

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA, PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INDÚSTRIA CRIATIVA**

TUÃNE DOS SANTOS ARAÚJO

**O CINEMA INDÍGENA COMO DISPOSITIVO
DE MEMÓRIA DOS POVOS INDÍGENAS BRASILEIROS**

SÃO BORJA

2025

TUÃNE DOS SANTOS ARAÚJO

**O CINEMA INDÍGENA COMO DISPOSITIVO
DE MEMÓRIA DOS POVOS INDÍGENAS BRASILEIROS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Comunicação e Indústria Criativa, da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Comunicação e Indústria Criativa.

Orientador: Joel Felipe Guindani

SÃO BORJA

2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

A658c Araújo, Tuãne dos Santos

O CINEMA INDÍGENA COMO DISPOSITIVO DE MEMÓRIA DOS POVOS
INDÍGENAS BRASILEIROS / Tuãne dos Santos Araújo.

128 p.

Dissertação(Mestrado)-- Universidade Federal do Pampa,
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E INDÚSTRIA CRIATIVA, 2025.

"Orientação: Joel Felipe Guindani".

1. Cinema indígena. 2. Memória. 3. Guarani Nhandewa. 4.
Nawa. 5. Indústria Criativa. I. Título.

TUÃNE DOS SANTOS ARAUJO

**O CINEMA INDÍGENA COMO DISPOSITIVO DE MEMÓRIA DOS POVOS INDÍGENAS
BRASILEIROS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Indústria Criativa da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Comunicação e Indústria Criativa.

Dissertação defendida e aprovada em: 21 de fevereiro de 2025.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Joel Felipe Guindani
Orientador
(UFSM/PPGCIC)

Prof. Dr. Rafael Foletto
(UFSM/PPGCIC)

Prof. Dr. Cássio dos Santos Tomain
(UFSM)



Assinado eletronicamente por **JOEL FELIPE GUINDANI, Usuário Externo**, em 26/02/2025, às 10:58, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **Rafael Foletto, Usuário Externo**, em 27/02/2025, às 15:44, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **Cássio dos Santos Tomaim, Usuário Externo**, em 03/03/2025, às 10:06, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **Ykaruní Costa da Silva Nawa, Usuário Externo**, em 03/03/2025, às 10:57, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador_externo.php?](https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1674695** e o código CRC **7E9AC7A2**.

DEDICATÓRIA

A Deus, cuja generosidade se manifesta em cada passo desta jornada, sou grata por Sua força e sabedoria, por me sustentar nos desafios e me conceder bênçãos que jamais posso esquecer. "Bendiga o Senhor a minha alma! Não esqueça nenhuma de suas bênçãos!" – Salmos 103:2

Aos meus pais, Meire e Eladil; irmãos, Sean e Yasmim; e cunhados, Calebe e Marcela, por serem minha plateia de apoio incondicional, celebrando comigo cada conquista e me sustentando nos momentos mais desafiadores.

A Vinícius e Julianny, que, sem dúvidas, foram meus maiores apoios nesta caminhada, oferecendo incentivo, paciência e presença nos momentos em que mais precisei. Em especial à minha amiga, que, ao longo da graduação e do mestrado, me ofereceu colo e panquecas, amparo e abraços. Torço pela tua vida como se cada conquista fosse minha.

Ao meu querido professor e orientador, Joel Guindani, por sua orientação atenta e pelo incentivo ao pensamento crítico e autônomo.

A Ykarunī Nawa, cuja partilha generosa me ensinou mais ainda do que no TCC, expandindo meus horizontes e reafirmando o compromisso com uma comunicação mais justa e decolonial.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGIC) e à banca, por contribuírem para meu crescimento acadêmico e pessoal.

Por fim, à Unipampa, que foi meu lar acadêmico por estes seis anos inesquecíveis. Sentirei falta dessa casa que tanto me acolheu e espero poder retornar em breve.

