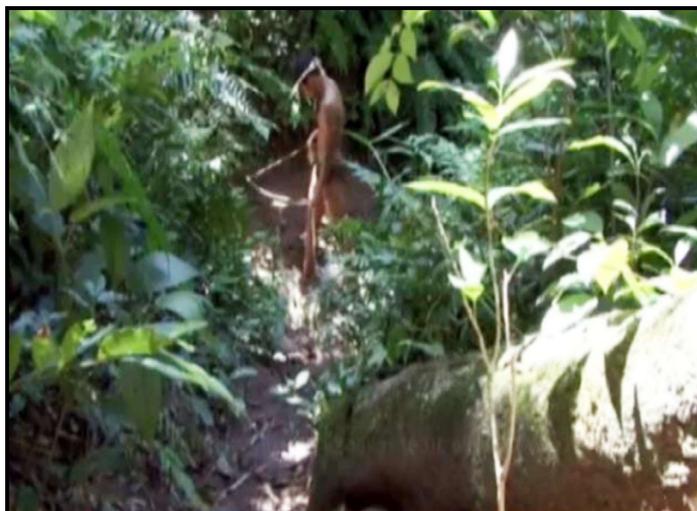
Imagem 13 - Ponto de vista normal



Fonte: Frame do filme *Jerosy Puku* (2010), projeto Ava Marandu.

Ponto de vista normal - Entre os ângulos de câmera, é o de menor impacto na ação dramática, com a angulação da câmera filmadora colocada na mesma altura dos olhos de um personagem, e a distorção vertical é mínima; as linhas verticais se apresentam como tal na imagem. Na Imagem 13, verifica-se a sensação de igualdade entre o personagem em primeiro plano e o observador.

Imagem 14 - Plano em picado ou *plongée*



Fonte: Frame do filme *Guapo'y, a árvore viajante* (2010), projeto Ava Marandu.

Plano em picado ou *plongée* - A inclinação da câmera será segundo o eixo vertical, ou seja, é um posicionamento de câmera visto de cima para baixo. Quando utilizado com uma objetiva grande-angular, que possui uma maior angulação periférica, surge como ideal para a descrição/localização do cenário. Nessa perspectiva, evidencia-se a bidimensionalidade da imagem, amplificando a grandeza da natureza e diminuindo o personagem em relação à floresta.

Imagem 15 - Plano em contrapicado ou *contre-plongée*



Fonte: *Frame* do filme *Guapo'y, a árvore viajante* (2010), projeto Ava Marandu.

Plano em contrapicado ou *contre-plongée* - A câmera é posta em uma posição mais abaixo da direção normal do olhar do personagem, ou seja, o personagem é filmado em um plano de baixo para cima. Esse efeito provoca o aumento de estatura, proporciona relevância e superioridade ao personagem, de forma a elevá-lo a uma posição dominante, podendo causar um efeito inquietante no espectador. Nessa posição o cenário é, de certa forma, eliminado ou se torna mínimo à ação. Na imagem acima, pode-se observar um aumento do caçador em meio à floresta.

Ainda podemos falar do **ponto de vista subjetivo** - A câmera assume o ponto de vista do personagem; o espectador

experimenta a sensação da visão do personagem em relação à ação. Nos vídeos do projeto Ava Marandu, não foi utilizado esse ponto de vista subjetivo, contudo os demais enquadramentos estão presentes na composição dos trabalhos autorais dos indígenas. Em uma análise rápida, percebe-se que os pontos de vista são pensados a favor da coerência narrativa e seus significados ajudam a amplificar a ação dramática. Na encenação do despejo e algumas partes dos depoimentos, no filme *Jaguapiré na luta*, há a utilização do ângulo *contrapicado*; esse dramatismo atribuiu força à anciã indígena, realçando a personagem frente ao espectador.

Objetivas

Nesse momento será vista uma abordagem sintetizada da importância das lentes objetivas e seus conceitos na construção do discurso visual. Será falado sobre os principais tipos e suas características. As objetivas são um aparato óptico que é acoplado à câmera fotográfica/filmadora, geralmente cambiáveis conforme a necessidade. Segundo Ramalho (2007), cada objetiva contém características distintas e possui a finalidade de captar e conduzir a luz até o plano onde se encontra a película (no processo analógico) ou o sensor (no processo digital).

O conjunto de lentes justapostas dentro de cada objetiva determina a distância focal e apresenta características distintas entre si. Contudo, as objetivas que possuem o recurso de *zoom*³¹ apresentam uma distância focal variável, que está di-

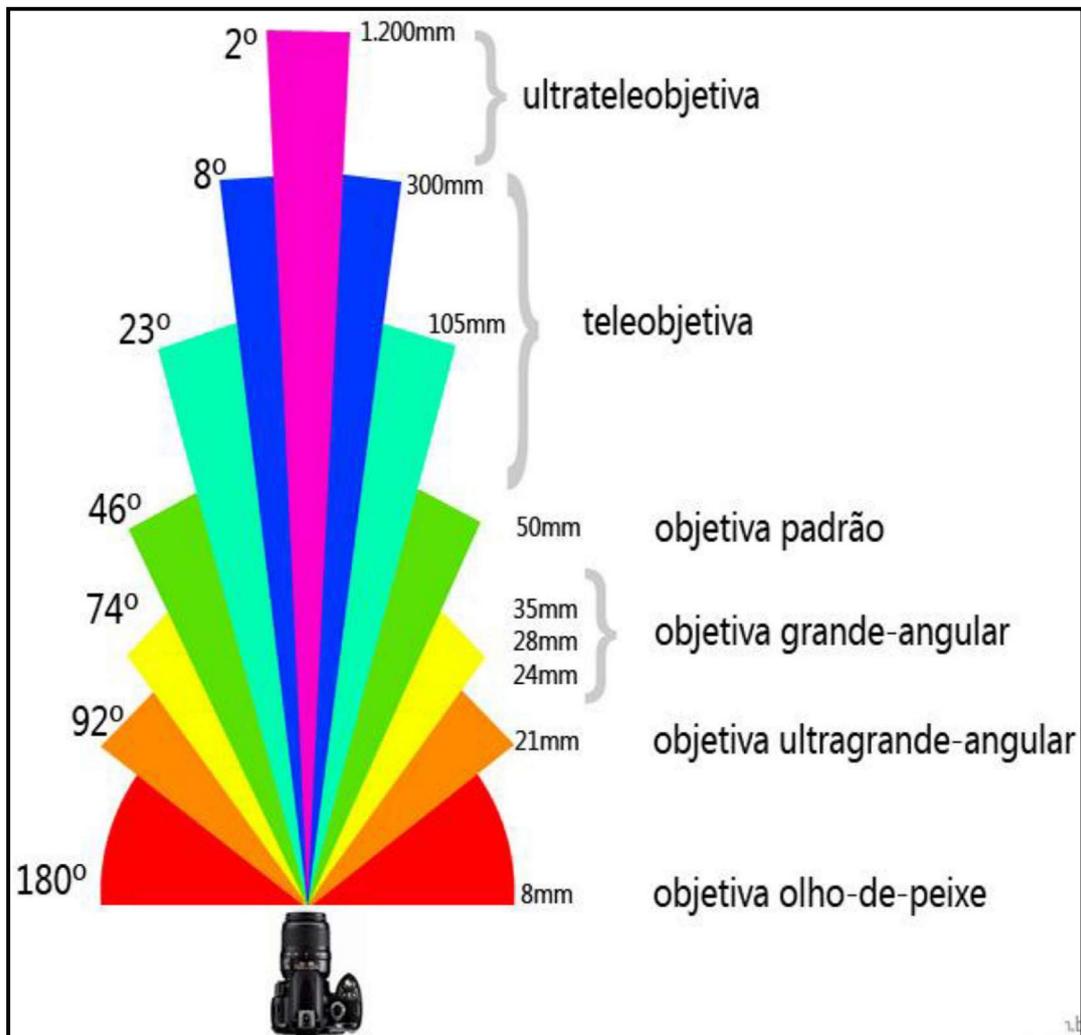
³¹ Segundo Palacin (2012), lentes modelo *zoom* possuem distância focal variável. São objetivas que alteram a distância focal conforme a situação fotográfica exigir. Elas podem mudar de grande angular para tele ou normal conforme as necessidades do fotógrafo, evitando deslocamentos ou mesmo trocas de objetiva para conseguir o enquadramento desejado.

retamente relacionada ao campo de visão da ação dentro da cena. Assim sendo, esse conceito também é importante para entendermos a noção de profundidade de campo. De acordo com Pinel (*apud* COSTA, 1987, p. 182):

Como a escala de planos, variam notavelmente as potencialidades do espaço e da relação entre figura e fundo, segundo a objetiva usada, ou mais exatamente do seu comprimento focal. Por exemplo, os focos curtos (18/20mm para a 35mm e 10/18mm para 16mm) ‘colocam a personagem contra o fundo, alargam o espaço, aceleram deslocamentos, à custa de deformações marginais (as verticais se curvam nos bordos da imagem)’. Os focos longos (50/135mm para 35mm e 30/70 mm para 16mm) esmagam a perspectiva, restringem o espaço, achatam tudo o que se encontra a distância, reduzem o ritmo dos deslocamentos.

É comum ouvir a expressão que “as objetivas são os olhos da câmera”, por isso a qualidade e a característica de cada objetiva interferirão diretamente na qualidade da imagem. As objetivas são classificadas em milímetros e são aqui divididas para fins analíticos em três grandes grupos: padrão, grande angular e teleobjetivas. Tecnicamente a Imagem 16 apresenta uma variação na nomenclatura, que diz respeito à gradação de abrangência característica de cada objetiva. As principais características serão tratadas a seguir.

Imagem 16 - Campo de visão de cada grupo de objetivas



Fonte <http://atelliefotografia.com.br>.

Padrão (50mm) - São objetivas fixas e muito conhecidas entre os fotógrafos; elas produzem uma angulação mais ou menos de 46° e possuem uma maior versatilidade pela opção de entrada de luz. Muitos chamam de objetivas “normais” por apresentarem características de distanciamento dimensional (os planos dimensionais) parecidas ao olho humano.

Grande angular - São todas as lentes com distância focal menor que 40mm. Em relação às lentes “normais”, ela possui um ângulo de abrangência maior, passando a ideia de “afastamento” do assunto em questão. As distâncias fo-

cais mais comuns estão presentes nas objetivas entre 28mm e 20mm, cuja angulação é bem maior, facilitando a captura de imagens de assuntos grandes em um curto espaço, porém, quanto maior a angulação (entre 13mm e 8mm, “olho de peixe”), maior o campo de abrangência e conseqüentemente haverá distorção do objeto.

Teleobjetivas - As lentes com distância focal acima de 50mm são consideradas teleobjetivas (80mm, 135mm, 200mm, 300mm, 500mm). Possuem como característica uma maior aproximação de assuntos mais distantes. As lentes possuem ângulos de abrangência menor, portanto, quanto maior a aproximação, menor será a angulação de abrangência. Outro aspecto importante é a profundidade de campo, ocasionando desfoques mais acentuados; isto é ocasionado pela abertura do diafragma³², o que resulta, nesses tipos de lentes, em aberturas reais maiores em relação às objetivas de outros grupos.

O uso de cada conjunto de lentes está relacionado relativamente à compressão da profundidade de campo; cada plano eleito em cada cena e o valor expressivo atribuído às características de enquadramento irão depender do contexto em que está sendo construída a narrativa, juntamente à funcionalidade estabelecida a outros elementos da expressão fílmica. Nos filmes analisados, percebe-se a utilização de grandes angulares; grande parte de filmadoras com lentes fixas vêm acopladas com esse tipo de lente. Para uma maior

³² Profundidade de campo está relacionada à abertura do diafragma. Como um dos elementos básicos da fotografia, segundo Palacin (2012), é composta por um conjunto de lâminas justapostas, que, quando contraídas completamente, resultam num orifício grande e, quando estendidas completamente, resultam em um orifício pequeno. Esse orifício de tamanho variável é um dos grandes responsáveis pela quantidade de luz captada. Os valores de abertura são compostos pela escala: f/ 1.0, 1.4, 2, 2.8, 4, 5.6, ...22, 32, etc.; essa escala pode variar a cada tipo de objetiva. Quanto maior o número de f/, menor será a abertura do diafragma.

diversificação na construção do discurso visual, é necessário um equipamento que possibilite a troca de objetivas.

Movimentos de câmera

Novamente serão abordadas características do processo de criação do discurso visual. Nesse tópico serão levantadas as questões em torno dos recursos de câmera ou as possibilidades de movimentos de câmera. A posição da câmera filmadora - ou “tomada de vistas” - diz respeito fundamentalmente à mútua relação que se estabelece entre o posicionamento da câmera e a ação executada dentro de um espaço predeterminado, compreendido como cenário. Dentro dessa circunstância, um dos pontos mais importantes a ser considerado é a direção da ação a ser fotografada, o que é válido tanto para filmes mais complexos como para documentários de orçamentos reduzidos (MARNER, 1980).

Segundo Martin (2003), são sete as principais funções de movimentos de câmera que irão contribuir para a narrativa dramática, divididas em dois grupos. O de função descritiva, cujos recursos de câmera não possuem um sentido próprio; são movimentos virtuais que servem como apresentação da cena para o espectador. As funções, nesse caso, são: acompanhar um personagem ou algum objeto em movimento; criar a ilusão de movimento de um objeto estático; descrever um espaço ou uma ação que possui um importante papel para a dramaticidade da cena.

Já na função dramática, que opera com significado próprio, exprimem-se elementos materiais e psicológicos que são determinantes para o decorrer da ação. Suas funções são: definir relações espaciais entre dois elementos da ação, pode ser a relação espacial entre dois ou mais personagens ou entre o personagem e algum objeto; também pode imprimir um sen-

timento de perigo/ameaça; realce dramático de um personagem ou de um objeto que irá desempenhar um papel importante na sequência do filme; expressão subjetiva do ponto de vista de um personagem em movimento, isto é, a câmera opera no lugar do personagem, indicando como ele observa/interage com os acontecimentos; por último, expressão da tensão mental/psicológica de um personagem; aqui a câmera também opera subjetivamente, colocando-se na visão do personagem. A diferença dessa última função com a anterior é basicamente relacionada ao tempo em que é realizado o movimento.

Para efeitos analíticos, serão descritos a seguir alguns possíveis movimentos de câmeras que integram a base técnica do plano em movimento.

Panorâmica (pan) - É um movimento giratório horizontal que pode ser executado da esquerda para a direita ou ao contrário, podendo ser realizada uma panorâmica completa em 360°. Outro movimento panorâmico pode ser executado na vertical, também conhecido como *tilt*. Conforme Marner (1980), existem duas funções no movimento panorâmico, uma descritiva, em que a câmera percorre uma ampla zona do cenário, sem um ponto de interesse específico, em que o espectador dá-se conta da dimensão espacial e do seu conteúdo; a outra função trabalha como condutora da atenção, pois aqui o espectador é conduzido para algum movimento particular dentro dos limites do enquadramento/cenário. Esse recurso pode ser visto nas cenas de introdução de *Brô MC's*, em que a câmera acompanha o personagem saindo da oca até um tanque de água no meio do quintal.

Travelling - Compreende um deslocamento da câmera durante a ação, em que permanecem constantes o ângulo do eixo óptico e o trajeto do deslocamento. Geralmente a câmera é colocada sobre um suporte móvel, alguns modelos trabalham sobre trilhos, mas também existe o *camera car*, que uti-

liza pneus; ainda pode ser executado em outras formas análogas. Esse movimento pode ser feito para frente, para trás, da esquerda para a direita, ou vice-versa, ou no sentido oblíquo.

É importante ressaltar que esse movimento pode ser simulado pelo *zoom*, que é um recurso óptico oferecido pela câmera, no entanto esse movimento pode apresentar características diferentes, como, por exemplo, causar o “achatamento” da imagem. Esse recurso de aproximação pelo recurso de *zoom in* pode ser percebido na primeira cena do documentário *Jaguapiré na luta*: há um espaço dentro de uma oca em que estão sentados vários membros da aldeia, em silêncio; todos parecem estar compenetrados acompanhando o som de um apito. A cena inicia-se em um plano aberto e o movimento fecha em um plano médio, com o homem que toca o apito.

Dolly ou grua - Consiste em fixar a câmera nas extremidades de um braço móvel, sustentado por uma plataforma com rodas ou fixado em um automóvel; a grua ainda pode ser tripulada ou mesmo ser operada por controle remoto. Possui a função de executar movimentos fluidos e suaves, de baixo para cima ou ao contrário e também pode ser associada aos outros movimentos já citados. A diferença entre *dolly* e *grua* está na capacidade e na maior complexidade que a última oferece em relação à primeira. Não se observou a utilização desse equipamento em nenhum dos filmes do projeto, talvez pelo alto custo do aparato.

Câmera na mão - A câmera é operada sem o auxílio de equipamentos, como tripé, *dolly*, etc. Oriundo do cinema direto para o cinema narrativo, esse procedimento tornou-se possível com a chegada de equipamentos mais leves, proporcionando um papel mais ativo para a câmera, estabelecendo um contato direto com a ação; é uma modalidade em que os sobressaltos e irregularidades no deslocamento tornaram-se marcas peculiares de uma participação efetiva da câme-

ra. Esse recurso é observado em algumas tomadas dos filmes analisados; a instabilidade da câmera na mão pode ocasionar, nesses casos, a sensação de subjetividade narrativa em primeira pessoa.

Steadycam - É um aparato mecânico fixado ao corpo do operador, constituído por amortecedores e contrapesos, em que a câmera é devidamente ajustada para movimentos fluidos, proporcionando mobilidade própria das câmeras portáteis. Esse recurso também não foi observado em nenhum filme do projeto Ava Marandu.

A evolução progressiva da imagem do ponto de vista estático para um mais dinâmico se apresenta como elemento de base para a realização cinematográfica, em que cada movimento aponta para um tipo específico de função narrativa. Essas funções serão consideradas com mais profundidade na análise dos filmes indígenas objetos deste livro.

O som direto

No decorrer deste tópico, serão discutidos alguns pontos importantes em torno da produção de áudio no vídeo. Esse elemento é algo imprescindível na produção audiovisual. Serão vistos os vários aspectos da trilha sonora, da narração, dos diálogos e dos ruídos que servem como dispositivos importantes na intensificação da mensagem narrativa.

O surgimento do som direto no cinema aconteceu nos anos 1930 e conseqüentemente acarretou uma grande euforia tanto na estética dos filmes como principalmente nas técnicas de produção e conseqüentemente nos níveis econômicos da indústria cinematográfica (COSTA, 1987). Segundo Betton (1987, p. 38), “[...] o som destina-se a facilitar o entendimento da narrativa, a aumentar a capacidade de expressão do filme e a criar uma determinada atmosfera”. O cinema mudo possuía

uma estrutura de expressão consolidada na ausência da palavra falada e do som. Não obstante à chegada do novo recurso, houve no início resistência por parte de alguns idealizadores em adaptar o uso do som em suas obras filmicas.