RESUMO

Esta dissertação investiga o papel do cinema indígena como um dispositivo de transformação da memória dos povos indígenas brasileiros, analisando como as produções realizadas por cineastas indígenas preservam, reapropriam e ressignificam memórias, reafirmando identidades culturais no presente e projetando-as para o futuro. Por meio de uma abordagem histórica e teórica sobre a memória — compreendida como um processo dinâmico e essencial para a sobrevivência e resistência desses povos —, o estudo avalia o potencial do cinema indígena como dispositivo de registro, expressão e reelaboração dessas memórias, bem como suas limitações nesse processo. Além disso, examina-se como as linguagens audiovisuais empregadas por cineastas indígenas constroem narrativas críticas que desconstróem as imagens coloniais perpetuadas em produções não indígenas, propondo novas formas de representação que reafirmam a pluralidade cultural e a autonomia dos povos indígenas. Para isso, são analisados filmes brasileiros não indígenas *O Guarani* (1996) e *Caramuru, a invenção do Brasil* (2001); além dos representativos, *Mãe d'Água*, *A História da Cutia e do Macaco* e *Quando os Yãmiy Vêm Dançar Conosco* (2012), além de uma entrevista com o cineasta indígena da etnia Guarani Nhandewa, Alberto Alvares. Essas obras e reflexões ajudam a explorar como o cinema indígena rompe com estereótipos coloniais e propõe narrativas que dialogam criticamente com o passado e o presente, reafirmando a autonomia e a diversidade das culturas indígenas. Ao destacar a importância dessas produções audiovisuais, o estudo contribui para a valorização das vozes indígenas e para a promoção de um diálogo intercultural que fortaleça a luta por direitos, representação e justiça histórica.

Palavras-chave: cinema indígena, memória, Guarani Nhandewa, Nawa, Indústria Criativa.

ABSTRACT

This dissertation seeks to investigate the role of indigenous cinema as a tool for transforming the memory of Brazilian indigenous peoples, analyzing how productions by indigenous filmmakers preserve, reappropriate, and reinterpret memories, reaffirming cultural identities in the present and projecting them into the future. Through a historical and theoretical approach to memory—understood as a dynamic process essential for the survival and resistance of these peoples—the study evaluates the potential of indigenous cinema as a tool for recording, expressing, and reworking these memories, as well as its limitations in this process. Additionally, it examines how the audiovisual languages employed by indigenous filmmakers construct critical narratives that deconstruct colonial images perpetuated in non-indigenous productions, proposing new forms of representation that reaffirm cultural plurality and indigenous autonomy. To this end, non-indigenous Brazilian movies *O Guarani* (1996) and *Caramuru, a Invenção do Brasil* (2001) are analyzed, in addition to the representative movies *Mãe d'Água*, *A História da Cutia e do Macaco*, and *Quando os Yãmiy Vêm Dançar Conosco* (2012), along with an interview with the indigenous filmmaker of the Guarani Nhandewa ethnicity, Alberto Alvares. These movies and reflections help explore how indigenous cinema breaks with colonial stereotypes and proposes narratives that critically engage with the past and present, reaffirming the autonomy and diversity of indigenous cultures. By highlighting the importance of these audiovisual productions, this dissertation contributes to the valorization of indigenous voices and the promotion of intercultural dialogue that strengthens the struggle for rights, representation, and historical justice.