Os principais cineastas soviéticos da época, receosos com a chegada do cinema sonoro, temendo que a montagem cinematográfica se equiparasse à linguagem da literatura ou do teatro, chegaram a escrever o “manifesto assincronismo”, em que repudiavam o emprego do som junto à montagem, apregoando seu uso diferentemente da imagem. Costa (1987, p. 86) explica:

Da mesma forma, os cineastas soviéticos preocuparam-se em circunscrever, com o chamado ‘manifesto assincronismo’ (1928, trad. It Eisenstein 1964, 523-24), as modalidades do emprego do elemento sonoro, tratando de evitar os perigos de um retrocesso aos modelos do teatro e da literatura. O manifesto, assinado por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, tentava explicitamente canalizar o uso do som na direção do contraponto, do conflito entre trilha sonora e ótica, visando garantir a primazia da montagem como princípio organizador e estético do filme.

Para Martin (2003, p. 175), “[...] no cinema falado, o papel da palavra como elemento da realidade e fator de realismo é normal e indiscutível”. Essa rápida passagem do cinema mudo para o sonoro contou com a contribuição do rádio. Segundo Costa (1987), para entender o início do som no cinema e igualmente seu progresso comunicativo e expressivo, é imprescindível conhecer a relação de concorrência com o rádio, pois a tecnologia aplicada na evolução do rádio foi direcionada para a solução de problemas do som no cinema. A seguir, vejamos quais são as principais contribuições do som direto na concepção de Martin (2003).

A impressão de realidade: o som amplificou o grau de fidelidade da imagem em movimento, transformou profunda-

mente não apenas o elemento material como principalmente a estética dos filmes. O espectador experimentou a pluralidade significativa e tênue que separava a imagem em movimento do mundo real.

A *continuidade sonora*: a montagem fílmica é constituída por uma série de fragmentos justapostos, diferente da trilha, que contém características de continuidade. Também é relativamente independente da montagem visual e adquire realismo em relação à ambientação sonora, contribuindo ainda com a dramaticidade e a sensação estética.

Com a utilização *normal da palavra*, suprimiu-se o uso dos intertítulos, liberando a imagem de um papel explicativo para uma função expressiva, ocasionando fluidez no fluxo das imagens. A *voz off* permitiu que o cinema dominasse a “psicologia em profundidade”, exteriorizando narrações dramáticas. No filme *Jaguapiré na luta*, nota-se a utilização de diálogos diretos e narrações ora na língua portuguesa, ora em guarani. Em *Brô MC's*, também foi utilizada a captação de áudio direto nos depoimentos dos garotos.

O uso do *silêncio* é um recurso com valor psicológico profícuo aplicado à ação dramática, operando como símbolo de morte, dor, solidão, perigo, etc., acentuando o impacto psicológico de um acontecimento ou indicando que algo está para acontecer.

A *música*, que é utilizada como trilha sonora, acentua a dramaticidade da ação e tem papel rítmico ou de sublimação de um ruído (grito), realce de um movimento, ambientação, etc. No documentário *Brô MC's*, como a temática é voltada para a produção musical do grupo, toda a trilha sonora é feita a partir das músicas autorais dos garotos, ora são cantadas ao vivo pela dupla, ora são inseridas em edição às gravações feitas em estúdio. Já em *Jaguapiré na luta*, no início do documentário, o áudio da cena serve como trilha introdutória;

outra trilha foi feita pelas canções à capela dos próprios índios e aparece em apenas alguns momentos.

Existem outros dispositivos sonoros, como os *ruídos*, que se dividem em dois grupos, os *ruídos naturais*, toda a sonoridade ambientada pela natureza, como: trinado, latido, vento, trovão, etc.; e os *ruídos humanos*, diferenciados em dois aspectos, *ruídos mecânicos*, que são máquinas, carros, aviões, etc., e *palavras-ruídos*, que dizem respeito ao fundo sonoro humano, ou seja, a palavra faz parte integral da atmosfera do filme. Ainda pode-se encontrar a *música-ruído*, referenciada pelos filmes musicais ou pela estação de rádio ligada em cena, podendo funcionar como fundo sonoro ou mesmo como valor simbólico. A questão dos *ruídos*, em ambos os filmes, foi captada com a ambientação do cenário, como: outras pessoas falando ao fundo, o vento, os ruídos ocasionados pelo manuseio da câmera.

A respeito da sonoridade, nos filmes há muitas outras atribuições. Na atualidade, o áudio estéreo e digital representa uma grande evolução como qualidade; os formatos *Dolby digital*, que operam em 6.1 canais, colocaram em destaque o realismo cinematográfico, amplificando as atribuições dos recursos sonoros. Em nossa pesquisa, nota-se que o áudio direto, em ambos os filmes, foi captado de forma simples e objetiva, portanto apenas pelo microfone embutido nas câmeras.

Estrutura narrativa (roteiro)

Fazer cinema é contar história a partir de imagens. Este tópico irá tratar da estruturação narrativa, o roteiro. Aqui será feito um levantamento das possibilidades estruturais discursivas, baseadas no pensamento aristotélico. Serão estudados o processo de construção da ação dramática e seus conceitos mais importantes.

O percurso evolutivo do cinema, tanto no campo da comunicação como no campo das artes, até encontrar uma linguagem própria, tomou emprestadas características que provinham de outras linguagens, como a literatura, o teatro, a poesia, a música e a fotografia. Segundo Metz (1972), é da associação de todos esses códigos linguísticos que se constituiu a linguagem do cinema. Pela fusão das propriedades de outras esferas a partir das quais a estrutura narrativa de um filme é estudada, há o desdobramento em duas vertentes. A primeira é a abordagem analítica, que está relacionada aos estudos da semiótica narrativa, atrelada à corrente dos estudos literários e estruturalistas, nos quais se destacam teóricos como Greimas, Propp, Todorov e Barthes.

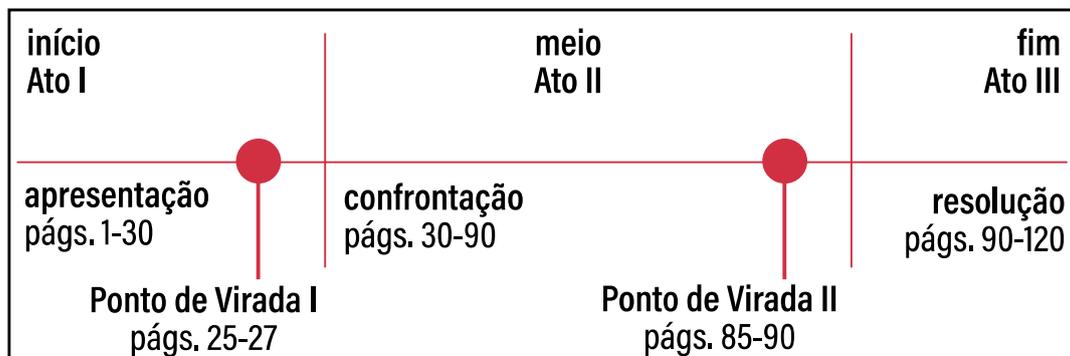
A segunda é a narrativa dramática, baseada na poética de Aristóteles, constantemente utilizada nos manuais de roteiro. Segundo Comparato (1983), o conceito aristotélico refere-se à ação dramática: tempo, espaço e ação, formando uma importante base teórica em torno de todo o percurso da dramaturgia. Esse conceito, que constitui a metodologia prática dos manuais, que propõe a divisão estrutural da ação em atos dramáticos, será utilizado como referência na análise do objeto no quarto capítulo.

Para entender como funciona essa técnica de separar a ação em atos, é importante definir primeiramente o que é um roteiro cinematográfico. De modo geral, é um mapa narrativo utilizado como diretriz para a construção de um projeto audiovisual. Conforme Field (2001), é uma história contada por meio de imagens, objetivando uma estrutura dramática, contendo em seu núcleo estrutural começo, meio e fim, podendo variar eventualmente essa ordem lógica. Segundo Comparato (1983, p. 15), o roteiro deve conter três qualidades básicas, o *logos*, o *pathos* e o *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 [*sic*] 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.

O paradigma de uma estrutura dramática dá origem a uma história, que, de modo consequente, é um todo; as partes estruturais que formam a história (o todo) são constituídas pela ação, personagens, sequências, atos I, II e III, episódios, eventos, trilhas sonoras, locações, etc. Portanto, essa estrutura que sustenta a história é construída pelo arranjo entre esses fragmentos, devidamente ordenados/unificados em um roteiro.

Imagem 17 - Paradigma estrutural de um roteiro



Fonte: Syd Field (2011).

Conforme a Imagem 17, temos a visão de um paradigma estrutural de um roteiro. A seguir, será exposto ao que correspondem esses três atos, segundo Field (2001):

Ato I ou apresentação - É o início, fazendo parte de uma unidade da ação fílmica; é nessa fase que acontece a apresentação, quando a história é contextualizada. É

no primeiro ato que são apresentados os personagens, o cerne da ação dramática e as ligações entre os elementos da trama.

Ato II ou confrontação - Nessa etapa do roteiro, o protagonista enfrenta seus vários obstáculos, a fim de alcançar seus objetivos dentro da necessidade dramática; “[...] necessidade dramática é definida como o que seu personagem principal quer vencer, ganhar, ter ou alcançar durante o roteiro” (FIELD, 2001, p. 5). Cada drama possui um conflito; sem esse conflito, não há personagem; sem personagem, não há fluxo dramático; sem ação, não há história e conseqüentemente não haverá roteiro.

Ato III ou resolução - Nessa última etapa do roteiro, a resolução não quer dizer que seja o final, mas sim implica a apresentação de uma solução: o homem morre ou vive; a donzela casa ou fica solteira; vence a corrida ou não; o político ganha as eleições ou perde, e assim por diante. Consoante Field (2001), o fim corresponde à última imagem do roteiro, que não é necessariamente a solução ou a resolução do drama.

Portanto, de forma bem resumida, foram tratadas as partes que compõem o todo de uma história, o começo, o meio e o fim. Diante disso, contudo, surge outra questão: como fazer para atravessar a fronteira que divide cada ato? É preciso que se crie “*plot point*” ou “ponto de virada”, que diz respeito a um evento, que consiste em qualquer incidente ou episódio que envolva a trama desses no final de cada ato, de maneira que a reverta para outra direção e a resolva no final do ato III. Vale lembrar que esse é um paradigma e o fundamento para uma estrutura dramática. Há diversas maneiras de resolver cada

ato no roteiro, o que dependerá quase que exclusivamente da articulação criativa de cada idealizador.

Neste capítulo, discutiram-se os elementos básicos para a construção do trabalho audiovisual. O primeiro tópico, compreendido em “Signos do cinema”, apresentou os procedimentos de análise fílmica que serão trabalhados na presente pesquisa, principalmente sob os conceitos de Casetti e Di Chio. Foram expostas as ideias de *representação*, compreendida como a elaboração de uma reprodução pré-elaborada, englobando todos os elementos que compõem a ação dramática; as várias possibilidades da *montagem expressiva e narrativa*, dando ênfase maior nessa última, em que se discorreu sobre algumas técnicas de edição; foram analisados os componentes da *narração*, fundamentados na concepção de emissor/receptor. Estenderam-se as manifestações narrativas em *acontecimentos* e em *transformações*, tendo sido discutidos os processos de mudanças a partir dos pontos de vista da ação.

No tópico adiante, abriu-se a discussão em torno da linguagem cinematográfica e sua atribuição no processo criativo da dramaticidade. Foram indicados os tipos de *enquadramentos* e suas funções, *ângulos de filmagem*, observando os vários pontos de vista. Falou-se rapidamente sobre as *objetivas* e suas características, juntamente foram explicados, dentro do discurso visual, os principais *movimentos de câmera*.

Como elemento fundamental da linguagem audiovisual, explanou-se sobre algumas das características do *som direto* e suas atribuições. E, por último, falou-se da *estrutura narrativa* na vertente de Aristóteles, com base em atos dramáticos. Este capítulo traz para a presente pesquisa o suporte técnico necessário para a realização da análise dos filmes propostos como objetos de estudo. No próximo capítulo, serão apresentados com detalhes os dois filmes propostos para a análise.

CENA 4: ANÁLISE DOS FILMES

Neste último capítulo, será realizada a análise dos filmes *Brô MC's* e *Jaguapiré na luta*. A escolha de filmes documentários para a análise pretendida deu-se por ser um importante instrumento para o entendimento não apenas dos povos retratados ou idealizados no terreno do cinema, mas principalmente por todo o seu contexto, a compreensão de quem está produzindo. A escolha desses dois títulos, em meio aos dez trabalhos idealizados no projeto, não foi uma escolha aleatória. Esses dois trabalhos trazem em comum a imagem do índio e seus anseios em seus roteiros, porém de maneiras muito distintas.

O primeiro apresenta-se com um enredo de personagens originalmente indígenas, entretanto com uma proposta de inserção cultural em um espaço globalizado. Há a preocupação, por parte dos Guarani-Kaiowá, de mostrar a sociedade dominante onde estão se inserindo, em um contexto diferente daquilo que se tinha referência. O segundo mostra um roteiro sofisticado, contudo possui a pretensão de mostrar, sob uma versão própria, um conflito que foi marcante na história dessa comunidade. O ponto de intersecção entre os dois trabalhos é a necessidade da autoafirmação identitária. Ambos transitam em contextos diferentes, todavia percebe-se em seus conteúdos a afirmação de sustentar seus valores tradicionais.

Antes da análise propriamente dita, será apresentado o projeto *Ava Marandu - Os Guarani convidam*, como foi desenvolvido e seus principais objetivos alcançados. A estrutura de análise dos dois filmes deu-se da seguinte forma: **ficha técnica**, em que são apresentados os dados técnicos do trabalho e seus realizadores. **Conteúdo**, no qual se dá a análise dos argumentos temáticos de cada um dos filmes, recorrendo aos aportes teóricos do primeiro capítulo. **Técnica**, nesse tópico os filmes são dissecados em partes menores, analisando-as a partir das teorias do terceiro capítulo, visando ao entendimento estrutural dos filmes, por meio das ferramentas de construção da linguagem cinematográfica. **Trilhas sonoras e diálogos**, tópico em que é explorado como foram estruturados os elementos sonoros dos filmes. **Estrutura narrativa**, nesse momento foi sondado como foram construídos os roteiros dos curtas-metragens.

O projeto

O projeto *Ava Marandu - Os Guarani convidam* foi desenvolvido no estado de Mato Grosso do Sul, no período entre janeiro e junho de 2010. Uma ação cultural envolvendo os povos indígenas Guarani como protagonistas de debates e de diversos trabalhos artísticos. O evento foi um esforço conjunto desenvolvido pelo Pontão de Cultura Guaicuru, com o apoio do Ministério da Cultura, por meio da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID), juntamente com o apoio de outros patrocinadores. Há, no projeto, a contribuição do governo, sociedade civil e também a participação das Nações Unidas, no empenho a favor dos direitos humanos e da preservação da cultura indígena. Informa Espíndola, que é responsável pelo departamento

de comunicação/SID, no ambiente virtual do Governo Federal³³, que:

[...] o projeto cultural tem como objetivo sensibilizar a população, em geral, para as violações dos direitos humanos que afligem, principalmente, os Guarani-Kaiowá e Ñandeva do Mato Grosso do Sul, uma população superior a 40.000 pessoas.

Esse projeto teve como destaque, em suas atividades, dois concursos: *Cultura e Direitos Humanos dos Povos Guarani* e *Declaração dos Direitos Humanos dos Povos Indígenas*. Os concursos foram abertos à participação de países do Mercado Comum do Sul (Mercosul), havendo a presença de povos de origem Guarani (Brasil, Argentina, Paraguai e Bolívia³⁴), os quais premiaram alunos, professores e escolas de todo o território brasileiro e dos países associados, a partir de trabalhos desenvolvidos na área de redação, poesia, quadrinhos e desenhos, sempre direcionados à temática cultura e direitos humanos dos povos Guarani. Uma outra categoria premiou e promoveu a publicação da *Cartilha da Declaração dos Direitos dos Povos Indígenas*, produzida em três línguas: guarani, português e espanhol.

Além de realizar debates e seminários sobre a temática *Cultura e Direitos dos Povos Guarani*, organizados em parceria com universidades de Campo Grande e Dourados, o projeto teve em seu desfecho mostras autorais de fotografias e cinema, organizadas e expostas no Museu das Culturas Dom Bosco. As exposições foram resultado do aprendizado de 240 alu-

³³ Saber mais em: <http://www.cultura.gov.br/noticias>. Acesso em: 22 ago. 2022.

³⁴ Segundo o Caderno Guarani Retã 2008, na fronteira entre Brasil, Argentina e Paraguai, constitui uma população de aproximadamente 100.000 pessoas distribuídas em aproximadamente 500 aldeias e/ou comunidades nos três países, incluindo os que habitam o litoral atlântico do Brasil, a região do Chaco do Paraguai, o noroeste da Argentina e o leste da Bolívia; os Guarani constituem uma das maiores populações indígenas no continente sul-americano.

nos indígenas de sete aldeias Guarani de Mato Grosso do Sul, em que foram ministradas 12 oficinas. Durante a realização do projeto, selecionaram-se uma fotografia de cada participante para a exposição e um total de dez filmes realizados pelo coletivo nas aldeias. As aulas de fotografia foram ministradas pelos fotógrafos Elis Regina Nogueira, Vânia Jucá e Leonardo Prado; já as oficinas de cinema tiveram como ministrantes os cineastas Joel Pizzini, Maurício Copetti, Ivã Molina e Gilmar Galache. As aulas foram ministradas entre os meses de fevereiro e abril de 2010, nas aldeias: Guyra Roka e Tèyikue, em Caarapó; Jaguapiru e Panambizinho, em Dourados; Amambai, em Amambai; e Yvi Katu, em Japorã.

Imagens 18 e 19 - Videograma do *making of* das oficinas projeto Ava Marandu



Fonte: *Frame* retirado do filme.

Filme *Brô MC's*

Ficha técnica

Título: *Brô MC's*, cor, 8'15"

Ano: 2010

Produção: Aldeia Jaguapiru e Pontão Guaicuru

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

Conteúdo

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

Brô MC's é um curta-metragem de gênero documental, idealizado em 2010 pelo projeto Ava Marandu, com a participação de 13 membros da Aldeia Jaguapiru, situada no município de Dourados, no Mato Grosso do Sul, a 200 quilômetros da capital do estado. 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-Kaiowá se apresentam com indumentárias atualizadas, globais, sobretudo desempenhando um papel fundamental de autoafirmação identitária.

Pode-se dizer que o tema central do documentário é a divulgação de um trabalho de composições de temas indígenas, cujo estilo musical vem de um movimento de contracultura. Kellner (2001, p. 231) aponta que:

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 [...].

O ritmo é norte-americano, proveniente de uma cultura alheia à local, mas que expressa um significado politicamente forte. O índio, em contato com o estilo importado, identificou-se com a proposta, tomou-a emprestada e adaptou as letras das canções à sua realidade. Na perspectiva dele, essa música ajustou-se aos problemas enfrentados em suas aldeias e desse diálogo emerge certa multiculturalidade, oriunda do consumo local de estilos e gêneros ofertados pela cultura global e absorvida para a cultura local (LULL, 1997).

Outro aspecto a ser destacado no filme são os trejeitos dos personagens, que indicam o consumo da arte do *rap*, que aparece tanto na indumentária como na forma de se expressarem gestualmente. Da cultura indígena trazem como legados a aparência física (herança genética) e a língua (herança cultural). No vídeo, eles interpretam seus papéis de músicos, como podemos perceber nas Imagens 20 a 23, um exemplo de movimentos gestuais com as mãos e o corpo, próprios da linguagem do *rap*; a entonação da voz, as gírias e a dança também são absorvidas de maneira veemente.