Keywords: Indigenous cinema, memory, Guarani Nhandewa, Nawa, Creative Industry.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A INDÚSTRIA CRIATIVA E A ECONOMIA POLÍTICA DA COMUNICAÇÃO	17
3 MEMÓRIA NO CINEMA	24
3.1 A história do cinema, o cinema brasileiro e a memória no cinema	24
3.2 Breve definição de memória e sua relevância no cinema	31
3.3 Memória cinematográfica na globalização, e o seu impacto na produção e distribuição cinematográfica sob o olhar dos Estudos Culturais	38
3.4 Estudos Culturais e a circulação de sentidos no cinema	43
3.5 Funcionamento da memória no contexto cinematográfico	50
3.6 A representação no cinema indígena, a memória e o cotidiano	52
4 O QUE É A MEMÓRIA PARA OS POVOS INDÍGENAS	55
4.1 A memória é única para cada povo	55
4.2 Memória oficial e a memória ancestral	57
4.4 A reelaboração do passado e não apenas preservação	59
5 METODOLOGIA	64
6 CINEMA INDÍGENA E MEMÓRIA: A CONVERGÊNCIA ENTRE PRÁTICA E SABERES	65
6.1 Investigação de narrativas e memórias	65
6.2 A pauta semi-estruturada	67
6.3 A visão de Alberto Alvares: memória e cinema indígena Guarani	78
6.4 Algumas considerações sobre a entrevista	78
7 O CINEMA INDÍGENA COMO PLATAFORMA DE REAPROPRIAÇÃO DA MEMÓRIA E DIVERSIFICAÇÃO DAS NARRATIVAS	82
7.1 Além do documentário e a busca por novas narrativas	82
7.2 A memória como resistência e potência no cinema indígena	85
8 DIÁLOGOS CINEMATOGRAFICOS: CONTRASTES ENTRE FILMES INDÍGENAS E NÃO INDÍGENAS	89
8.1 Filmografias indígenas	89
8.1.1 Mãe d'água	89
8.1.2 A História da Cutia e do Macaco	92
8.1.3 QUANDO OS YĂMIY VÊM DANÇAR CONOSCO (2012)	96
8.2 Narrativas cinematográficas brasileiras	100
8.2.1 O Guarani (1996)	102
8.2.3 Caramuru, a invenção do Brasil (2001)	106
CONCLUSÃO	115
REFERÊNCIAS	118

1 INTRODUÇÃO

Para o indígena existem dois tempos: o passado e o presente. O passado é memorial. Serve para nos lembrar quem somos, de onde viemos e para onde caminhamos. Um povo sem memória ancestral é um povo perdido no tempo e no espaço.

(Daniel Munduruku)

A motivação para explorar a temática central deste estudo surgiu de uma inquietação provocada pela maneira como o cinema brasileiro, ao longo dos anos, tem moldado as percepções coletivas sobre a memória dos povos indígenas brasileiros. Como amante das artes visuais e alguém interessada nas complexidades das representações culturais, fiquei instigada a investigar como a sétima arte, em suas mais diversas formas, tornou-se um molde para as narrativas coletivas que permeiam a sociedade.

Foi essa percepção do cinema como um espaço onde a memória coletiva e a individual se entrelaçam que me levou a escolher o tema para minha pesquisa. A centralidade do cinema e da memória no título da pesquisa não é acidental; reflete minha convicção de que o cinema indígena pode ser fundamental na formação da memória cultural, servindo tanto como arquivo do passado quanto como instrumento de projeção de futuros possíveis. Ao investigar a relação entre cinema e memória, busco compreender não apenas como as histórias são contadas, mas como elas são lembradas, reinterpretadas e ressignificadas ao longo do tempo. Esta pesquisa, portanto, é tanto uma jornada pessoal quanto acadêmica, nascida de uma curiosidade e uma paixão pelo poder do cinema.

A mídia de memória, conforme descrito por Tomaim (2016), destaca que, a partir da década de 1960, o documentário passou a focar não apenas no passado, mas também nas testemunhas vivas dos eventos históricos retratados. Nesse contexto, o testemunho oral se tornou um recurso essencial para acessar memórias coletivas, com o objetivo de preservar e arquivar experiências vividas. Essa abordagem prioriza o registro direto das vozes daqueles que vivenciaram os acontecimentos, fortalecendo a conexão entre o audiovisual e a preservação da memória histórica. Este autor recorda o conceito "*Lieux de mémoire*" (lugares de memória) desenvolvido pelo historiador francês Pierre Nora, nos anos de 1980. Nora refletiu sobre como a mídia se tornou fundamental na era da globalização, da democratização, da massificação e da midiaticização, o que marcou o declínio da

história-memória, das sociedades-memória e das ideologias-memória. Na visão de Tomaim, Nora argumenta que o ritmo acelerado da vida contemporânea nos afastou da memória viva, aquela que as sociedades diferenciadas mantiveram como um modelo e guardaram consigo. Nesse contexto, restam apenas vestígios e traços, que constituem a história. O autor argumenta que, “diante de um mundo desencantado, novos rituais, novas sacralizações, por mais que passageiras, ganharam um lugar, um “lugar de memória”” (Tomaim, 2016, p. 98). Tomaim enfatiza o que Nora diz a respeito da importância de criar arquivos para preservar e manter viva a memória diante da ameaça do esquecimento.