Goffman (2011, p. 25) diz que, quando um indivíduo desempenha um determinado papel, ele acredita naquilo que ele é, portanto solicita que seus interlocutores ou observado-

res “[...] levem a sério a impressão sustentada perante eles”. Os atores estão interpretando em seus personagens, acentuando a legitimidade dessa *performance*, acentuando também que, “[...] de um modo geral, as coisas são o que parecem ser” (GOFFMAN, 2011, p. 25). Geertz (2009, p. 41) chama essa estrutura de representação de “jogos informativos”:

[...] um labirinto de estruturas de jogadores, equipes, lances, posições, sinais, níveis de informação, apostas e ganhos finais, nos quais só os ‘bons jogadores’ - aqueles que estão dispostos a dissimular qualquer coisa e são capazes de fazê-lo, prosperam.

Dito de outra forma, eles encontraram uma saída, por um viés comunicacional criativo e restaurador, que emerge a partir da articulação intercultural que desmistifica toda a carga imobilizante do “bom selvagem” atribuída ainda à figura do índio contemporâneo, que é ancorada na tradição do Brasil colonial.

Imagens 20-21 - Videogramas das sequências de duas cenas do filme *Brô MC's*

Cena 1



Cena 2



Fonte: Filme *Brô MC's*.

O discurso, tanto no vídeo como nas letras das músicas, é indicativo de que o movimento musical, nesse caso, é uma forma cultural híbrida de protesto ao descaso com o indígena. Nesse contexto, há uma apropriação de materiais simbólicos. De acordo com Thompson (1998, p. 156):

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 [*sic*]. Podem ter alguma concepção de regiões do mundo muito distantes de seus próprios contextos geográficos.

Imagens 22-23 - Videogramas do filme *Brô MC's*



Fonte: Filme *Brô MC's*.

Compondo com o tema musical, observam-se as condições precárias em que vive a aldeia. O documentário mostra os ideais de críticas dos jovens amparados no discurso musical e, como pano de fundo, a rotina cotidiana dos membros da tribo: notam-se barracos disformes, com chão de terra batida, colchões velhos jogados ao chão; as poucas roupas amontoadas em caixas de papelão, pilhas de móveis quebrados, um quintal ao lado de um pasto com poucas árvores e sem a biodiversidade necessária para a manutenção de sua forma particular de viver (Imagem 24).

Imagem 24 - Trechos do filme que trazem implícitas as condições na aldeia atualmente



Fonte: Filme *Brô MC's*.

Nas Imagens 25 e 26, há um membro da aldeia discursando no último diálogo do filme. Ele aproveita do trabalho audiovisual para falar da preocupação em se fazer uma boa produção no documentário, para que possa ser divulgada nas grandes mídias e, assim, o tema possa transpor os limites geográficos da aldeia.

Imagem 25-26 - Membro da tribo em um breve discurso para as câmeras do documentário



Fonte: Filme *Brô MC's*.

Em outro momento é mostrado um trecho de um ritual típico da dança e da música Guarani (imagem 27), em que participam crianças e outros membros da aldeia caracterizados

com indumentárias e acessórios de tipo industrial, combinados com elementos simbólicos tradicionais indígenas, como o instrumento de percussão feito de cabaça, o canto realizado em língua guarani, o urucum maquiando os rostos de alguns e o próprio ritual em si, colocando o global e o local em diálogo, misturando-os. Nesse confronto de elementos dados a ver, selecionados e apresentados como forma de contar o que querem e como vivem, percebe-se que o conteúdo fílmico torna-se um relevante mecanismo de explicitação da sensibilidade, da crítica, da subjetividade e dos fragmentos - às vezes, pouco coesos, sincréticos ou até contrapostos - das realidades vividas por eles.

Imagem 27 - Videogramas do ritual encenado através de uma dança coletiva



Fonte: Filme *Brô MC's*.

Canclini (2008) aponta caminhos que se cruzam entre o popular e o erudito e as possíveis aberturas multiculturais que são proporcionadas através do intercâmbio entre culturas. Muitas dessas ações folclóricas podem se beneficiar de um selo comercial, por exemplo, ainda quando continuam a exercer funções tradicionais, de modo a oferecer, ao mesmo tempo, trabalho aos indígenas, com um maior fluxo na venda de seus bens simbólicos, e a cumprir também outras funções, como ao fomentar o turismo ou ao ser chamariz de consumi-

dores urbanos que querem encontrar nos bens uma herança cultural mítica e signos de distinção personalizados ou adquirir peças únicas, distinguindo-se, assim, da padronização dos produtos industriais. Esse é apenas um aspecto, entre muitos, que podem ser observados por uma linha de aproximação entre modernidade/folclore, visando à exploração econômica.

A hibridação (CANCLINI, 2008) pode explicar, nesse caso, a “descaracterização” visual dos índios Guarani-Kaiowá, o empréstimo de outras culturas (Imagem 26): a roupa de times de basquete norte-americano, o uso do boné, das sandálias havaianas e da calça *jeans*, a música eletrônica, o veículo motorizado, os eletrodomésticos. Esses artefatos contraceenam ou coexistem aqui com a língua materna guarani, com os traços genéticos indígenas, com as tradições folclóricas. Mesmo que pareçam precários os usos desses objetos, eles se misturam e constituem uma dinâmica intercultural, cotidiana: “[...] a fluidez das comunicações facilita nos apropriarmos de elementos de muitas culturas, mas isto não implica que as aceitemos indiscriminadamente” (CANCLINI, 2008, p. 33).

A maneira de interpretar as aproximações entre culturas pode ajudar a esclarecer certos pontos obscuros, como os significados espirituais, entre outros valores, que, muitas vezes, impedem o desenvolvimento de um diálogo profícuo na discussão sobre as fronteiras entre culturas diferentes. A familiarização com outros ideais, promovida pelo intercâmbio intercultural, apresenta-se como uma aplicação de modos comportamentais que se ajusta ao ambiente externo, favorecendo as relações entre outros homens.

O relativismo que intensifica a interculturalidade, na visão de Canclini (2008), não faz dos índios “menos índios” ou os torna totalmente “brancos”. Pelo contrário, procura propor um trajeto que percorra o processo que promove a hibridação, que, por sua vez, classificada por “práticas discretas”,

questiona o conceito de originalidade que oblitera as intenções sociais.

Contudo, o que se pode extrair da forma conteudística deste trabalho é que esses indígenas estão experimentando uma interação, uma mistura de culturas que pode ser reconhecida como marcas da globalidade. Por outro lado, fica evidente, no diálogo desse documentário, que a cultura indígena não está em nenhum momento em segundo plano; são índios legitimados pelo histórico cultural que utilizam outras ferramentas para angariar recursos ou dispositivos atuais para se justificarem como tais; são formas de expressão emprestadas da contemporaneidade, um mecanismo que faz ecoar a voz de um povo que existe como pessoas diferentes ou separadas, apenas por estruturas identitárias distintas, e não menores.

As oficinas de cinema possibilitaram que os Guarani se apropriassem de câmeras e de recursos tecnológicos para mostrarem ou propagarem não somente aspectos particulares de suas comunidades como também para reafirmarem que são agentes ativos, que interagem com a modernidade. Dito de outra forma, explicitam que são povos que estão se atualizando, se inserindo e se apropriando de elementos da modernidade, assim como qualquer outra cultura em processo.

Técnica

Neste momento, serão utilizadas outras ferramentas de investigação, que contarão com os aportes teóricos do capítulo três para analisarmos se os códigos da linguagem cinematográfica foram utilizados de maneira coerente e funcional. Serão analisados os tipos de enquadramentos e recursos de câmera utilizados no filme.

A fotografia é a unidade básica do cinema, pois a imagem constitui, ao mesmo tempo, ícone e índice referente do

que se quer falar. A técnica consiste basicamente em construir um filme sobre uma sequência, dotada de unidades menores, situadas por sua função dramática dentro da narrativa. E cada sequência é constituída por cenas dispostas para configurar uma unidade espaçotemporal (XAVIER, 2008).

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

Observa-se no filme que a narrativa é composta por uma edição não linear³⁵, os planos são utilizados conforme a ação dramática, os planos-detelhe são inseridos em paralelo com os diálogos e, às vezes, em consonância com planos mais abertos, referenciando o ambiente para o espectador. Os recursos de câmera são basicamente câmera parada (no tripé) e câmera na mão. Nota-se a utilização de movimentos de câmera³⁶, como um deslocamento de panorâmica para a direita (Imagem 28) na introdução do filme; na Imagem 29, é executado um movimento de *tilt* com a câmera na mão, porém, nessa tomada, não se conclui o movimento, cortando a sequência para outro movimento de *tilt* inverso ao primeiro, ou seja, de cima para baixo (Imagem 30), fechando a cena com um *zoom out* cortando para a próxima cena.

As conclusões dos movimentos são compreendidas em uma cena que começa, mas não termina o percurso, ou seja, não revela todo o objeto que começou a ser filmado, a exemplo dos movimentos de *tilt* tanto para cima como para baixo; há um começo cujo assunto filmado começa aos pés de um dos

³⁵ Recurso disponibilizado por microcomputador que permite a manipulação da imagem em um processo aleatório.

³⁶ Sobre o assunto, conferir: <http://www.aictv.com.br/noticia/dramaturgia-dos-movimentos-de-camera-99.html>. Acesso em: 11 jul. 2014.

garotos dançando e, antes de chegar ao final, isto é, em um plano fechado até a cabeça, há uma troca de movimento que também é incompleta, chegando aos pés de ambos, em que outro recurso de câmera é aplicado, o *zoom out*, que revela até o tronco dos personagens, também cortando a cena antes de revelar o assunto. Esses recursos de câmera em que os movimentos são voltados para o ritmo das imagens, em que há mudanças abruptas de enquadramentos e cortes de câmeras, são frequentemente encontrados em videoclipes musicais.

Imagem 28 - Videogramas do movimento de câmera, panorâmica para a direita



Fonte: Filme *Brô MC's*.

Imagem 29 - Videogramas do movimento de câmera, *tilt* para cima



Fonte: Filme *Brô MC's*.

Imagem 30 - Videogramas do movimento de câmera, *tilt* para baixo



Fonte: Filme *Brô MC's*.

Mesmo que se percebam alguns problemas na estática da câmera, a intenção não prejudica a composição da narrativa. A captação das tomadas (ou planos) foi feita em diversos pontos de vista, enriquecendo o material audiovisual, proporcionando ritmo e movimento às cenas. A câmera estabelece um enquadramento que vai além dos personagens indígenas; apresenta linearmente um universo que objetiva transparecer um efeito de registro da realidade, expondo a situação de penúria dos índios Guarani-Kaiowá.

Trilha sonora e diálogos

Houve alguns pequenos ruídos na captação do som direto (o som ambiente captado direto da câmera ou por um aparato separado), mas que não comprometem a compreensão do filme. A trilha sonora privilegiou o trabalho: como se tratava de um tema musical, a trilha foi montada com a música dos próprios atores em questão.

Foram inseridas três músicas do grupo, ora as canções eram de gravações em estúdio, que, por vezes, se intercalam com eles no vídeo interpretando à capela algumas partes de letras e refrões que serviram como uma forma de ambientação musical para *inserts* dos garotos em situações diferentes, ora a música cantada sem acompanhamento musical é sincronizada com o trabalho gravado (tempo: 431"). O uso dessa técnica de edição neste trabalho não só produz ou adquire um tom de realidade entre talento ao vivo e gravação em estúdio, como realça as sensações pela forma do filme.

Em seus diálogos, ora eles relatam como foi a formação do grupo, ora simplesmente cantam como uma forma de se expressarem com depoimentos “musicados”, a saber:

(1) - *O começo do nosso hip hop foi na época que o pessoal vieram gravar o Terra Vermelha, então, na roda de tere-*

ré, a gente formou a primeira música, que é 'A saudação da reserva', que tá no CD do Fase Terminal. (2) - Mas a minha intenção era de colocar várias molecadas no caminho certo, pra que possa seguir nosso caminho, tipo de Brô MC's, e agora tá entrando Jovens Conscientes, que também é nossos mano da aldeia Bororó, e então é isso essa nossa situação, e a gente tem que levar lá na frente. (Tempo: 1'54").

Nesse trabalho, foi incorporado o tradicional discurso do documentário: as cenas foram gravadas ora divulgando seus interesses musicais, ora protestando contra descasos de ordens gerais, como são as discriminações sofridas:

(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 têm 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! (Tempo: 4'50").

Os diálogos e as imagens captados significam por si mesmos; constituem, dentro da visão antropológica, um sentido próprio, uma subjetividade específica e característica. O último discurso do filme é proferido por um outro membro da tribo, que, por sua vez, espera que a obra alcance as autoridades competentes:

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, têm que fazer um trabalho limpo, bonito para todo jovem!

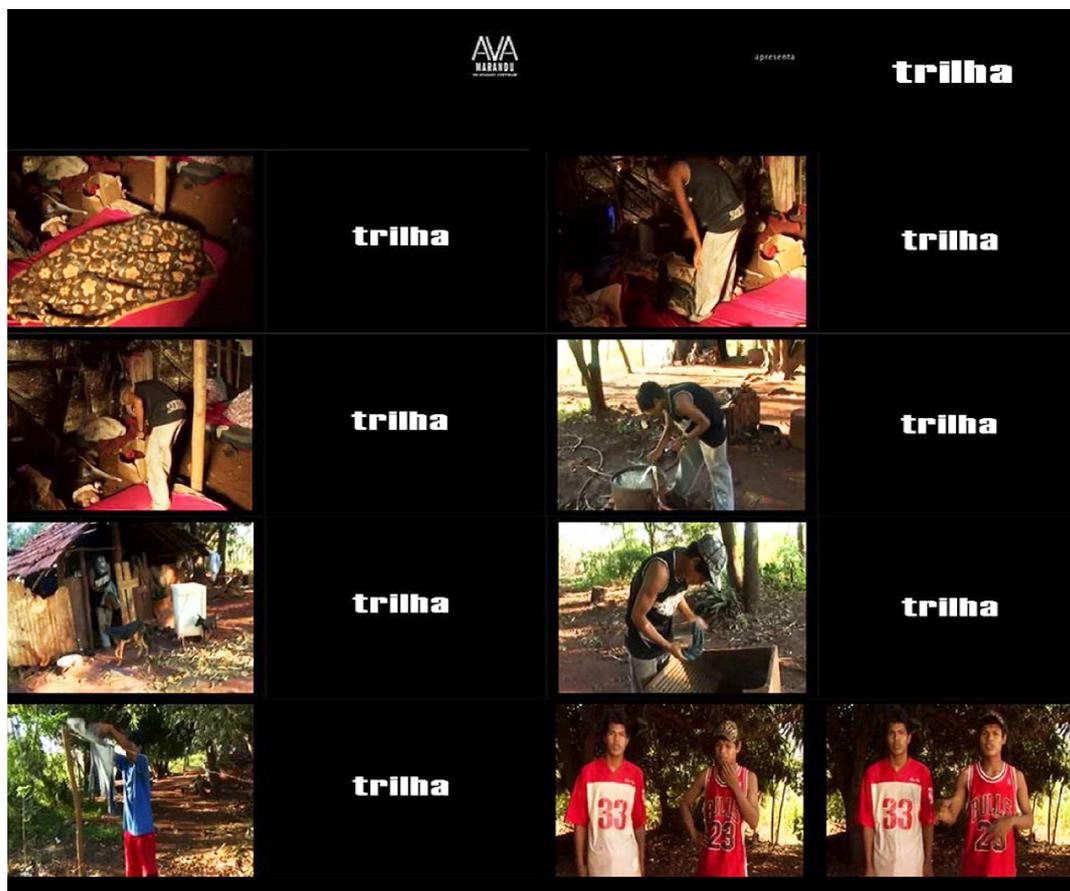
O curta-metragem é de onze minutos e, ao todo, há poucos diálogos, porém são suficientes para entender o que o documentário traz junto com a divulgação do trabalho musical. O trabalho audiovisual é em todo momento visto como uma forma de divulgação geral e nota-se um certo anseio em deixar claros os objetivos da dupla e as necessidades do coletivo.

Estrutura narrativa

Neste momento, procuramos desmembrar o todo do filme em partes separadas para serem analisadas em sua desconjuntura, de modo a tentarmos entender a construção do roteiro em sua estrutura narrativa. A sequência 1 é compreendida como a introdução do filme; a sequência 2 traz os depoimentos dos dois jovens; a sequência 3 corresponde à aparição de outros membros da aldeia; e a sequência 4 apresenta as imagens finais do documentário.

O curta-metragem basicamente acompanha a rotina de dois integrantes do grupo musical, desde a primeira hora do dia, ao se levantarem (Imagem 30), passando por depoimentos sobre o trabalho musical e sobre alguns problemas particulares sobre a marginalização do indígena, até um registro de uma encenação de um ritual com a participação de outros membros da aldeia.

Imagem 30 - Videogramas da sequência das cenas de introdução do filme *Brô MC's*



Fonte: Filme *Brô MC's*.

A decupagem do roteiro documentário é constituída pelo seguinte formato: sequência 1: na introdução do filme é inserido, uns segundos antes de revelar a primeira imagem, um *fade in*³⁷ da trilha sonora, que contempla uma das músicas de trabalho do grupo, “Eju orendive”. Na Imagem 30, segue, respectivamente, a sequência gradativa das primeiras cenas do documentário, uma tomada interna (dentro da “oca”) do personagem acordando e logo depois ligando um aparelho televisor. Essas primeiras imagens intercalam em corte seco,

³⁷ 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 às transições das trilhas e efeitos sonoros.

entre imagens e um primeiro plano, com fundo preto, em que permanece apenas a música, logo progressivamente corta para outros *inserts* em externa (no quintal da aldeia), registrando pausadamente o começo do dia para esses jovens.

Nessa técnica, podemos observar a subjetividade das imagens, o *phatos* do modelo aristotélico. O drama humano pode ser percebido na rotina simples desses garotos desde quando acordam. O lado artístico não é um *glamour* o qual se está acostumado a ver nos arquétipos de muitos artistas exibidos pela grande mídia. A labuta de se conquistar algum reconhecimento pelo trabalho não se resume em buscar apenas resultados no trabalho musical, mas os afazeres cotidianos também podem ser uma tarefa árdua e contínua. De qualquer forma, os idealizadores parecem estar preocupados com o registro não apenas da musicalidade e seus desdobramentos artísticos, mas também com a sutileza nos elementos postos em cena: o colchão ao chão, o uso do cobertor, as roupas misturadas em uma caixa de papelão; o ato de escovar os dentes e o de lavar as roupas em um tanque de concreto, por exemplo, são, ao mesmo tempo, condições de precariedade sanitária (nas condições que são vistas) e também comunicam indícios de interferências de uma outra cultura na rotina desses povos.

Na sequência 2, os dois membros estão enquadrados em plano americano intercalado com um primeiro plano (Imagem 31) e a trilha sonora continua ao fundo da entrevista, mantendo a atmosfera de um enredo artístico, portanto percebe-se que são eleitos critérios conceituais na construção da narrativa, ou seja, o enquadramento da cintura para cima, que é muito utilizado em entrevistas que possuem mais de um personagem, e o primeiro plano, que enfatiza o argumento em questão e as expressões do sujeito, aproximando-o do espectador. O diálogo, nesse momento, é compreendido no relato da ideia de como se deu a formação inicial do grupo musical dos *rappers* indígenas.

Imagem 31 - Videogramas, respectivamente, de enquadramentos plano americano e primeiro plano



Fonte: Filme *Brô MC's*.

As cenas desse episódio são intercaladas com *inserts* de outro momento cotidiano. No caso, eles estão no preparo artesanal da comida e na função de acender um fogão típico à lenha (Imagem 32), ao mesmo tempo que a trilha volta e surge em primeiro plano. Assim sendo, os hábitos da vida indígena são enfatizados novamente nos *inserts*, intercalados com o decorrer dos diálogos.

Imagem 32 - Videogramas das cenas de *inserts*



Fonte: Filme *Brô MC's*.

Outro fator é o uso do fogão à lenha. Em outro *insert*, percebemos dois fogões domésticos, um do lado de fora do barraco e outro servindo de base para um televisor antigo

(Imagem 33), ambos aparentemente em desuso, contudo a opção em utilizar o fogão tradicional à lenha pode nos trazer duas deduções: uma é a de que esses aparelhos domésticos sucateados estão estragados, portanto inutilizados, e, mais uma vez, podemos afirmar que o processo econômico nessas tribos é de precariedade e longe de uma realidade moderna sustentável; e a outra é a de que a opção do tradicionalismo no preparo da comida através do fogo ainda seja uma presença forte nesses povos.

Imagem 33 - Videogramas de objetos domésticos presentes em cena



Fonte: Filme *Brô MC's*.

A dupla, além de relatar o início do grupo e dos objetivos pretendidos com a música, também apresenta algumas canções, ora cantando à capela, ora mesclando-se com a dublagem de músicas gravadas. Nesse momento, são inseridos *inserts* mostrando o processo de criação ambientado no quintal da aldeia e a manutenção de uma motocicleta, que sustenta a apropriação de outro elemento da cultura moderna (Imagem 34).

Imagem 34 - Videogramas de *inserts* do filme *Brô MC's*



Fonte: Filme *Brô MC's*.

Na sequência 3, a argumentação é em torno de alguns problemas sociais vividos naquela aldeia; os garotos falam das dificuldades vivenciadas por eles. Nesse momento é visto um ritual típico de dança com alguns membros da aldeia; logo depois, entra a fala de outro membro relatando, na visão dele, a importância do trabalho, que cabe uma interpretação ambígua. Percebe-se no diálogo que ele pode estar falando tanto do trabalho musical como do trabalho cinematográfico que está sendo gravado (Imagem 35). Essa manifestação positiva em relação ao universo indígena representa o último discurso verbal no documentário.

Imagem 35 - Videogramas da cena 3 do filme *Brô MC's*



Fonte: Filme *Brô MC's*.

A sequência 4 é marcada pela trilha sonora com outra música do grupo. As cenas que antecedem o final do filme são acentuadas por *inserts* de elementos industriais presentes na tribo e de duas crianças da aldeia, que aparentemente podem ter sido colocadas aleatoriamente no contexto (Imagem 36), ou mesmo os idealizadores poderiam ter pensado novamente na realidade da aldeia.

Imagem 36 - Videogramas das cenas finais do filme



Fonte: Filme *Brô MC's*.

O desfecho são as cenas dos dois garotos ensaiando passos típicos dos movimentos de *rap*. A última cena do filme, antes de subir os créditos na tela, é um movimento acrobático em câmera lenta, deixando evidentes a apropriação e a dedicação desses índios no trabalho que consiste não só na musicalização das rimas como também na manutenção de toda uma *performance* em torno do conceito ideológico desse gênero musical.

Filme *Jaguapiré na luta*

Ficha técnica

Título: *Jaguapiré na luta*, cor, 10'14"

Ano: 2010

Produção: Aldeias Jaguapiré, Jaguapiré Memby e Pontão de Cultura

Gênero: Documentário

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

Conteúdo

Este tópico terá o intuito de compreender o valor e as relações de criação conteudística do discurso visual. Sob o suporte teórico do capítulo 1, compreendido como o *processo histórico*, o objeto de análise neste momento será o conteúdo do trabalho, que envolve algumas considerações de ordem sociocultural: o indígena se apropriando do audiovisual na construção de sua memória.

Jaguapiré na luta é um documentário de 10'14", realizado no ano de 2010, pelo projeto Ava Marandu, por 27 membros da aldeia de Jaguapiré, localizada no município de Tacuru, no Mato Grosso do Sul, a 423 quilômetros da capital. O curta-metragem retrata o episódio ocorrido em 1985³⁸, em que cinco famílias Guarani-Kaiowá foram despejadas abruptamente de suas casas. A aldeia de Jaguapiré ficava na época nas dependências da fazenda Modelo, cujo proprietário era José Fuentes Romero, responsável pela expulsão violenta desse grupo indígena. Cerca de 27 homens armados, entre eles o dono da fazenda, policiais militares e capangas, invadiram a aldeia, expulsaram todas as famílias indígenas, incendiaram o local e desmataram boa parte da floresta local como represália.

À luz dos conceitos antropológicos, esses eventos truculentos de cunho extrativista/econômico, em que é aniquilada

³⁸ Para saber mais, ver: http://pib.socioambiental.org/anexos/8148_20100122_121040.pdf. Acesso em: 22 ago. 2022.

boa parte da flora em favor da pecuária e da agricultura, desestruturaram o sistema social desses povos, acarretando prejuízos de várias ordens, e representam boa parte dos problemas responsáveis pela desagregação e miséria dessas etnias na atualidade (BANDUCCI JÚNIOR; URQUIZA, 2012). Conforme a Imagem 37, em que é localizada a aldeia Jaguapiré, podem-se perceber uma considerável extensão de pasto e pouca diversificação de floresta.

Imagem 37 - Videogramas do filme *Jaguapiré na luta*



Fonte: Filme *Jaguapiré na luta*.

Conforme Brand (1997), a relação que os Guarani-Kaiowá possuem com a terra é muito forte. Para esses povos, o processo de perda de seus territórios e o confinamento compulsório em reservas pouco produtivas impossibilitam a prática de seus hábitos tradicionais, deixando vulnerável todo o conjunto organizacional desses povos. Isso fica explícito no texto desse filme; na Imagem 38, pode-se conferir que, tanto nos depoimentos como na encenação, fica enfatizada a preocupação em deixar esclarecido na mensagem que o *tekohá* - ou lugar de origem - existe um vínculo muito forte com a cultura indígena.

Imagem 38 - Cenas do filme *Jaguapiré na luta*



Fonte: Filme *Jaguapiré na luta*.

Nas questões que tangem os relacionamentos entre povos não índios e indígenas, existem muito mais impasses do que apenas as diferenças conferidas entre usos e costumes. Existe marcas muito fortes de preconceitos atribuídos, muitas vezes, pela ignorância, que obstrui um diálogo mais preponderante por parte da sociedade em geral, frente a todo um contexto pouco examinado, ou até mesmo desconhecido da opinião pública. O ocorrido aconteceu na década de 1980, ano da elaboração da constituição dos direitos indígenas, e nota-se que, apesar de tudo, esses índios não possuíam uma opinião hostil para com o homem branco. Na Imagem 39, no depoimento da anciã indígena, que esteve presente nesse acontecimento, diz que: “Ninguém de nós sabia até então quem era os brancos. Depois que chegaram os tais fazendeiros. Aí que percebi as intenções deles” (4’6”).

Imagem 39 - Videogramas do filme *Jaguapiré na luta*



Fonte: Filme *Jaguapiré na luta*.

Outro fator a ser destacado neste tópico é sobre os graus de contato. Desde o início do documentário, percebe-se a utilização de elementos industriais incorporados na rotina dessa aldeia (Imagem 40), como: as indumentárias, o uso do sapato, do chinelo, da bacia de plástico, do relógio analógico, do anzol de pesca, do chapéu de palha. Mesmo que os graus de contato entre esses indígenas e o homem branco sejam regulares, percebidos pelo uso de elementos industriais, nota-se que a língua portuguesa é falada com dificuldade, portanto o guarani é o idioma praticado por essa comunidade. Também permanecem as evidências da vida tradicional, como o uso do pilão, as casas de palha, os ornamentos pessoais - como: brincos de pena, cocares, colares, instrumentos sonoros -, a ausência de cadeiras no interior da oca, o ritual praticado.

Imagem 40 - Videogramas do filme *Jaguapiré na luta*



Fonte: Filme *Jaguapiré na luta*.

Quanto ao que foi investigado no conteúdo deste trabalho audiovisual, percebe-se que, à luz dos conceitos de Canclini (2008), relativizando os conceitos de autenticidade, existem indicadores de que está havendo uma remodelação cultural,

repensada a partir do contato e da mistura de elementos que corroboram para o processo de hibridação, certificando que os territórios culturais não são sistemas isolados e que as relações interculturais se dão pela troca de diferentes culturas. A própria produção desse filme revela-se como fator de apropriação tecnológica.

Mesmo que diferentemente do documentário *Brô MC's*, em que há marcas mais evidentes dos efeitos da globalização, há o princípio de que a realidade é construída no âmbito social (BERGER; LUCKMANN, 2012) em *Jaguapiré na luta*, um filme que mostra um povo aberto a diálogos, mas que resguarda uma certa ancestralidade nas convicções tradicionais. Dito de outra forma, os indicadores de interação global entre os dois filmes são de intensidades diferentes, são fronteiras culturais coexistindo e interagindo de alguma forma. O desfecho desse documentário revela a persistência dessa etnia na preservação da memória ancestral. Por necessidade, eles retornaram ao local de onde foram expulsos e reconstruíram, apesar de toda devastação ambiental, suas atividades sociais.

Técnica

Visando ao entendimento da composição fílmica como linguagem específica, neste tópico serão analisados os elementos técnicos do documentário *Jaguapiré na luta*. O filme será decupado em partes menores para serem analisadas em planos separadamente. Para isso, serão utilizados os aparatos teóricos levantados no terceiro capítulo, que consistem nos procedimentos de análise, assimilando a construção da narrativa pela imagem. A seguir, serão levantadas as principais cenas produzidas no filme.

A cena introdutória do filme abre em *fade in*: plano aberto de homens e mulheres caracterizados com adornos tribais, sentados em silêncio ao som de um apito característico da cultura indígena; em seguida, um movimento de *travelling* para frente, feito a partir do recurso de *zoom*, levando a imagem para um plano um pouco mais fechado, dando ênfase ao homem que está tocando o instrumento. Essa sequência cria uma atmosfera reflexiva, salientando a ação dramática para a entrada do título do filme e, em seguida, para o início da trama. Essa sequência será analisada no tópico “Estrutura narrativa”. Este momento será apenas para justificar os enquadramentos.

Basicamente, há a utilização de uma montagem não linear, poucos movimentos de câmera, utilizando-se mais da câmera estática (no tripé e, por vezes, na mão). Percebe-se a utilização de muitos planos gerais, funcionando tanto para situar o espectador junto à narração como para amplificar o espaço da ação dramática, desse modo, imprimindo na construção do filme um ritmo mais compassado, provocando uma sensação contemplativa por parte do leitor. Tomam-se como exemplos as três primeiras sequências do filme.

Em um plano geral, a mulher de Rosalino dá o banho em sua filha menor; aparecem ao fundo Rosalino e seu pai, com os apetrechos de pesca descendo para o rio. A cena possui três planos detalhes do banho na garota e corta novamente para o plano geral, até os dois se distanciarem ao fundo do quadro (Imagens 41-42). A cena, nesse caso, possui poucos elementos cenográficos em sua composição, enfatizando a narração.

Imagens 41-42 - Sequências da primeira ação do filme



Fonte: Filme *Jaguapiré na luta*.

O enquadramento seguinte é composto por outra visão geral da cena. Possui um primeiro plano de chão batido, uma visão geral de duas casas de palha, um vasto pasto ao fundo e uma mulher quase ao centro socando um pilão (Imagem 43). O início dessa sequência reforça a anterior, transmitindo uma amplitude de tranquilidade e ordem. O plano fixo possui a duração de 19 segundos; com 7 segundos, um veículo em movimento passa diante da câmera em primeiro plano; logo aparecem em cena dois homens; a mulher que estava trabalhando corre e há uma quebra na atmosfera rítmica do filme.

Imagem 43 - Videogramas do filme *Jaguapiré na luta*



Fonte: Filme *Jaguapiré na luta*.

A próxima sequência (Imagens 44-45) também é composta em um mesmo plano geral. Se na chegada dos fazendeiros criou-se um clima de tensão, na cena seguinte, que consiste no pai de Rosalino no meio do bosque, transmite-se novamente tranquilidade. Em uma montagem paralela, há um jogo intercalado entre tensão e sossego, que é conduzido pela narração em *off*.

Imagens 44-45 - Videogramas do filme *Jaguapiré na luta*



Fonte: Filme *Jaguapiré na luta*.

O primeiro movimento de câmera realizado no filme é percebido ao tempo de 2 minutos e 46 segundos. É efetuado um movimento de panorâmica em plano geral, enquadrando o rio e revelando a extensão da vegetação à margem. Com esse movimento, volta-se à encenação do conflito. Na Imagem 46, pode-se conferir a sequência do movimento; a voz da senhora entra durante a execução da panorâmica, até ser revelada na imagem, enquadrada em um plano contrapicado, ressaltando a força do personagem, fechando o quadro em um movimento de *zoom*; a imagem seguinte, de outro indígena, faz o movimento inverso, começa fechada e vem abrindo a cena, em uma mesma angulação contrapicada. Esse recurso ajuda a construir a dramaticidade na leitura do espectador, uma vez que há coerência entre diálogo/imagem.

Imagem 46 - Videogramas do filme *Jaguapiré na luta*



Fonte: Filme *Jaguapiré na luta*.

Outro recurso utilizado quanto à montagem é a aceleração da ação, executada pelo fazendeiro enquanto coloca as pessoas e os pertences dos índios em cima de um caminhão. Em um mesmo enquadramento obtido com a câmera na mão, portanto, sem a estaticidade do tripé, efeito que convoca o espectador para a participação subjetiva na ação, a edição desloca/acelera o tempo em vários momentos, em que o fazendeiro e seu capanga jogam pessoas e objetos sobre o caminhão

(Imagem 47). Essa sequência é feita sob a narração de outro momento do filme, que é o formato de depoimentos das anciãs indígenas, que tiveram presentes no fato ocorrido no passado.

Imagem 47 - Videogramas do filme *Jaguapiré na luta*



Fonte: Filme *Jaguapiré na luta*.

A outra sequência analisada nesse vídeo compreende o depoimento das senhoras (Imagem 48). O áudio do testemunho começa ainda na cena do fazendeiro carregando o caminhão e, em seguida, revela, em um plano conjunto, a senhora relatando os fatos, dentro de uma oca, sentada no chão junto a mais duas mulheres. O ponto forte dessa cena consiste no momento em que a senhora reproduz o episódio do incêndio que devastou sua casa e sua plantação. O recurso de imagem utilizado nesse momento é um movimento de *travelling* para frente feito com o recurso de *zoom* em uma fogueira, em câmera lenta (Imagem 49), junto à tradução no quadro da imagem - “*Queimaram nossas casas, queimaram TODAS as nossas casas!*” (Tempo: 5`28`16); em seguida, um plano geral do pai de Rosalino ao fundo, junto a fumaças, representando toda a dramaticidade da cena.

Imagem 48 - Videogramas do filme *Jaguapiré na luta*



Fonte: Filme *Jaguapiré na luta*.

Imagem 49 - Videogramas do filme *Jaguapiré na luta*



Fonte: Filme *Jaguapiré na luta*.

A última cena a ser analisada é o encerramento do documentário. A cena é de um ritual dançante, feito dentro de uma oca, em planos conjuntos e com a angulação em contrapicado, recurso técnico que ajudará na reafirmação da grandeza e da perseverança dessa comunidade: as cenas finais do grupo cantando e dançando a vitória pela reconquista das terras. Diz na tradução colocada como caracteres na imagem: “*Esse é nosso jeito. Assim é nossa vida*” (Tempo: 8'2"3) (Imagem 50).

Imagem 50 - Videogramas do filme *Jaguapiré na luta*

Fonte: Filme *Jaguapiré na luta*.

As técnicas cinematográficas aplicadas no filme foram usadas de forma coerente e eficaz, contudo faz-se necessário pontuar algumas questões em torno da forma. Os enquadramentos propostos, os recursos de câmera e toda a montagem do documentário se enquadram, em parte, em uma construção estilística do cinema direto, no qual se acredita na posição ética centrada no recuo do cineasta. Embora utilize a *voz over* como elemento explicativo de uma encenação, que poderia se encaixar em outro gênero do cinema, como o modelo clássico da escola *griersoniana*, desse modo, o autor mesclou as duas técnicas na elaboração do processo narrativo. No tópico seguinte, será analisada a parte sonora do filme.

Trilha sonora e diálogos

Neste momento, serão analisadas as partes sonoras que compõem o filme, como trilhas e diálogos, na construção da narrativa. Verifica-se que no filme não foram inseridas músicas de fundo. Na sequência introdutória, é captado da cena o som peculiar de um apito, que servirá de apoio dramático para

os segundos de abertura até ser adicionado o letreiro com o título do filme.

Basicamente a narrativa é construída por diálogos, pela ambientação do cenário e pelos cânticos à capela, que servirão como trilha sonora em determinadas ocasiões do filme. Para termos analíticos, pode-se dividir esse documentário em três maneiras diferentes de contar a história. O narrador contando a história em segunda pessoa; os diálogos em primeira pessoa, no momento da encenação, que são falados em guarani, com apenas algumas pronúncias em português; e os depoimentos de forma testemunhal.

O primeiro diálogo da cena é um narrador explicando, no idioma português, como teria pensado as sequências do filme:

A cena que a gente tava começando elaborar é assim... Os fazendeiros vindo, para dar essa notícia para elas do despejo, primeiro o despejo. Aí uma mulher, a minha tia, mulher do Rosalino, tava dando 'bainho' no pequeno. E o Rosalino mais o pai dele foram pescar. Os fazendeiros chegaram chamando todo mundo, e saíram para fora, e falavam assim para elas: 'Arrumem suas coisas e vão subindo aê que vamos levar vocês embora'. (Tempo: 59"11).

Depois da chegada do fazendeiro, começam os diálogos entre os atores que estão representando em cena. Uma mulher corre, pega uma criança no colo e chama seu marido na língua guarani³⁹:

- *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]. (Tempo: 1'52"6).

³⁹ Tradução extraída da legenda do próprio filme.

Essa alternância narrativa prossegue até os 2'27" de filme. O terceiro estilo de narrativa acontece na sequência em que o caminhão transporta os indígenas. Os sons dos gritos das pessoas que estão sendo transportadas são acrescentados na ação dramática no momento em que o visual sai de cena e o áudio penetra como pano de fundo no 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. (Tempo: 3'30"6).

A primeira música opera como trilha sonora; quando a senhora relata o incêndio criminoso em suas casas, o cântico, entoado em ritmo de lamento, gravita em conjunto aos ruídos de uma imagem de labaredas em primeiro plano (Tempo: 5'28"13), aguçando a dramaticidade pelo som e pelo cenário, que se estende até a próxima cena.