Ao adentrar na linha de memória e como Nora entende o declínio desta por meio do advento de fatores como globalização, democratização, massificação e midiaticização, lembro-me do que fora defendido por Eliete Pereira (2010), de que a difusão das mídias nas sociedades indígenas foi frequentemente manipulada e controlada pelas políticas coloniais e nacionais. Essas políticas utilizaram as mídias de massa como ferramentas para disseminar uma ideologia dominante e impor a hegemonia cultural da sociedade colonizadora sobre as culturas indígenas. Para esta autora, em vez de promover a diversidade cultural e o respeito às tradições dos povos indígenas, tais mídias foram usadas para suprimir suas identidades culturais e linguísticas, servindo aos interesses políticos e econômicos dos colonizadores.

Quando falo sobre o papel colonizador das mídias e seus interesses em relação aos povos indígenas, entendo que a discussão se torna relevante no contexto atual, marcado por um amplo debate sobre a representação e a humanização dos sujeitos no cinema. Isso abre um debate sobre as dinâmicas dessa atividade econômica da Indústria Cultural (IC) e seu papel na amplificação das vozes indígenas. O filme *Timpá*¹, produzido para este mestrado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Indústria da Universidade Federal do Pampa (PPGCIC/Unipampa), serviu como fomento e inspiração para o início desta dissertação, além de justificar a pesquisa. Essa afinidade com o tema surge da forte presença da cultura indígena no Pará, estado onde nasci. O desejo de discutir como as mídias retratam os povos indígenas intensificou-se durante a elaboração do meu Trabalho de Conclusão de Curso, no qual explorei a relação entre o jornalismo de referência e o jornalismo regional com os indígenas brasileiros. Agora, na minha dissertação, trago essa reflexão de forma mais aprofundada, focando no papel do

¹ Acesso em <https://www.youtube.com/watch?v=G9GadeFYKQ&t=1s>

cinema indígena em representar e amplificar a voz dos povos indígenas. *Timpá* instiga uma reflexão sobre a relevância de priorizar as vozes e perspectivas dos protagonistas indígenas, culminando na formulação de uma abordagem investigativa que privilegia o empoderamento e a inclusão. Essa proposta busca não apenas desafiar representações estereotipadas, mas também fomentar o diálogo intercultural e valorizar a autenticidade intrínseca às memórias indígenas.

Agora, nesta dissertação, com a reflexão sobre o funcionamento da memória, desde sua aquisição até sua preservação ao longo do tempo, problematizo a fragilidade da preservação da memória diante de vários fatores que têm contribuído para o declínio da memória viva e a valorização apenas dos vestígios e traços, relegando, assim, a história ao lugar da memória. Essa lacuna aberta pela perda da memória viva é especialmente preocupante quando se considera o impacto nas sociedades indígenas, historicamente marginalizadas e subjugadas pelas políticas coloniais e nacionais. No entanto, há a possibilidade de os próprios indígenas se apropriarem do cinema para contar suas histórias, preservar suas culturas e demarcar seus próprios espaços de memória. Filmes produzidos pelos povos indígenas podem servir como dispositivo para preencher esse espaço vazio na memória e garantir que suas narrativas sejam preservadas e transmitidas para as futuras gerações, permitindo-lhes demarcar suas telas e reivindicar seu lugar na história

É nesse panorama que se insere o **objetivo desta pesquisa, que busca compreender como os filmes produzidos por indígenas funcionam como dispositivos de transformação da memória**. Para alcançar esse objetivo, os objetivos específicos incluem: **I) Entender como a memória é, para os povos indígenas, um mecanismo de sobrevivência, resistência e afirmação de suas identidades culturais no presente e no futuro; II) Avaliar o papel do cinema na reelaboração da memória indígena, identificando tanto seu potencial quanto suas limitações como dispositivo de registro e expressão dessa memória; III) Analisar a linguagem audiovisual empregada pelos indígenas em suas produções, com o objetivo de identificar como a memória é construída e resignificada por meio de seus próprios filmes.**