Dando continuidade à sequência do filme, verifica-se que, na encenação, quando o pai de Rosalino volta do rio e percebe a destruição por toda a aldeia, encontra com sua filha que ficou escondida na floresta, a qual lhe explica o acontecido. 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 lar! Vamos procurar até encontrá-los"* (Tempo: 6'50"9). Na última frase, escuta-se o som de chocalhos e cantorias, conferindo um clima de batalha, estímulo e tenacidade.

A cena final do filme acaba ao som de um cântico tradicional e uma dança executada por membros da aldeia. Nessa análise, percebe-se a utilização de materiais sonoros simples, contudo eficaz no que diz respeito à proposta da obra. A voz *off* permitiu uma fluidez das narrações dramáticas, e não foram percebidos efeitos sonoros fabricados, apenas aqueles ambientados em cena.

Estrutura narrativa

Neste momento, o filme será desmembrado em partes menores, para que se tenha a compreensão da estrutura narrativa. Esse procedimento consistirá em separar a ação em atos dramáticos, obtendo-se, assim, um mapa geral do roteiro produzido. Uma das características *sui generis* do audiovisual é que a história, juntamente com o auxílio dos elementos de sonoridade, é contada através de imagens, conferindo geralmente, em seu núcleo estrutural, um começo, meio e fim.

Para fins analíticos, nesse documentário, separamos a estrutura fílmica em três sequências cronológicas, a saber: sequência 1, consiste na introdução do filme, em que a história é narrada em *voz over* e relata sobre o pai de Rosalino; sequência 2, na atuação dos personagens, que reconstitui o evento temático do filme; e sequência 3, nos depoimentos testemunhais de duas indígenas anciãs.

Nessa primeira sequência, observa-se um recurso representativo da linguagem: existe uma *voz over*, portanto, fora de quadro, que explica o processo de criação das cenas que estão sendo representadas no vídeo. *Grosso modo*, nessa maneira de contar o processo de produção no filme fica evidenciada a utilização da metalinguagem⁴⁰. Esse recurso é utilizado no início do documentário e conta, de maneira explicativa, como foram organizadas as cenas no roteiro, à medida que as imagens são inseridas na tela. Na Imagem 51, pode-se acompanhar a ação da primeira sequência, junto à narração:

A cena que a gente tava começando elaborar é assim... Os fazendeiros vindo, para dar essa notícia para elas do despejo, primeiro o despejo. Aí uma mulher, a minha tia,

⁴⁰ 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.

mulher do Rosalino, tava dando 'bainho' no pequeno. E o Rosalino mais o pai dele foram pescar. Os fazendeiros chegaram chamando todo mundo, e saíram para fora, e falavam assim para elas: 'Arrumem suas coisas e vão subindo aê 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, diz que a noite inteira ele pescou lá. Três sacos de peixe ele trouxe, que ali era para a comunidade inteira. (Tempo: 48`23 a 2`44`20).

Imagem 51 - Videogramas da sequência inicial do filme *Jaguapiré na luta*



Fonte: Filme *Jaguapiré na luta*.

Há uma alternância entre as cenas narradas pelo personagem fora de quadro e os diálogos realizados na reconstituição dos fatos em questão. Porém, no momento, serão recons-

tituídas de forma linear apenas as cenas que serão narradas em *off*; logo adiante, serão construídos os diálogos dos personagens na atuação. O núcleo narrativo dessa primeira parte 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).

O elemento diegético nessa narrativa faz-se presente no instante em que, ao mesmo tempo que o pai de Rosalino participa como sujeito na história, tudo irá acontecer em sua ausência, contudo o protagonismo, sendo de ordem coletiva, é retomado em sua volta para a aldeia, quando encontra-se com a filha, inteira-se dos fatos e obstina-se a trazer todos de volta àquela terra. Essa resolução narrativa pode funcionar como um *ponto de virada*, que diz respeito a um evento no final de cada ato, revertendo a ação para outra direção; nesse caso, o ponto de virada é reiterado na frase “*Nós vamos encontrar todos e trazê-los de volta*” (Tempo: 6’44”7). A determinação na fala é um fator motivador que impulsiona a continuidade da história adiante, uma vez que o então cenário da aldeia é de total destruição e violência.

A sequência 2, compreendida como a atuação dos personagens na reconstituição da história, move-se intercalada entre duas narrações distintas: o narrador ausente e a interlocução testemunhal das vítimas do despejo. A primeira análise do enredo traz a participação do pai de Rosalino como história de fundo contada através do narrador, que é conduzido até o ponto em que o pai chega até o rio para pescar.

O primeiro diálogo entre os atores acontece no momento em que aparecem os fazendeiros e anunciam a desocupação da fazenda. Esse diálogo é estabelecido entre a língua portuguesa, quando há a fala do fazendeiro junto a Rosalino, e na língua guarani, quando há a fala da anciã. Segue o diálogo:

- *Eu vim aqui. Nós vamos fazer despejo.* [Fazendeiro].
- *Nós não vamos sair daqui. Essa terra é nossa!* [Tradução/Índia].
- *Vocês vieram nos tirar a terra. Até agora, nunca deixamos a nossa terra e jamais vamos deixar.* [Tradução/Índia].
- *Nós não vamos subir nesse caminhão! Ficaremos até a nossa morte.* [Tradução/Índia].
- *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]. (Tempo: 2'47"22).

Imagem 53 - Videogramas das primeiras cenas do diálogo entre os personagens

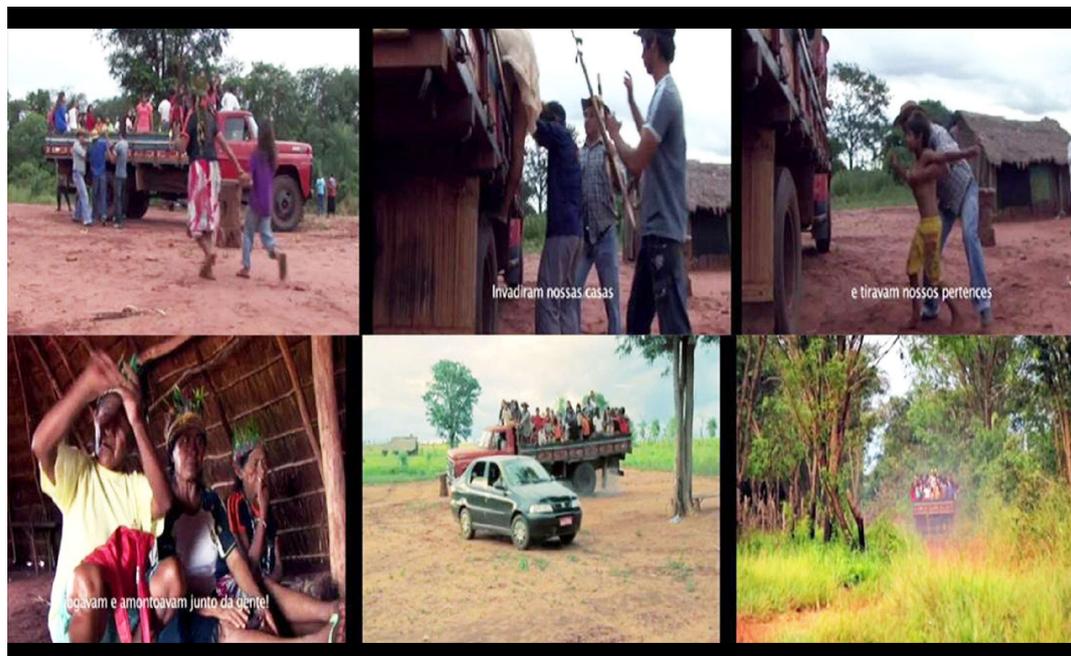


Fonte: Filme *Jaguapiré na luta*.

Depois desse diálogo, o primeiro narrador desaparece para dar lugar a outro teor de narração, o testemunhal (imagem 54). Nessa perspectiva, a testemunha introduz os detalhes de como ocorreu essa desocupação. Segue narração traduzida:

Invadiram nossas casas, e tiravam 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. (Tempo: 3'30"08).

Imagem 54 - Videogramas do filme *Jaguaripiré na luta*



Fonte: Filme *Jaguaripiré na luta*.

Quanto à interpretação desse discurso visual, o cenário é composto pelo fazendeiro carregando o caminhão com pessoas e seus pertences. Dentro do caminhão estão várias pessoas da tribo fazendo a figuração da cena. Os figurantes, em enquadramento aberto, estão sendo levados para fora da aldeia, não reagem, apenas gritam, transmitindo a sensação de desespero. Esse áudio captado da cena irá compor a cena como elemento sonoro de fundo para o discurso da primeira anciã.

Depois da sequência em que são todos levados para fora da aldeia, surge em um plano geral, em meio à mata ciliar, o pai de Rosalino regressando à sua aldeia. Na cena depois do alvoroço, percebe-se que há uma quebra no ritmo da ação dramática. O plano geral do indígena caminhando a passos

lentos em meio à mata (Imagem 55) é acompanhado de uma narração descritiva do modo de vida dessa etnia; essa descrição possui uma sensação de tristeza e saudosismo. Os planos seguintes mudam a perspectiva da cena, filmada em uma visão em contrapicado: o homem, de costas para a câmera, está em meio a um pasto de mato alto e apenas pode-se visualizar uma árvore solitária, ocasião em que o indígena, em sinônimo de respeito, tira seu chapéu ao passar por ela. Essa sequência termina em um movimento de câmera de *tilt* para cima, servindo como passagem de tempo. Toda essa cena é narrada pela anciã. Segue a transcrição da fala:

Nós nos criamos à base de peixe como alimentação; vivíamos disso. Na época, havia uma mata enorme, sem fim. Mamãe ainda era viva e plena de saúde. E aí 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. (Tempo: 452"13).

Imagem 55 - Videogramas do filme *Jaguapiré na luta*



Fonte: Filme *Jaguapiré na luta*.

Na sequência seguinte, o homem volta para a aldeia e encontra tudo devastado. No filme essa devastação é representada por uma fogueira em primeiro plano simbolizando o crime. Quando o homem se aproxima da entrada da aldeia, toda a cena é ambientada em torno de uma nuvem de fumaça (Imagem 56).

Imagem 56 - Videogramas do filme *Jaguapiré na luta*



Fonte: Filme *Jaguapiré na luta*.

Ele encontra sua filha em um enquadramento em contraluz, em que o sol ofusca a lente da câmera (Imagem 57), um recurso dramático que pode servir amplificando a confusão na cabeça do homem, que acaba de chegar de um trabalho rotineiro da vida tradicional. Essa sequência finaliza a reconstituição do conflito.

Imagem 57 - Videograma do filme *Jaguapiré na luta*



Fonte: Filme *Jaguapiré na luta*.

Agregando-se à sequência a cena da reconstituição, a próxima imagem mostra um ritual típico, em que homens e

mulheres indígenas dançam e cantam, simbolizando a resistência da posterior retomada de suas terras (Imagem 58).

Imagem 58 - Videogramas do filme *Jaguapiré na luta*



Fonte: Filme *Jaguapiré na luta*.

O desfecho do documentário é compreendido pelo depoimento de uma última anciã, que relata como foi a chegada a Porto Lindo, local para onde as famílias indígenas foram levadas. Nesse relato, como resolução do último ato dramático, ela rememora a dificuldade por que passaram, ao serem tratados como “sacos de lixo” (tempo: 7’37”17), em um local totalmente alheio às suas origens. Eles batalharam, enfrentaram as dificuldades e retornaram às terras que lhes pertenciam por herança. O documentário é finalizado em um plano contrapicado de uma dança festiva dentro de uma oca, dizendo (tradução): “*Esse é nosso jeito. Assim é nossa vida*” (tempo: 8’05”01).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi anunciado no início deste livro, ele tem o objetivo de analisar as representações sociais nos conteúdos dos trabalhos fílmicos realizados pelos índios Guarani-Kaiowá. Esta análise está voltada a responder como o índio se apropria da linguagem do audiovisual como forma de expressão cultural, bem como qual o seu papel criativo na produção de conteúdos, como uma forma alternativa de contracultura em resposta aos tantos materiais produzidos, principalmente no gênero ficcional, ao longo do percurso do cinema nacional.

Dentre os dez filmes produzidos durante o projeto Ava Marandu, optou-se por executar uma análise de dois filmes documentais: *Brô MC's* (2010) e *Jaguapiré na luta* (2010). Esta triagem não se deu de forma casual; ela ocorreu pelo fato de estes trabalhos serem paradigmáticos tanto na forma como no conteúdo com relação aos demais. Enquanto o primeiro dá indícios de um indígena atualizado e interagindo com produtos comerciais advindos da modernidade; o segundo propõe um resgate da memória cultural, registrando, por meio de uma vertente própria, um episódio violento que infringiu seus direitos constitucionais. Para que fosse possível observar a elaboração da representação social nesses filmes, fez-se necessário percorrer alguns pressupostos teóricos para entender no universo indígena as relações de alteridade presentes nesses filmes.

O levantamento bibliográfico do tema indicou alguns aspectos históricos e socioculturais dos Guarani-Kaiowá, assim como alguns desdobramentos na atualidade, como a inserção de tecnologias da informação em aldeias. Também se pesquisou qual foi o espaço atribuído ao indígena na trajetória do cinema nacional. Através do levantamento da representação dos povos originários, explorou-se como foi construída a imagem do índio no coletivo da sociedade brasileira, uma vez que o cinema é um setor importante da indústria cultural que emite informações para os integrantes da sociedade, exercendo influência no modo de interpretação dada e na percepção construída da imagem dos personagens indígenas. Em outro momento, estudou-se a realização de procedimentos de análise fílmica e as particularidades da linguagem cinematográfica, permitindo uma análise técnica mais apurada dos curtas-metragens.

Esta pesquisa acentua que a análise fílmica não é um processo fechado, de maneira que é a partir da extensão e do trabalho de vários elementos teóricos articulados que o pesquisador poderá buscar respostas ao seu objeto em estudo. Na primeira etapa da pesquisa, fez-se um breve levantamento, por um viés antropológico dos Guarani-Kaiowá, pois, para entender o processo de desterritorialização e formação identitária a que esse povo foi submetido, fez-se importante ampliar o entendimento desse aspecto do objeto estudado.

É pertinente relatar que, na história do cinema brasileiro, os primeiros filmes que surgiram com a temática indígena foram, muitas vezes, realizados por imigrantes, principalmente espanhóis e italianos. Com o estilo de produção com influências do teatro e da ópera, esses pioneiros da cinematografia brasileira, de pronto, elegeram o índio como objeto de valor e fantasia, atraídos pelo fascínio desses povos exóticos, habitantes originários das Américas. Cabe aqui frisar que, antes

mesmo de qualquer aparição em documental, o primeiro filme catalogado com conteúdo que trabalha a temática indígena foi a adaptação ficcional de *O Guarani* (1911), do romance de José de Alencar, dirigido por Salvattore Lazzaro.

O reforço de estereótipos sobre a figura tribalizada desses povos foi muito presente na trajetória do cinema produzido desde a lógica industrial, que edificou a figura desses povos entre duas vertentes principais: a do bom selvagem e a da figura antropofágica (SANTILLI, 2000). Por meio dos produtos fílmicos, os personagens índio/índia são julgados e classificados a partir de juízos de valor estruturados entre esses dois extremos. Entre essas ideologias concorrentes, sobressai-se aquela cujo resultado suscita, por um lado, a consciência ecológica e a vontade de proteção paternalista ligada a eles; por outro lado, pode gerar sua exclusão, a partir da ideia que os associa a figuras subdesenvolvidas. O resultado dessa “consciência” imagética pode amplificar opiniões preconceituosas, uma vez que levanta questões em torno de um personagem indígena imaginário, fixado no passado da história e que, na maioria das vezes, não corresponde ao índio real e atual.

Analisando os curtas-metragens através dos aportes teóricos do primeiro capítulo, percebe-se que os Guarani-Kaiowá estão em processo de hibridação. Em primeiro lugar, essa hibridação se dá pelo contato tecnológico, proporcionando abertura para se produzir conteúdos audiovisuais como fonte de divulgação e preservação da memória. Em segundo lugar, percebe-se, pelos conteúdos de ambos os filmes, que o contato entre culturas se dá de alguma forma; de modo mais geral, pode-se elencar a incorporação de produtos comerciais no cotidiano social, como relógios, eletrodomésticos, veículos motorizados, roupas e calçados industriais, utensílios domésticos e mesmo no uso da língua portuguesa, ainda que com dificuldades no domínio do idioma.

Por um olhar mais específico, em *Brô MC's* há um processo de contato mais globalizado. Esse grupo possui marcas peculiares de outras culturas no estilo de se apresentar como pessoa, entre roupas caracterizadas e modos gestuais, que reforçam os indícios de processo de hibridação cultural. Eles estão em contato regular com a cultura não indígena e os resultados percebidos dessa interação são produtos heterogêneos, consequentemente reinterpretados para a realidade deles; ou seja, as tradições no íntimo dessa etnia estão se reinventando para garantir sua sobrevivência (CANCLINI, 2008).

Contudo, faz-se necessário ressaltar que, mesmo com o contato entre culturas, esses povos estão preocupados em sustentar suas raízes e tradições. Há uma necessidade interior de autoafirmação como nativos da terra, portanto não estão deixando de ser índios, mesmo havendo uma mudança por meio da mistura entre culturas, uma vez que esses povos não são estáticos, e estão se redefinindo pelo uso da tecnologia da comunicação.

A linguagem cinematográfica aplicada em *Brô MC's* é utilizada de forma coerente. A construção narrativa estrutura-se em uma linearidade, respeitando um começo, meio e fim, bem como a maneira pela qual os recursos técnicos foram utilizados, como os movimentos de câmera e o posicionamento dos planos fotográficos na composição da narrativa, o que é um indício de que eles adquiriram referências teóricas para a produção desse trabalho. Ainda sobre os recursos de filmagem, um fator percebido foi a dinâmica da câmera, pois, por vezes, a câmera é tirada do tripé e gravada na mão, isso é um fator de subjetividade que convida à participação mais próxima do espectador.

Os diálogos e a trilha sonora nesse filme chamam a atenção, haja vista que as inserções intercaladas de várias manei-

ras, entre gravações de estúdio, cantadas ao vivo e mescladas entre essas duas formas, não só divulgam a criação mais elaborada da parte musical como também conferem dinamicidade ao trabalho fílmico.

Em *Jaguapiré na luta*, o processo de hibridação é menos evidente do que em *Brô MC's*, porém percebe-se que há um contato e uma mistura cultural. O filme integra a memória desse povo e, como foi dito, os marcadores dessa troca cultural estão evidentes na vida individual e coletiva dos membros dessa aldeia, com a utilização de produtos industrializados na manutenção do cotidiano. Se desterritorialização é algo conflituoso, também é, ao mesmo tempo, fator de mudanças que podem ser vistas como positivas, e esse processo de perda e reconquista do *tekohá* faz esses povos ressurgirem, abastecendo-se de energia moral para a reafirmação de seus direitos como cidadãos autóctones.

Dos recursos técnicos utilizados nesse curta-metragem, destaca-se a construção do roteiro. A estrutura narrativa utiliza-se de uma estilística sofisticada, em que se mesclam técnicas diferentes de linguagem para a evolução do texto fílmico. A coerência no desenvolvimento do filme está delicadamente embutida na transição de cada ato. A introdução é contada através de um narrador que acompanha a encenação, transitando para outro foco narrativo, que são os depoimentos. Outro fator a ser observado são os enquadramentos fotográficos, que traduzem a atmosfera do enredo, juntamente com a sutileza dos poucos elementos sonoros que irão intensificar a carga dramática. Também há os diálogos construídos entre o português e o guarani, que irão contribuir no reforço do intercâmbio cultural.

Sob o ponto de vista técnico, quanto à aplicação da linguagem e dos recursos cinematográficos, os dois filmes estão

construídos sobre a base tradicional do cinema. Os recursos de câmera na narrativa são coerentes com o desenvolvimento do enredo. Em particular, o filme *Jaguapiré na luta* traz em sua estrutura narrativa um roteiro mais elaborado do que *Brô MC's*, visto que esse desenvolve seu enredo sob uma perspectiva linear basicamente, em que a história é estruturada e desenvolvida em forma de depoimentos, com *inserts* de imagens, terminando com um ensaio *performático* da dupla ao som de uma música autoral.

O outro utiliza-se de uma forma sofisticada de narrativa e possui um roteiro com tema central, que consiste no despejo das famílias daquela aldeia. O filme é introduzido por um arco narrativo secundário, explorando uma história paralela dentro do drama; o desenvolvimento narrativo possui a utilização do recurso de reconstituição do contexto em forma de enenação, com o desfecho em relatos testemunhais. Em ambos os filmes, os recursos fílmicos utilizados funcionam coerentemente com a narrativa; portanto, esses indígenas utilizam, nesses casos, as ferramentas do audiovisual com êxito.

O projeto Ava Marandu trouxe uma oportunidade inédita, até aquele momento, aos Guarani-Kaiowá, viabilizando um horizonte fecundo com novas ferramentas tecnológicas, destinadas à integração da linguagem audiovisual aos indígenas de nosso Estado. A produção fílmica é importante, pois funciona para divulgação/registo de seus trabalhos junto à sociedade de modo geral, para a preservação da cultura, intercâmbio com povos de outras etnias, denúncia de qualquer ordem, uma vez que a veiculação desse material é livre para ser visualizada pela internet e pode funcionar como um mecanismo de resistência cultural.

Outro fator importante foi a inversão das perspectivas, que transforma esses personagens em sujeitos do discurso,

trazendo consigo uma outra narrativa, podendo, assim, extirpar os estigmas advindos do colonialismo, que ainda estão presentes na visão contemporânea. O cinema indígena nos permite ver como os índios possuem uma cultura rica, refinada e, principalmente, não são uma civilização “congelada”, estando abertos aos novos empréstimos tecnológicos, ou seja, não podem mais ser vistos como povos primitivos do passado.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, F. L. *Um índio com uma câmera: as auto-representações indígenas através do vídeo*. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

ALVES, M. H. B. *Análise da representação dos índios Kaiowá e Guarani no cinema: filme Terra Vermelha*. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) - Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2012.

ANDREW, J. D. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

APPADURAI, A. Disjunção e diferença na economia cultural global. In: FEATHERSTONE, M. (org.). *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1990. p. 311-327.

ARAÚJO, A. C. Z. *Cineastas indígenas: um outro olhar: guia para professores e alunos*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2010.

ARAÚJO, I. *Cinema: o mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995.

ARRAES, G. *Caramuru: a invenção do Brasil*. Rio de Janeiro: Columbia TriStar, 2001. AUMONT, J. *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

AUMONT, J. *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

AUMONT, J. *et al. A estética do filme*. Tradução: Marina Appenzeller. Revisão técnica: Nuno Cesar P. de Abreu. Campinas: Papirus, 1995.

AZEVEDO, M. *et al.* Guarani retã, povos Guarani na fronteira Argentina, Brasil e Paraguai. [S.l.: S.n.], 2008.

BANDUCCI JÚNIOR, Á.; URQUIZA, A. H. A. Povos indígenas e o turismo em Mato Grosso do Sul: descaso e improviso. *Cader-nos do Leme*, Campina Grande, v. 4, n. 2, p. 1-22, 2012.

BAUMAN, Z. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BAUMAN, Z. *Vida líquida*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BERNADET, J.-C. *Cinema brasileiro: proposta para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BERNARD, S. C. *Documentário: técnicas para uma produção de alto impacto*. Tradução: Saulo Krieger. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. 34. ed. Tradução: Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 2012.

BETTON, G. *Estética do cinema*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BILHARINHO, G. *Cem anos de cinema brasileiro*. Uberaba: Instituto Triangulinho de Cultura, 1997.

BRAND, A. *O impacto da perda da terra sobre a tradição Kaiowá/Guarani, os difíceis caminhos da palavra*. 1997. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

BRASIL. Constituição de 1988. Constituição da República Federativa do Brasil. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Brasília, DF, 5 out. 1988.

BRASIL. Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Pro-

grama Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Brasília, DF, 24 dez. 1991.

BRASIL. Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Brasília, DF, 21 jul. 1993.

BUENO, C. Comunidades indígenas usam internet e redes sociais para divulgar sua cultura. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 65, n. 2, p. 14-15, 2013.

CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. Tradução da introdução: Gênese Andrade. 4. ed. São Paulo: USP, 2008.

CASETTI, F.; DI CHIO, F. *Cómo analizar un film*. Traducción: Carlos Losilla. Barcelona: Paidós, 1991.

COMPARATO, D. *Roteiro, arte e técnica de escrever para cinema e televisão*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

COSTA, A. *Compreender o cinema*. Tradução: Nilson Moulin Louzada. Revisão técnica: Sheila Schvarzman. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

COSTA, L. C. R. *Enterovethea ya Hchuka`arã ñanderova, Todos nós devemos mostrar a nossa cara: Brô MC's e os loci de enunciação pós-colonial*. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) - Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2014.

COSTA, S. V.; LOBO, N. J. F. Cinema no Amazonas. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 19, n. 53, p. 295-298, 2005.

DAHER, J. Z. *Cinema de índio: uma realização dos Povos na Floresta*. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia) -

Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

DEFLEUR, M. *Teorias da comunicação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

DELEUZE, G. *Cinema: a imagem-movimento*. Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DIAS FILHO, C. A. L. D.; LEITE, M. C. S. Iracema na Transa Amazônica: encontros e desencontros. *In: CONINTER, 2012, Niterói. Anais [...]*. Niterói: UFF, 2012.

DIEGUES, C. *Cinema brasileiro: ideias e imagens*. Porto Alegre: UFRGS, 1988.

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FIELD, S. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Tradução: Screenplay. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FREIRE, J. R. B. A herança cultural indígena, ou cinco ideias equivocadas sobre os índios. *In: ARAÚJO, A. C. Z. (org.). Cineastas indígenas: um outro olhar; guia para professores e alunos*. Olinda: Vídeos nas Aldeias, 2010. p. 17-33.

GEERTZ, C. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução: Vera Mello Joscelyne. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

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

GODOY-DE-SOUZA, H. A. Paradigma para a fundamentação de uma teoria realista do documentário. *Cinemas*, Rio de Janeiro, v. 24, p. 183-202, 2000.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução: Maria Célia Santos Raposo. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Embrafilmes, 1980.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.

HABERT, A. B. Intersecção entre forma e informação: um filme etnopoético. *108 Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 108-120, 2008.

HALL, S. *A identidade cultural no pós-modernismo*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

IBGE. *Censo de 2010*. Rio de Janeiro: IBGE, 2010.

IMOTO, F. A. *Cinema indígena: as possibilidades de um novo espaço de resistência cultural*. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos) - Programa de Pós-Graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

JUNQUEIRA, C. *Antropologia indígena: uma nova introdução*. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

KELLNER, D. *A cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução: Ivone Cstilha Benedetti. Bauru: Edusc, 2001.

LARAIA, R. B. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LÉVY, P. *Cibercultura*. Tradução: Carlos Irineu da Costa. São Paulo: 34, 1999.

LIMBERTI, R. C. P. O índio Guarani-Kaiowá da reserva indígena de Dourados, Mato Grosso do Sul, Brasil: um olhar semiótico. *Revista Polifonia*, Cuiabá, n. 18, p. 169-184, 2009.

LIPOVETSKY, G. *A cultura-mundo, resposta a uma sociedade desorientada*. Tradução: Maria Lúcia Mahado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LUCIANO, G. S. *O índio brasileiro: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje*. Brasília, DF: MEC, 2006.

LUHMANN, N. *A realidade dos meios de comunicação*. Tradução: Ciro Marcondes Filho. São Paulo: Paulus, 2005.

LULL, J. *Medios, comunicación, cultura, aproximación global*. Traducción: Alcira Bixio. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.

MARKOVÁ, I. *Dialogicidade e representações sociais: as dinâmicas da mente*. Tradução: Hélio Magri Filho. Petrópolis: Vozes, 2006.

MARNER, T. (org.). *A realização cinematográfica*. Tradução: Manuel Costa e Silva. Lisboa: 70, 1980.

MARSON, M. I. *O cinema da retomada: estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. 2006. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

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

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

METZ, C. *A significação do cinema*. Tradução e posfácio: Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MINAYO, M. C. S. O conceito de representações sociais dentro da Sociologia clássica. In: GUARESCHI, P.; JOVCHELOVITCH, S. *Textos em representações sociais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011. p. 73-94.

MORETTIN, E. V. Uma análise do filme *O Descobrimento do Brasil*. *Revista de História*, São Paulo, n. 141, p. 175-178, 1999.

MOURA, R. Cinema carioca (1912-1930). In: MOURA, R.; RAMOS, F. (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987. p. 9-59.

MURAT, L. *Brava gente brasileira*. Rio de Janeiro: Europa filmes, 2000.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

OLIVEIRA, J. P. (org.). *A viagem da volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no nordeste indígena*. 2. ed. Rio de Janeiro: Laced, 2004.

PALACIN, V. *Fotografia: teoria e prática*. São Paulo: Saraiva, 2012.

PINTO, C. E. P. Sob o signo da ambiguidade: uma análise de Anchieta, José do Brasil. *Significação*, São Paulo, n. 40, p. 74-95, 2013.

QUINTANEIRO, T. *Um toque de clássicos: Max, Durkheim e Weber*. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

QUIRINO, F. A história de um povo de quatro países: os Guarani e Kaiowá. *Fian Brasil*, 17 mar. 2017. Disponível em: <https://fianbrasil.org.br/historia-de-um-povo-de-quatro-paises-os-guarani-e-kaiowa/>. Acesso em: 25 jul. 2022.

RAMALHO, J. A. *Fotografia digital*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

RAMOS, A. R. *Sociedades indígenas*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1995.

RAMOS, F. (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 2008.

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

SANTILLI, M. *Os brasileiros e os índios*. São Paulo: Senac, 2000.

SILVA, J. G. Entre o bom e o mau selvagem: ficção e alteridade no cinema brasileiro. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 195-210, 2007.

SILVA, J. O. S.; NUNES, K. M.; SILVA, R. I. O indígena enquanto sujeito da produção cinematográfica no Brasil. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS CULTURAIS, IDENTIDADES E RELAÇÕES INTERÉTNICAS, 3., 2013, Aracaju. *Anais [...]*. Aracaju: Grupo Gerts, 2013. p. 1-16.

TACCA, F. Rituaes e festas Bororo. A construção da imagem do índio como “selvagem” na Comissão Rondon. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 187-219, 2002.

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

VIANY, A. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

WATTS, H. *Direção de câmera*. Tradução: Eli Stern. São Paulo: Summus, 1999.

XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ANEXO 1: TRADUÇÃO DA MÚSICA EJU ORENDIVE

EJU ORENDIVE⁴¹

Aqui o meu rap não acabou
Aqui o meu rap está apenas começando
Eu faço por amor
Escute, faz favor
Está na mão do senhor
Não estou para matar
Sempre peço a Deus
Que ilumine o seu caminho
E o meu caminho
Não sei o que se passa na sua cabeça
O grau da sua maldade
Não sei o que você pensa
Povo contra povo, não pode se matar
Levante sua cabeça
Se você chorar, não é uma vergonha
Jesus também chorou
Quando ele apanhou
Chego e rimo o rap Guarani e Kaiowá
Você não consegue me olhar
E se me olha não consegue me ver
Aqui é o rap Guarani que está chegando pra revolucionar
O tempo nos espera e estamos chegando
Por isso venha com nós

⁴¹ Tradução extraída da legenda do videoclipe oficial do grupo Brô MC's. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oLbhGYfDmQg>. Acesso em: 14 out. 2014.

Refrão (2x):

Nós te chamamos pra revolucionar
Por isso venha com nós, nessa levada
Nós te chamamos pra revolucionar
Aldeia unida, mostra a cara

Vamos todos nós no rolê
Vamos todos nós, índios, festejar
Vamos mostrar para os brancos
Que não há diferença e podemos ser iguais
Aquele boy passou por mim
Me olhando diferente
Agora eu mostro pra você
Que sou capaz, e eu estou aqui
Mostrando para você
O que a gente representa
Agora estamos aqui
Porque aqui tem índios sonhadores
Agora te pergunto, rapaz
Por que nós matamos e morremos?
Em cima desse fato a gente canta
Índio e índio se matando
Os brancos dando risada
Por isso estou aqui
Pra defender meu povo
Represento cada um
E por isso, meu povo,
Venha com nós

Refrão:

Nós te chamamos pra revolucionar
Por isso venha com nós, nessa levada
Nós te chamamos pra revolucionar
Aldeia unida, mostra a cara

ANEXO 2: FILMOGRAFIA AVA MARANDU

Filme: *Guerreiro Guarani* - cor, 10'47"

Ano: 2010

Produção: Aldeia Guyraroka e Pontão Guaicuru

Gênero: Ficção

Filme: *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)

Filme: *Jerosy Pukui, cerimônia do milho branco* - cor, 11'16"

Ano: 2010

Produção: Aldeia Panambizinho e Pontão Guaicuru

Gênero: Documentário

Filme: *Kunumi Pepy: furação de lábio* - cor, 10'14"

Ano: 2010

Produção: Aldeia Panambizinho e Pontão Guaicuru

Gênero: Documentário

Filme: *Kaiowa Kunhatai - mulher kaiowa* - cor, 16'20"

Ano: 2010

Produção: Aldeia Panambizinho e Pontão de Cultura

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 e Valdomiro Aquino Pedro

Filme: *Guapo'y, a árvore viajante* - cor, 9'30"

Ano: 2010

Produção: Aldeia Amambaí e Pontão Guaicuru

Gênero: Ficção

Realizadores: Admiro 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 e Zenaide Aquino

Filme: *Jakaira* - cor, 16'02"

Ano: 2010

Produção: Aldeia Jaguapiru e Pontão Guaicuru

Gênero: Documentário

Filme: *Brô MC's* - cor, 8'15"

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

Filme: *Jaguapiré na luta* - cor, 10'14"

Ano: 2010

Produção: Aldeia Jaguapiré, Jaguapiré Memby e Pontão Guai-curu

Gênero: Documentário

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

Filme: *Porahey* - cor, 27'33"

Ano: 2010

Produção: Aldeia Te'yikue e Pontão de Cultura

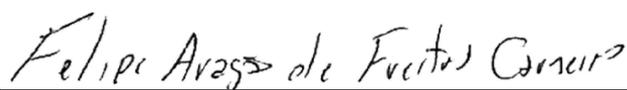
Gênero: Documentário

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

DECLARAÇÃO DE REVISÃO DO VERNÁCULO

Declara-se, para constituir prova junto à Coleção Práticas Educativas, vinculada à Editora da Universidade Estadual do Ceará (EdUECE), que, por intermédio do profissional infra-assinado¹, foi procedida a correção gramatical e estilística do livro intitulado **Cinematografia indígena: a experiência social sob o foco da cultura Guarani-Kaiowá**, razão por que se firma a presente declaração, a fim de que surta os efeitos legais, nos termos do novo Acordo Ortográfico Lusófono, vigente desde 1º de janeiro de 2009.

Fortaleza-CE, 26 de outubro de 2022.



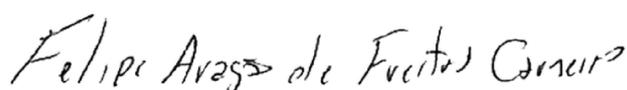
Felipe Aragão de Freitas Carneiro



DECLARAÇÃO DE NORMALIZAÇÃO TÉCNICA

Declara-se, para constituir prova junto à Coleção Práticas Educativas, vinculada à Editora da Universidade Estadual do Ceará (EdUECE), que, por intermédio do profissional infra-assinado, foi procedida a normalização técnica do livro intitulado **Cinematografia indígena: a experiência social sob o foco da cultura Guarani-Kaiowá**, razão por que se firma a presente declaração, a fim de que surta os efeitos legais, nos termos das normas vigentes decretadas pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

Fortaleza-CE, 26 de outubro de 2022.



Felipe Aragão de Freitas Carneiro

¹ Número do registro: 89.931.

COLEÇÃO PRÁTICAS EDUCATIVAS

01. FIALHO, Lia Machado Fiuza. *Assistência à criança e ao adolescente infrator no Brasil: breve contextualização histórica*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 105 p. ISBN: 978-85-7826-199-3.
02. VASCONCELOS, José Gerardo. *O contexto autoritário no pós-1964: novos e velhos atores na luta pela anistia*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 63 p. ISBN: 978-85-7826-211-2.
03. SANTANA, José Rogério; FIALHO, Lia Machado Fiuza; BRANDENBURG, Cristine; SANTOS JÚNIOR, Francisco Fleury Uchôa (org.). *Educação e saúde: um olhar interdisciplinar*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 212 p. ISBN: 978-85-7826-225-9.
04. SANTANA, José Rogério; VASCONCELOS, José Gerardo; FIALHO, Lia Machado Fiuza; VASCONCELOS JÚNIOR, Raimundo Elmo de Paula (org.). *Golpe de 1964: história, geopolítica e educação*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 342 p. ISBN: 978-85-7826-224-2.
05. SILVA, Sammia Castro; VASCONCELOS, José Gerardo; FIALHO, Lia Machado Fiuza (org.). *Capoeira no Ceará*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 156 p. ISBN: 978-85-7826-218-1.
06. ADAD, Shara Jane Holanda Costa; PETIT, Sandra Haydée; SANTOS, Iraci dos; GAUTHIER, Jacques (org.). *Tudo que não inventamos é falso: dispositivos artísticos para pesquisar, ensinar e aprender com a sociopoética*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 488 p. ISBN: 978-85-7826-219-8.
07. PAULO, Adriano Ferreira de; MIRANDA, Augusto Ridson de Araújo; MARQUES, Janote Pires; LIMA, Jeimes Mazza Correia; VIEIRA, Luiz Maciel Mourão (org.). *Ensino de História na educação básica: reflexões, fontes e linguagens*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 381 p.
08. SANTOS, Jean Mac Cole Tavares; PAZ, Sandra Regina (org.). *Políticas, currículos, aprendizagem e saberes*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 381 p. ISBN: 978-85-7826-245-7.
09. VASCONCELOS, José Gerardo; SANTANA, José Rogério; FIALHO, Lia Machado Fiuza (org.). *História e práticas culturais na educação*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 229 p. ISBN: 978-85-7826-246-4.
10. FIALHO, Lia Machado Fiuza; CASTRO, Edilson Silva; SILVA JÚNIOR, Roberto da (org.). *Teologia, História e Educação na contemporaneidade*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 160 p. ISBN: 978-85-7826-237-2.
11. FIALHO, Lia Machado Fiuza; VASCONCELOS, José Gerardo; SANTANA, José Rogério (org.). *Biografia de mulheres*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 163 p. ISBN: 978-85-7826-248-8.
12. MIRANDA, José da Cruz Bispo de; SILVA, Robson Carlos da (org.). *Entre o derreter e o enferrujar: os desafios da educação e da formação profissional*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 401 p. ISBN: 978-85-7826-259-4.
13. SILVA, Robson Carlos da; MIRANDA, José da Cruz Bispo de (org.). *Cultura, sociedade e educação brasileira: teceduras e interfaces possíveis*. Fortaleza: EdUECE, 2014. 324 p. ISBN: 978-85-7826-260-0.
14. PETIT, Sandra Haydée. *Pretagogia: pertencimento, corpo-dança afrodescendente e tradição oral africana na formação de professoras e professores – contribuições do legado africano para a implementação da Lei nº 10.639/03*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 253 p. ISBN: 978-85-7826-258-7.
15. SALES, José Albio Moreira de; SILVA, Bruno Miguel dos Santos Mendes da (org.). *Arte, tecnologia e poéticas contemporâneas*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 421 p. ISBN: 978-85-7826-262-4.