O objeto empírico da pesquisa será a apresentação de três filmes brasileiros (*Mãe d'água*, *A História da Cutia e do Macaco* e *Quando os Yãmiy Vêm Dançar Conosco* (2012) produzidos por indígenas, observando como essas produções

cinematográficas atuam nas percepções sociais e culturais das memórias dos indígenas a partir dos próprios indígenas. Além disso, a pesquisa contará com uma entrevista com o cineasta indígena da etnia Guarani Nhandewa, Alberto Alvares, para aprofundar a compreensão sobre a construção dessas narrativas e a reapropriação da memória indígena no cinema.

A metodologia utilizada será a pesquisa explicativa, pois busca identificar e esclarecer as situações e fatores que contribuem para a fragilidade na preservação da memória cinematográfica² das comunidades indígenas. Para alcançar os objetivos específicos, a metodologia é dividida da seguinte forma: I) Para o objetivo 1, será utilizado o estado da arte para compreender a importância da memória para essas comunidades, através de artigos, dissertações e teses. II) Para este objetivo, será aplicada a metodologia de entrevista com o diretor de cinema Alberto Alvares, indígena da etnia Guarani Nhandewa, professor e tradutor de Guarani, graduado em Formação Intercultural de Professores Indígenas pela UFMG e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, para discutirmos a linguagem audiovisual utilizada por ele em suas produções. III) Para o terceiro objetivo, serão apresentados filmes indígenas para compreender como o cinema pode ser este lugar de transformação.

Nesta dissertação, abordo os temas memória cinematográfica e cinema indígena, estruturando a pesquisa em várias seções. Iniciarei com uma introdução ao problema central e aos objetivos da pesquisa. A revisão de literatura discutirá teorias sobre a reelaboração da memória e o cinema indígena, além de estudos anteriores. O estado da arte foi realizado por meio da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (Ibict) e do Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Busquei os termos centrais: "cinema indígena" (1) e "memória cinematográfica" (2). Para o termo 1, encontrei 99 resultados no BDTD e 116 na Capes; para o termo 2, os resultados foram 320 e 224, respectivamente. Diante da quantidade de trabalhos disponíveis em ambos os buscadores, tornou-se necessário definir um critério de seleção para adequar a

² O termo "memória cinematográfica" não é atribuído a um único autor específico, mas é um conceito que foi sendo elaborado e discutido ao longo do tempo, especialmente nas áreas de Estudos Cinematográficos e Estudos Culturais. Sua origem está ligada ao interesse em entender o cinema não apenas como uma forma de entretenimento, mas como um meio de preservar, evocar e construir memórias coletivas e culturais.

pesquisa. Assim, optei por filtrar os resultados, restringindo-os a trabalhos defendidos entre 2020 e 2024, escritos em português, e organizados conforme sua relevância.

Para o termo "cinema indígena", no BDTD, chamou-me a atenção a dissertação *"Estou indo lutar: as crianças Guarani no cinema indígena"*, de Schmitz (2022). Essa dissertação é relevante para o meu estudo, pois analisa como as crianças Guarani se expressam e retratam seu mundo nas narrativas do cinema Guarani. Esse enfoque permite-me compreender como a memória e a identidade indígena são construídas e transmitidas através das produções fílmicas, especialmente no que se refere às crianças, que simbolizam tanto a continuidade cultural quanto as transformações dentro dessas comunidades. Além disso, a dissertação aborda conceitos essenciais como "infâncias do sul" e "norte global", oferecendo uma crítica às imposições coloniais que ainda influenciam a maneira como as infâncias indígenas são percebidas e representadas. Ao explorar a singularidade das infâncias indígenas e conectar isso com o cinema indígena, o trabalho fornece-me uma base teórica sólida e uma análise crítica que enriquece a minha compreensão sobre como a memória coletiva dos povos indígenas é preservada e transmitida através do cinema.