16. LEITE, Raimundo Hélio (org.). *Avaliação: um caminho para o descortinar de novos conhecimentos*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 345 p. ISBN: 978-85-7826-261-7.
17. CASTRO FILHO, José Aires de; SILVA, Maria Auricélia da; MAIA, Dennys Leite (org.). *Lições do projeto um computador por aluno: estudos e pesquisas no contexto da escola pública*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 330 p. ISBN: 978-85-7826-266-2.
18. CARVALHO, Maria Vilani Cosme de; MATOS, Kelma Socorro Lopes de (org.). *Psicologia da educação: teorias do desenvolvimento e da aprendizagem em discussão*. 3. ed. Fortaleza: EdUECE, 2015. 269 p.
19. FIALHO, Lia Machado Fiuza; CACAU, Josabete Bezerra (org.). *Juventudes e políticas públicas*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 247 p. ISBN: 978-85-7826-298-3.
20. LIMA, Maria Socorro Lucena; CAVALCANTE, Maria Marina Dias; SALES, José Albio Moreira de; FARIAS, Isabel Maria Sabino de (org.). *Didática e prática de ensino na relação com a escola*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 245 p. ISBN: 978-85-7826-296-9.
21. FARIAS, Isabel Maria Sabino de; LIMA, Maria Socorro Lucena; CAVALCANTE, Maria Marina Dias; SALES, José Albio Moreira de (org.). *Didática e prática de ensino na relação com a formação de professores*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 145 p. ISBN: 978-85-7826-293-8.
22. SALES, José Albio Moreira de; FARIAS, Isabel Maria Sabino de; LIMA, Maria Socorro Lucena; CAVALCANTE, Maria Marina Dias (org.). *Didática e prática de ensino na relação com a sociedade*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 213 p. ISBN: 978-85-7826-294-5.
23. CAVALCANTE, Maria Marina Dias; SALES, José Albio Moreira de; FARIAS, Isabel Maria Sabino de; LIMA, Maria Socorro Lucena (org.). *Didática e prática de ensino: diálogos sobre a escola, a formação de professores e a sociedade*. EdUECE, 2015. 257 p. ISBN: 978-85-7826-295-2.
24. VASCONCELOS, José Gerardo; RODRIGUES, Rui Martinho; ALBUQUERQUE, José Cândido Lustosa Bittencourt de (org.). *Contratualismo, política e educação*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 73 p. ISBN: 978-85-7826-297-6.
25. XAVIER, Antônio Roberto; TAVARES, Rosalina Semedo de Andrade; FIALHO, Lia Machado Fiuza (org.). *Administração pública: desafios contemporâneos*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 181 p.
26. FIALHO, Lia Machado Fiuza; CASTRO, Edilson Silva; CASTRO, Jéssyca Lages de Carvalho (org.). *(Auto)Biografias e formação docente*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 229 p. ISBN: 978-85-7826-271-6.
27. FIALHO, Lia Machado Fiuza; VASCONCELOS, José Gerardo; SANTANA, José Rogério; VASCONCELOS JÚNIOR, Raimundo Elmo de Paula; MARTINHO RODRIGUES, Rui (org.). *História, literatura e educação*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 299 p. ISBN: 978-85-7826-273-0.
28. MAGALHÃES JUNIOR, Antonio Germano; ARAÚJO, Fátima Maria Leitão (org.). *Ensino & linguagens da História*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 371 p. ISBN: 978-85-7826-274-7.
29. NUNES, Maria Lúcia da Silva; MACHADO, Charliton José dos Santos; VASCONCELOS, Larissa Meira de (org.). *Diálogos sobre Gênero, Cultura e História*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 175 p. ISBN: 978-85-7826-213-6.
30. MATOS, Kelma Socorro Lopes de (org.). *Cultura de paz, educação e espiritualidade II*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 471 p. ISBN: 978-85-8126-094-5.
31. MARINHO, Maria Assunção de Lima; ARAÚJO, Helena de Lima Marinho Rodrigues; ANDRADE, Francisca Rejane Bezerra (org.). *Economia, políticas sociais e educação: tecendo diálogos*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 194 p. ISBN: 978-85-7826-317-1.

32. FIALHO, Lia Machado Fiuza; MACIEL, Francisco Cristiano Góes (org.). *Polifonia em juventudes*. Fortaleza: EdUECE, 2015. 234 p. ISBN: 978-85-7826-299-0.
33. SANTANA, José Rogério; BRANDENBURG, Cristine; MOTA, Bruna Germana Nunes; FREITAS, Munique de Souza; RIBEIRO, Júlio Wilson (org.). *Educação e métodos digitais: uma abordagem em ensino contemporâneo em pesquisa*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 214 p. ISBN: 978-85-7826-318-8.
34. OLINDA, Ercília Maria Braga de; SILVA, Adriana Maria Simião da (org.). *Vidas em romaria*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 438 p. ISBN: 978-85-7826-380-5.
35. SILVA JÚNIOR, Roberto da (org.). *Educação brasileira e suas interfaces*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 158 p. ISBN: 978-85-7826-379-9.
36. MALOMALO, Bas'Illele; RAMOS, Jeannette Filomeno Pouchain (org.). *Cá e acolá: pesquisa e prática no ensino de história e cultura africana e afro-brasileira*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 238 p.
37. FIALHO, Lia Machado Fiuza. *Assistência à criança e ao adolescente "infrator" no Brasil: breve contextualização histórica*. 2. ed. Fortaleza: EdUECE, 2016. 112 p. ISBN: 978-85-7826-337-9.
38. MARQUES, Janote Pires; FONSECA, Emanuelle Oliveira da; VASCONCELOS, Karla Colares (org.). *Formação de professores: pesquisas, experiências e reflexões*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 194 p. ISBN: 978-85-7826-407-9.
39. SILVA, Henrique Barbosa; RIBEIRO, Ana Paula de Medeiros; CARVALHO, Alanna Oliveira Pereira (org.). *A democratização da gestão educacional: criação e fortalecimento dos Conselhos Municipais de Educação no Ceará*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 144 p. ISBN: 978-85-7826-367-6.
40. SILVA, Lucas Melgaço da; CIASCA, Maria Isabel Filgueiras Lima; OLIVEIRA, Roberta Lúcia Santos de (org.). *Estudos em educação: formação, gestão e prática docente*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 425 p. ISBN: 978-85-7826-433-8.
41. SILVA JÚNIOR, Roberto da; SILVA, Dogival Alencar da (org.). *História, políticas públicas e educação*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 183 p. ISBN: 978-85-7826-435-2.
42. VASCONCELOS, José Gerardo; ARAÚJO, Marta Maria de (org.). *Narrativas de mulheres educadoras militantes no contexto autoritário brasileiro (1964-1979)*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 104 p. ISBN: 978-85-7826-436-9.
43. MATOS, Kelma Socorro Lopes de (org.). *Cultura de paz, educação e espiritualidade III*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 456 p. ISBN: 978-85-7826-437-6.
44. PORTO, José Hélcio Alves. *Escritos: do hoje & sempre poesias para todos momentos*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 124 p. ISBN: 978-85-7826-438-3.
45. FIALHO, Lia Machado Fiuza; LOPES, Tania Maria Rodrigues; BRANDENBURG, Cristine (org.). *Educação, memórias e narrativas*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 179 p. ISBN: 978-85-7826-452-9.
46. FIALHO, Lia Machado Fiuza; TELES, Mary Anne (org.). *Juventudes em debate*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 355 p. ISBN: 978-85-7826-453-6.
47. ANDRADE, Francisca Rejane Bezerra; SANTOS, Geórgia Patrícia Guimarães dos; CAVAINAC, Mônica Duarte (org.). *Educação em debate: reflexões sobre ensino superior, educação profissional e assistência estudantil*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 243 p. ISBN: 978-85-7826-463-5.
48. SILVA, Lucas Melgaço da; CIASCA, Maria Isabel Filgueiras Lima (org.). *As voltas da avaliação educacional em múltiplos caminhos*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 425 p. ISBN: 978-85-7826-464-2.
49. SANTOS, Jean Mac Cole Tavares; MARTINS, Elcimar Simão (org.). *Ensino médio: políticas educacionais, diversidades, contextos locais*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 235 p. ISBN: 978-85-7826-462-8.
50. NUNES, Maria Lúcia da Silva; TEIXEIRA, Mariana Marques; MACHADO, Charliton José dos Santos; ROCHA, Samuel Rodrigues da (org.). *Eu conto*,

- você conta: leituras e pesquisas (auto)biográficas*. Fortaleza: EdUECE, 2016. 235 p. ISBN: 978-85-7826-506-9.
51. MARTINHO RODRIGUES, Rui. *Diálogos transdisciplinares*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 142 p. ISBN: 978-85-7826-505-2.
 51. ANDRADE, Francisca Rejane Bezerra (org.). *Serviço Social: uma profissão, distintos olhares*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 278 p. ISBN: 978-85-7826-478-9.
 52. VASCONCELOS, José Gerardo; XAVIER, Antônio Roberto; FERREIRA, Tereza Maria da Silva (org.). *História, memória e narrativas biográficas*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 191 p. ISBN: 978-85-7826-538-0.
 53. SANTOS, Patrícia Fernanda da Costa; SENA, Flávia Sousa de; GONÇALVES, Luiz Gonzaga; FURTADO, Quezia Vila Flor (org.). *Memórias escolares: quebrando o silêncio...* Fortaleza: EdUECE, 2017. 178 p. ISBN: 978-85-7826-537-3.
 54. CARVALHO, Scarlett O'hara Costa; FIALHO, Lia Machado Fiuza; VASCONCELOS, José Gerardo. *O pedagogo na Assistência Social*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 122 p. ISBN: 978-85-7826-536-6.
 55. FIALHO, Lia Machado Fiuza; LOPES, Tania Maria Rodrigues (org.). *Docência e formação: percursos e narrativas*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 198 p. ISBN: 978-85-7826-551-9.
 56. LEITE, Raimundo Hélio; ARAÚJO, Karlane Holanda; SILVA, Lucas Melgaço da (org.). *Avaliação educacional: estudos e práticas institucionais de políticas de eficácia*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 242 p. ISBN: 978-85-7826-554-0.
 57. CIASCA, Maria Isabel Filgueiras Lima; SILVA, Lucas Melgaço da; ARAÚJO, Karlane Holanda (org.). *Avaliação da aprendizagem: a pluralidade de práticas e suas implicações na educação*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 380 p. ISBN: 978-85-7826-553-3.
 58. SANTOS, Jean Mac Cole Tavares (org.). *Pesquisa em ensino e interdisciplinaridades: aproximações com o contexto escolar*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 178 p. ISBN: 978-85-7826-560-01.
 59. MATOS, Kelma Socorro Lopes de (org.). *Cultura de paz, educação e espiritualidade IV*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 346 p. ISBN: 978-85-7826-563-2.
 60. MUNIZ, Cellina Rodrigues (org.). *Linguagens do riso, práticas discursivas do humor*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 186 p. ISBN: 978-85-7826-555-7.
 61. MARTINHO RODRIGUES, Rui. *Talvez em nome do povo... Uma legitimidade peculiar*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 340 p. ISBN: 978-85-7826-562-5.
 62. MARTINHO RODRIGUES, Rui. *Política, Identidade, Educação e História*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 172 p. ISBN: 978-85-7826-564-9.
 63. OLINDA, Ercília Maria Braga de; GOLDBERG, Luciane Germano (org.). *Pesquisa (auto)biográfica em Educação: afetos e (trans)formações*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 445 p. ISBN: 978-85-7826-574-8.
 64. MARTINHO RODRIGUES, Rui. *O desafio do conhecimento histórico*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 130 p. ISBN: 978-85-7826-575-5.
 65. RIBEIRO, Ana Paula de Medeiros; FAÇANHA, Cristina Soares; COELHO, Tâmara Maria Bezerra Costa (org.). *Costurando histórias: conceitos, cartas e contos*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 182 p. ISBN: 978-85-7826-561-8.
 66. BRANDENBURG, Cristine; SILVA, Jocyana Cavalcante da; SILVA, Jáderson Cavalcante da (org.). *Interface entre Educação, Educação Física e Saúde*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 211 p. ISBN: 978-85-7826-576-2.
 67. FARIAS, Isabel Maria Sabino de; JARDILINO, José Rubens Lima; SILVESTRE, Magali Aparecida; ARAÚJO, Regina Magna Bonifácio de (org.). *Pesquisa em Rede: diálogos de formação em contextos coletivos de conhecimento*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 171 p. ISBN: 978-85-7826-577-9.

68. MOREIRA, Eugenio Eduardo Pimentel; RIBEIRO, Ana Paula de Medeiros; MARQUES, Cláudio de Albuquerque (Autores). *Implantação e atuação do Sistema de Monitoramento e avaliação do Programa Seguro-Desemprego: estudo de caso*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 340 p. ISBN: 978-85-7826-591-5.
69. XAVIER, Antônio Roberto; FERREIRA, Tereza Maria da Silva; MATOS, Camilla Saraiva de (org.). *Pesquisas educacionais: abordagens teórico-metodológicas*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 271 p. ISBN: 978-85-7826-602-8.
70. ADAD, Shara Jane Holanda Costa; COSTA, Hercilene Maria e Silva (org.). *Entrelugares: Tecidos Sociopoéticos em Revista*. Fortaleza: EdUECE, 2017. 273 p. ISBN: 978-85-7826-628-8.
71. MACHADO, Maria do Livramento da Silva (org.). *Jovens bailarinas de Vazantinha: conceitos de corpo nos entrelaces afroancestrais da dança na educação*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 337 p. ISBN: 978-85-7826-637-0.
72. MACHADO, Maria do Livramento da Silva (org.). *Jovens bailarinas de Vazantinha: conceitos de corpo nos entrelaces afroancestrais da dança na educação*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 337 p. ISBN: 978-85-7826-638-7 (E-book).
73. SANTOS, Maria Dilma Andrade Vieira dos. *Jovens circenses na corda bamba: confetos sobre o riso e o corpo na educação em movimento*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 227 p. ISBN: 978-85-7826-639-4.
74. SANTOS, Maria Dilma Andrade Vieira dos. *Jovens circenses na corda bamba: confetos sobre o riso e o corpo na educação em movimento*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 227 p. ISBN: 978-85-7826-640-0 (E-book).
75. SILVA, Krícia de Sousa. *“Manobras” sociopoéticas: aprendendo em movimento com skatistas do litoral do Piauí*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 224 p. ISBN: 978-85-7826-641-7.
76. SILVA, Krícia de Sousa. *“Manobras” sociopoéticas: aprendendo em movimento com skatistas do litoral do Piauí*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 224 p. ISBN: 978-85-7826-636-3 (E-book).
77. VIEIRA, Maria Dolores dos Santos. *Entre acordes das relações de gênero: a Orquestra Jovem da Escola “Padre Luis de Castro Brasileiro” em União-Piauí*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 247 p. ISBN: 978-85-7826-647-9.
78. XAVIER, Antônio Roberto; FIALHO, Lia Machado Fiuza; VASCONCELOS, José Gerardo (Autores). *História, memória e educação: aspectos conceituais e teórico-epistemológicos*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 193 p. ISBN: 978-85-7826-648-6.
79. MACHADO, Charliton José dos Santos (org.). *Desafios da escrita biográfica: experiências de pesquisas*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 237 p. ISBN: 978-85-7826-654-7.
80. MACHADO, Charliton José dos Santos (org.). *Desafios da escrita biográfica: experiências de pesquisas*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 237 p. ISBN: 978-85-7826-653-0 (E-book).
81. OLIVEIRA, Mayara Danyelle Rodrigues de. *Rabiscos rizomáticos sobre alegria na escola*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 210 p. ISBN: 978-85-7826-651-6.
82. OLIVEIRA, Mayara Danyelle Rodrigues de. *Rabiscos rizomáticos sobre alegria na escola*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 210 p. ISBN: 978-85-7826-652-3 (E-book).
83. SOUZA, Sandro Soares de. *Corpos movediços, vivências libertárias: a criação de confetos sociopoéticos acerca da autogestão*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 275 p. ISBN: 978-85-7826-650-9.
84. SOUZA, Sandro Soares de. *Corpos movediços, vivências libertárias: a criação de confetos sociopoéticos acerca da autogestão*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 275 p. ISBN: 978-85-7826-649-3 (E-book).

85. SANTOS, Vanessa Nunes dos. *Sociopoetizando a filosofia de jovens sobre as violências e a relação com a convivência na escola, em Teresina-PI*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 257 p. ISBN: 978-85-7826-664-6.
86. SANTOS, Vanessa Nunes dos. *Sociopoetizando a filosofia de jovens sobre as violências e a relação com a convivência na escola, em Teresina-PI*. Fortaleza: EdUECE, 2018. 257 p. ISBN: 978-85-7826-662-2 (E-book).
87. MACHADO, Charliton José dos Santos; NUNES, Maria Lúcia da Silva; SANTANA, Ajanayr Michelly Sobral (org.). *Gênero e cultura: questões políticas, históricas e educacionais*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 281 p. ISBN: 978-85-7826-673-8.
88. XAVIER, Antônio Roberto; MALUF, Sâmia Nagib; CYSNE, Maria do Rosário de Fátima Portela (org.). *Gestão e políticas públicas: estratégias, práticas e desafios*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 197 p. ISBN: 978-85-7826-670-7.
89. DAMASCENO, MARIA NOBRE. *Lições da Pedagogia de Jesus: amor, ensino e justiça*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 119 p. ISBN: 978-85-7826-689-9.
90. ADAD, Clara Jane Costa. *Candomblé e Direito: tradições em diálogo*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 155 p. ISBN: 978-85-7826-690-5.
91. ADAD, Clara Jane Costa. *Candomblé e Direito: tradições em diálogo*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 155 p. ISBN: 978-85-7826-691-2 (E-book).
92. MACHADO, Charliton José dos Santos; NUNES, Maria Lúcia da Silva (Autores). *Tudo azul com dona Neuza: Poder e Disputa Local em 1968*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 141 p. ISBN: 978-85-7826-670-7.
93. XAVIER, Antônio Roberto; MALUF, Sâmia Nagib; CYSNE, Maria do Rosário de Fátima Portela (org.). *Gestão e políticas públicas: estratégias, práticas e desafios*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 197 p. ISBN: 978-85-7826-671-4 (E-book).
94. GAMA, Marta. *Entrelugares de direito e arte: experiência artística e criação na formação do jurista*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 445 p. ISBN: 978-85-7826-702-5.
95. GAMA, Marta. *Entrelugares de direito e arte: experiência artística e criação na formação do jurista*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 445 p. ISBN: 978-85-7826-703-2 (E-book).
96. LEITINHO, Meirecele Calíope; DIAS, Ana Maria Iorio (org.). *Discutindo o pensamento curricular: processos formativos*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 203 p. ISBN: 978-85-7826-701-8.
97. BEZERRA, Milena de Holanda Oliveira; GADELHA, Raimunda Rosilene Magalhães; CARNEIRO, Stânia Nágila Vasconcelos; FERREIRA, Paulo Jorge de Oliveira (org.). *Educação e saúde: vivendo e trocando experiências no Programa de Educação pelo Trabalho (PET)*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 233 p. ISBN: 978-85-7826-713-1 (E-book).
98. SUCUPIRA, Tânia Gorayeb; VASCONCELOS, José Gerardo; FIALHO; Lia Machado Fiuza. *Quilombo Boqueirão da Arara, Ceará: memórias, histórias e práticas educativas*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 151 p. ISBN: 978-85-7826-687-5.
99. RIBEIRO, Luís Távora Furtado; SILVA, Samara Mendes Araújo; CASTRO, Francisco Mirtiel Frankson Moura (org.). *Debates em História da Educação e Formação de Professores: perspectivas da educação contemporânea*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 300 p. ISBN: 978-85-7826-724-7 (E-book).
100. BRANDENBURG, Cristine; SILVA, Joicyana Cavalcante da (org.). *Práticas de ensino: semeando produções científicas parceiras*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 179 p. ISBN: 978-85-7826-725-4.
101. MACHADO, Charliton José dos Santos; NUNES, Maria Lúcia da Silva; SANTANA, Ajanayr Michelly Sobral (org.). *Exercício da escrita (auto)biográfica*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 398 p. ISBN: 978-85-7826-723-0 (E-book).

102. SILVA; Adryel Vieira Caetano da; NASCIMENTO; Jordana Marjorie Barbosa do; VIEIRA, Lívia Moreira Lima; LOPES, Thaynara Ferreira; CARVALHO, Rhanna Emanuela Fontenele Lima de (org.). *25 Anos de PET Enfermagem: uma trajetória de pesquisa, conhecimento e promoção de saúde*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 215 p. ISBN: 978-85-7826-745-2 (E-book).
103. SILVA, Maria do Socorro Borges da. *De “mulher-maravilha” a “cidadão persi”*: professoras capulana do educar em direitos humanos. Fortaleza: EdUECE, 2019. 109 p. ISBN: 978-85-7826-753-7.
104. COSTA, Hercilene Maria e Silva; ADAD, Shara Jane Holanda Costa (org.). *Círculo de cultura sociopoético: diálogos com Paulo Freire sempre!*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 190 p. ISBN: 978-85-7826-741-4 (E-book).
105. MELO, Deywid Wagner de; MOTA, Maria Danielle Araújo; MAKIYAMA, Simone (org.). *Letramentos e suas múltiplas faces: experiências do PIBID na UFAL*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 458 p.
106. AMARAL, Maria Gerlaine Belchior; MACIEL, Maria José Camelo; OLIVEIRA, Antonio Marcone de (org.). *Pedagogia do trabalho: a atuação do pedagogo na educação profissional*. Fortaleza: EdUECE, 2020. 214 p. ISBN: 978-85-7826-774-2.
107. AMARAL, Maria Gerlaine Belchior; MACIEL, Maria José Camelo; OLIVEIRA, Antonio Marcone de (org.). *Pedagogia do trabalho: a atuação do pedagogo na educação profissional*. Fortaleza: EdUECE, 2020. 214 p. ISBN: 978-85-7826-775-9 (E-book).
108. LEITE, Luciana de Lima Lopes. *Ocupar é resistir! Práticas artísticas como tática de resistência nas ocupações do coletivo ocupArthe, em Teresina (2014)*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 266 p. ISBN: 978-85-7826-779-7 (E-book).
109. GOMES, Wagner. *Ensino de História e interdisciplinaridade: reflexões epistemológicas*. Fortaleza: EdUECE, 2020. 185 p. ISBN: 979-65-86445-00-8. (E-book).
110. MELO, Deywid Wagner de; MOTA, Maria Danielle Araújo; MAKIYAMA, Simone (org.). *Letramentos e suas múltiplas faces: experiências do PIBID na UFAL*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 458 p. ISBN: 978-65-86445-05-3. (E-book).
111. ALVES, Danielle Coelho; VALE, Erlenias Sobral do; CAMELO, Renata Albuquerque (org.). *Instrumentos e técnicas do Serviço Social: desafios cotidianos para uma instrumentalidade mediada*. Fortaleza: EdUECE, 2020. 411 p. ISBN: 978-65-86445-01-5.
112. NUNES, Maria Lúcia da Silva (org.). *Paisagens da história da educação: memórias, imprensa e literatura*. Fortaleza: EdUECE, 2020. 216 p. ISBN: 978-65-86445-07-7.
113. MORAES, Ana Cristina de; CASTRO, Francisco Mirtiel Frankson Moura; RODRIGUES, Cicera Sineide Dantas (org.). *Arte, docência e práticas educativas: experiências e contextos*. Fortaleza: EdUECE, 2020. 656 p. ISBN: 978-65-86445-25-1. (E-book).
114. SILVA, Maria do Socorro Borges da; FARIAS, Emerson de Souza. *Educação e direitos humanos de crianças e adolescentes*. Fortaleza: EdUECE, 2020. 110 p. ISBN: 978-65-86445-29-9 (E-book).
115. VIANA, Patrícia Ferreira de Sousa; ADAD, Shara Jane Holanda Costa. *A sociopoética como inovação metodológica na pesquisa em saúde bucal coletiva, com jovens em formação*. Fortaleza: EdUECE, 2020. 186 p. ISBN: 978-65-86445-34-3. (E-book).
116. OLINDA, Ercília Maria Braga de; PAZ, Renata Marinho (org.). *Narrativas autobiográficas e religiosidade*. Fortaleza: EdUECE, 2020. 421 p. ISBN: 978-65-86445-43-5. (E-book).

117. ARAÚJO, Conceição de Maria Sousa. *Ensinar e aprender filosofia numa perspectiva ética*. Fortaleza: EdUECE, 2020. 236 p. ISBN: 978-65-86445-48-0. (E-book).
118. MACHADO, Charliton José dos Santos; NUNES, Maria Lúcia da Silva; LACET, Juliana Aparecida Lemos. *Maria Camélia Pessoa da Costa: educação como missão de vida*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 216 p. ISBN: 978-65-86445-55-8 (E-book).
119. MACHADO, Charliton José dos Santos; NUNES, Maria Lúcia da Silva; LACET, Juliana Aparecida Lemos. *Maria Camélia Pessoa da Costa: educação como missão de vida*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 216 p. ISBN: 978-65-86445-51-0.
120. ADAD, Shara Jane Holanda Costa; LIMA, Joana D'arc de Sousa; BRITO, Antônia Edna. *Práticas educativas: múltiplas experiências em educação*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 558 p. ISBN: 978-65-86445-62-6 (E-book).
121. RIBEIRO, Luís Távora Furtado; SILVA, Samara Mendes Araújo; CASTRO, Francisco Mirtiel Frankson Moura (org.). *Formação e experiências docentes: práticas pedagógicas em diferentes contextos e cenários: perspectivas da educação contemporânea*. Fortaleza: EdUECE, 2019. 475 p. ISBN: 978-65-86445-70-1 (E-book).
122. CARVALHO, Maria Vilani Cosme de; MATOS, Kelma Socorro Alves Lopes de (org.). *Psicologia da educação: teorias do desenvolvimento e da aprendizagem em discussão*. 3. ed. Fortaleza: EdUECE, 2021. 277 p. ISBN: 978-65-86445-69-5. (E-book).
123. SILVA, Hebelyanne Pimentel da. *Uma década de prosa: impressos e impressões da professora e jornalista Maria Mariá (1953-1959)*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 289 p. ISBN: 978-65-86445-71-8. (E-book).
124. LIMA, Caciano Silva. *Sociopoética no Brasil: uma pesquisa com Educadores Museais*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 193 p. ISBN: 978-65-86445-79-4. (E-book).
125. LIMA, Caciano Silva. *Sociopoética no Brasil: uma pesquisa com Educadores Museais*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 193 p. ISBN: 978-65-86445-80-0.
126. AMARAL, Maria Gerlaine Belchior; SEVERO, José Leonardo Rolim de Lima; ARAÚJO, Talita Medeiros de (org.). *Pedagogia jurídica no Brasil: questões teóricas e práticas de um campo em construção*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 453 p. ISBN: 978-65-86445-88-6.
127. AMARAL, Maria Gerlaine Belchior; SEVERO, José Leonardo Rolim de Lima; ARAÚJO, Talita Medeiros de (org.). *Pedagogia jurídica no Brasil: questões teóricas e práticas de um campo em construção*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 453 p. ISBN: 978-65-86445-89-3 (E-book).
128. CARVALHO, Scarlett O'Hara Costa; FIALHO, Lia Machado Fiuza. *Irmã Maria Montenegro: uma vida dedicada à educação*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 166 p. ISBN: 978-65-86445-95-4. (E-book).
129. SANTOS, Francisca Mayane Benvindo dos; FIALHO, Lia Machado Fiuza; SALES, José Albio Moreira de. *Maria Socorro Lucena Lima: educadora cearense referência na formação de professores*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 183 p. ISBN: 978-65-86445-98-5. (E-book).
130. SOUZA, Antoniele Silvana de Melo; FIALHO, Lia Machado Fiuza; SALES, José Albio Moreira de. *Donêta Leite: biografia de uma educadora religiosa*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 207 p. ISBN: 978-65-86445-96-1 (E-book).
131. ALVES, Danielle Coelho; VALE, Erlenia Sobral do; CAMELO, Renata Albuquerque (org.). *Instrumentos e técnicas do Serviço Social: desafios cotidianos para uma instrumentalidade mediada*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 411 p. ISBN: 978-65-86445-97-8. (E-book).
132. MARTINS, Elcimar Simão; COSTA, Elisangela André da Silva; CAVALCANTE, Maria Marina Dias; LIMA, Maria Socorro Lucena (org.). *Pesquisa educa-*

- cional: tecituras colaborativas na pós-graduação*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 200 p. ISBN: 978-65-86445-99-2.
133. SILVA, Gustavo Augusto Fonseca. *Por uma educação linguística libertadora: os estudos gramaticais no ensino básico à luz da pedagogia de Paulo Freire*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 176 p. ISBN: 978-85-7826-788-9 (E-book).
134. FREIRE, Vitória Cherida Costa; FIALHO, Lia Machado Fiuza. *Maria Luiza Fontenele: formação educacional e política*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 212 p. ISBN: 978-85-7826-790-2 (E-book).
135. XAVIER, Antônio Roberto; KANIKADAN, Andrea Yumi Sugishita; SOUSA, José Weyne de Freitas (org.). *Planejamento, políticas públicas e gestão sustentável: demandas sociais contemporâneas*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 176 p. ISBN: 978-85-7826-787-2 (E-book).
136. XAVIER, Antônio Roberto; SANTOS, José Cleilson de Paiva dos; SILVA, Ana Maria Alves da (org.). *Saberes tradicionais, políticas e ações sustentáveis: múltiplos atores, diversas abordagens*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 229 p. ISBN: 978-85-7826-786-5 (E-book).
137. SANTOS, Francisca Mayane Benvindo dos; FIALHO, Lia Machado Fiuza; SALES, José Albio Moreira de. *Maria Socorro Lucena Lima: educadora cearense referência na formação de professores*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 183 p. ISBN: 978-85-7826-796-4.
138. CARVALHO, Scarlett O'Hara Costa; FIALHO, Lia Machado Fiuza. *Irmã Maria Montenegro: uma vida dedicada à educação*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 164 p. ISBN: 978-85-7826-795-7.
139. GAUTHIER, Jacques; AMARAL, Augusto Luís Medeiros; AMARAL, Raquel Ávila; ARAÚJO, Natan; GAUTHIER, Maria do Rosário da Soledade; STEIN, Yanée Maudia. *A borboleta cuidamor ambiental: uma pesquisa sociopoética herética com medicinas indígenas e leitura de inspiração guarani dos dados de pesquisa*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 248 p. ISBN: 978-85-7826-792-6 (E-book).
140. MACIEL, Jocyana Cavalcante da Silva; BRANDENBURG, Cristine; BARON, Miriam Viviane. *Caminhos para o protagonismo em seus espaços da educação e saúde*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 172 p. ISBN: 978-85-7826-799-5.
141. VIEIRA, Arlindo Mendes; MARTINS, Elcimar Simão; COSTA, Elisangela André da Silva; FREIRE, Jacqueline Cunha da Serra; LIMA, Maria Socorro Lucena; ALMEIDA, Sinara Mota Neves de (org.). *Tecituras decoloniais da formação de professores: incertezas, desafios e lutas*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 258 p. ISBN: 978-85-7826-812-1 (E-book).
142. MARTINS, Elcimar Simão; COSTA, Elisangela André da Silva; CAVALCANTE, Maria Marina Dias; LIMA, Maria Socorro Lucena (org.). *Pesquisa educacional: tecituras colaborativas na pós-graduação*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 200 p. ISBN: 978-85-7826-803-9 (E-book).
143. CASTRO, Francisco Mirtiel Frankson Moura; FALCÃO, Giovana Maria Belém (org.). *Marcos da constituição da identidade docente: narrativas expressas em cartas pedagógicas*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 194 p. ISBN: 978-85-7826-817-6. (E-book).
144. CASTRO, Francisco Mirtiel Frankson Moura; FALCÃO, Giovana Maria Belém (org.). *Marcos da constituição da identidade docente: narrativas expressas em cartas pedagógicas*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 194 p. ISBN: 978-85-7826-818-3.
145. RIBEIRO, Rosa Maria Barros; SILVA, Samia Paula dos Santos; MEDEIROS, Jarles Lopes de; MATIAS, Emanuela Ferreira; FERNANDES, Maria de Lourdes Carvalho Nunes (org.). *Ética, educação e diversidade*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 356 p. ISBN: 978-85-7826-822-0.

146. RIBEIRO, Rosa Maria Barros; SILVA, Samia Paula dos Santos; MEDEIROS, Jarles Lopes de; MATIAS, Emanuela Ferreira; FERNANDES, Maria de Lourdes Carvalho Nunes (org.). *Ética, educação e diversidade*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 356 p. ISBN: 978-85-7826-821-3. (E-book).
147. RIBEIRO, Luís Távora Furtado; SILVA, Samara Mendes Araújo; CASTRO, Francisco Mirtiel Frankson Moura (org.). *Perspectivas sobre formação docente: experiências contemporâneas e contextos curriculares*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 270 p. ISBN: 978-85-7826-826-8 (E-book).
148. MACIEL, Maria Jose Camelo; LIMA, Jaqueline Rabelo de; VARELA, Sarah Bezerra Luna; CARVALHO, Marília Nogueira. *Prática docente no ensino superior: bases, relatos e memórias da formação*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 574 p. ISBN: 978-85-7826-823-7 (E-book).
149. PINHEIRO, Antonio Carlos Ferreira; MACHADO, Charliton José dos Santos; BATISTA, Eraldo Leme; MÜLLER, Meire Terezinha (org.). *Educação e trabalho na paraíba*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 311 p. ISBN: 978-85-7826-830-5. (E-book).
150. PONCE, Hugo Heredia; RODRÍGUEZ, Susana Sánchez; PINO, Michel Santiago del; RUÍZ, María Remedios Fernández (org.). *Formación docente y educación lingüística*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 318 p. ISBN: 978-85-7826-841-1 (E-book).
151. PONCE, Hugo Heredia; RODRÍGUEZ, Susana Sánchez; PINO, Michel Santiago del; RUÍZ, María Remedios Fernández (org.). *Formación docente y educación lingüística*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 318 p. ISBN: 978-85-7826-839-8.
152. COLLANTES, Milagrosa Parrado; JURADO, Paula Rivera; IBÁÑEZ, Ester Trigo; PÉREZ, Celia Sanz. *Formación docente y educación literaria*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 348 p. ISBN: 978-85-7826-837-4 (E-book).
153. COLLANTES, Milagrosa Parrado; JURADO, Paula Rivera; IBÁÑEZ, Ester Trigo; PÉREZ, Celia Sanz. *Formación docente y educación literaria*. Fortaleza: EdUECE, 2021. 348 p. ISBN: 978-85-7826-837-4.
154. MOREIRA, Francisca de Assis Viana; LOPES, Tania Maria Rodrigues; MEDEIROS, Jarles Lopes de (org.). *Educação a distância e a formação em pedagogia: Experiências da universidade estadual do ceará*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 323 p. ISBN: 978-85-7826-838-1 (E-book).
155. CASTRO, Francisco Mirtiel Frankson Moura; MORAES, Ana Cristina de; RODRIGUES, Cicera Sineide Dantas (org.). *Docência(s): experiências e sentidos*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 240 p. ISBN: 978-85-7826-843-5 (E-book).
156. MARTINS, Elcimar Simão; COSTA, Elisangela André da Silva; ALMEIDA, Emanuel Rodrigues; MOREIRA, Eugenio Eduardo Pimentel; MEIJER, Rebeca de Alcântara e Silva; ALMEIDA, Sinara Mota Neves de (org.). *Ensino e pesquisa na pós-graduação: teoria, prática e práxis*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 350 p. ISBN: 978-85-7826-849-7. (E-book).
157. ALVES, Danielle Coelho; VALE, Erlenia Sobral do; ALEXANDRE, Tainara (org.). *Serviço social, instrumentalidade e movimentos sociais*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 469 p. ISBN: 978-85-7826-851-0.
158. FALCÃO, Giovana Maria Belém; SANTOS, Aurea Lucia Cruz dos; FERNANDES, Andréia Matias (org.). *Educação inclusiva em diálogos: tessituras sobre formação e experiências docentes*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 292 p. ISBN: 978-85-7826-853-4. (E-book).

159. XAVIER, Antônio Roberto; MUNIZ, Karla Renata de Aguiar; OLIVEIRA, Lucineide de Abreu (org.). *Covid-19, políticas públicas e sustentabilidade: desafios à ciência e aos recursos tecnológicos*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 254 p. ISBN: 978-85-7826-858-9. (E-book).
160. BESERRA, Raquel Carine Martins; KACZAN, Maria Anita Vieira Lustosa; MEDEIROS, Jarles Lopes de (org.). *Educação em tempos de pandemia*. Fortaleza: EdUECE, 2023. 258 p. ISBN: 978-85-7826-863-3. (E-book).
161. FIDELIS, Cid Nogueira. *Cinematografia indígena: a experiência social sob o foco da cultura Guarani-Kaiowá*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 237 p. ISBN: 978-85-7826-859-6.
162. FIDELIS, Cid Nogueira. *Cinematografia indígena: a experiência social sob o foco da cultura Guarani-Kaiowá*. Fortaleza: EdUECE, 2022. 238 p. ISBN: 978-85-7826-860-2. (E-book).