Na Capes, selecionei o artigo *"Reflexões de um cineasta indígena sobre o cinema indígena contemporâneo"*, de Mongconänn (2021)³. O estudo apresenta uma análise crítica de cineastas indígenas sobre o papel do cinema indígena no cenário atual. A partir de uma conversa entre Graciela Guarani e Alexandre Pankararu, são discutidos temas centrais como a inovação nas formas de produção, a importância de reconhecer o cinema indígena como gerador de emprego, e a análise das estratégias de distribuição e engajamento do público. Esses pontos são essenciais, pois destacam como o cinema indígena se afirma como um dispositivo de resistência cultural. Ao explorar essas questões, o texto evidencia o cinema indígena não apenas como uma forma de arte, mas também como um meio vital para a preservação e fortalecimento das identidades e memórias dos povos indígenas. Essa perspectiva é crucial para compreender como as narrativas audiovisuais indígenas podem ser instrumentos de enfrentamento às imposições coloniais e

³ Ítalo Mongconänn é um cineasta, publicitário, empreendedor e comunicador indígena Xokleng/Laklãnõ.

veículos para a construção de novas narrativas que amplificam as vozes e histórias das comunidades indígenas.

Ainda sobre o termo *cinema indígena*, na Capes, escolhi o artigo “*Cinema indígena, transfiguração étnica do cinema*”, de Oliveira (2022), que parte da ideia de “transfiguração étnica”, um conceito criado pelo antropólogo Darcy Ribeiro para descrever como diferentes grupos étnicos no Brasil passaram por processos de transformação ao longo do tempo. A proposta é reinterpretar esse conceito de maneira irônica e/ou paródica para entender o cinema indígena. Embora Darcy Ribeiro não tenha previsto o surgimento do cinema indígena, seu conceito pode ser reapropriado para iluminar as características únicas desse tipo de cinema. Para o autor, os povos indígenas, ao criar seus próprios filmes, assimilam elementos da cultura dominante, como a própria linguagem cinematográfica, mas, ao mesmo tempo, rejeitam a tentativa de fixar ou cristalizar esses elementos em uma forma definitiva. Essa análise permite compreender o cinema indígena como um espaço de negociação e ressignificação cultural, em que os povos indígenas não apenas se apropriam de formas externas, mas também as subvertem para criar narrativas que dialogam com suas próprias realidades e histórias.

Na pesquisa sobre *memória cinematográfica*, no BDTD, não encontrei trabalhos diretamente relacionados a este estudo. Porém, na Capes, encontrei o artigo “*Memória e história dos sem nome: o uso das fotografias de identificação nos documentários de Rithy Panh*”, de Ito (2021), que me ajuda a dialogar com teorias sobre narrativa histórica e memória. O autor utiliza teóricos como Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Márcio Seligmann-Silva e Jeanne Marie Gagnebin, que me ajudam a entender como os documentários não apenas documentam o passado, mas também reconstroem e ressignificam a memória histórica. Um conceito central do artigo é o uso da “figura cinematográfica de nomeação”, que serve para dar novos sentidos ao que aconteceu. Esse estudo é importante para minha pesquisa, pois explora a relação entre cinema e memória histórica, um ponto fundamental para entender o cinema indígena. A análise de Ito (2021) sobre os documentários de Rithy Panh, que utiliza fotografias de identificação para reconstruir e ressignificar o passado, me proporciona um exemplo de como o cinema pode ser mais do que uma simples documentação, sendo uma ferramenta para reinterpretar e dar novos significados à memória histórica. Esse conceito de “elaboração do passado” pode ser aplicado ao cinema indígena, ajudando-me a compreender como ele pode

reconfigurar a história e a identidade dos povos indígenas, oferecendo novas perspectivas e reforçando a importância da memória cultural nessas comunidades.

Esta dissertação está estruturada do seguinte modo: inicialmente, apresenta-se uma discussão acerca da indústria criativa e sua relação com a economia política da comunicação, buscando contextualizar o cenário em que o cinema, enquanto produto cultural e econômico, se insere. Na sequência, aprofunda-se a noção de memória no cinema, explorando suas diferentes dimensões, desde a história do cinema brasileiro até a relevância da memória como elemento narrativo e cultural. A parte teórica é concluída com uma reflexão sobre o funcionamento da memória no contexto cinematográfico, com ênfase na representação indígena e na circulação de sentidos no cinema.

A próxima parte da dissertação refere-se ao conceito de memória para os povos indígenas, abordando a singularidade da memória em cada cultura, a distinção entre memória oficial e memória ancestral, e a reelaboração do passado como processo dinâmico e não apenas de preservação. Em seguida, detalha-se a metodologia utilizada na pesquisa, que inclui a investigação de narrativas e memórias por meio de entrevistas semi-estruturadas, com destaque para a visão de Alberto Alves, cineasta indígena Guarani, sobre memória e cinema.

A análise central da dissertação concentra-se na convergência entre prática e saberes no cinema indígena, explorando como o cinema se torna uma plataforma de reapropriação da memória e diversificação das narrativas. Discute-se, ainda, a memória como resistência e potência no cinema indígena, contrastando narrativas cinematográficas indígenas, com foco nos filmes Mãe d'água, A História da Cutia e do Macaco, Quando os Yãmiy Vêm Dançar Conosco, e filmes não indígenas, O Guarani e Caramuru, a Invenção do Brasil.

Por fim, em sintonia com os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da Agenda 2030, esta pesquisa reflete o compromisso com a promoção da igualdade, inclusão e preservação das identidades culturais dos povos indígenas, alinhando-se especialmente aos objetivos de garantir padrões de produção e consumo sustentáveis e reduzir as desigualdades dentro e entre os países. A Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável, lançada pela ONU, destaca a necessidade de um compromisso global para alcançar os ODS, com seus 17 objetivos e 169 metas que buscam equilibrar crescimento econômico, inclusão social e sustentabilidade ambiental. No contexto desta dissertação, a Agenda conecta-se

diretamente ao objetivo de promover a igualdade e o respeito pelas diversidades culturais, especialmente entre os povos indígenas. Ao valorizar as produções cinematográficas indígenas, a pesquisa contribui para o alcance do ODS 16, que promove sociedades pacíficas e inclusivas, e do ODS 11, que incentiva a preservação do patrimônio cultural, incluindo as narrativas e memórias dos povos indígenas. Dessa forma, este estudo reforça a relevância de integrar o cinema indígena como um dispositivo de inclusão, resistência e transformação cultural, alinhando-se aos princípios fundamentais da Agenda 2030.

2 A INDÚSTRIA CRIATIVA E A ECONOMIA POLÍTICA DA COMUNICAÇÃO

Mediante uma abordagem de epistemologia crítica, buscamos compreender a realidade a partir das condições estruturais que envolvem o cinema como dispositivo de memória e atividade econômica da indústria criativa. Essa abordagem é fundamental para reconhecer que, ao investigar sujeitos em contextos de marginalização e invisibilidade, devemos abrir a discussão a partir de uma perspectiva crítica que parte do método materialista histórico dialético. Isso significa observar como as condições sócio-históricas, econômicas e estruturais influenciam a produção e a recepção do cinema, especialmente dentro de contextos de opressão e resistência, como no caso dos povos indígenas. Essa aplicação nos faz questionar sobre como o entendemos e se nossas ideias são realmente fundadas. É como garantir que estamos usando as peças certas para formar a imagem correta, como Sousa, Pires e Queirós (2021) enfatizam:

O que a epistemologia crítica problematiza, na verdade, não é a inexistência da objetividade da ciência. A questão é que essa objetividade, sem suporte epistemológico, reforça as crenças ingênuas ligadas ao prestígio da ciência, prestígio esse que independe dos contextos da realidade e dos meios do conhecimento (Sousa; Pires; Queirós, 2021, p. 312).

No caso do cinema, isso envolve considerar a dimensão socioeconômica que o cerca. Perceba: a indústria criativa é frequentemente associada à produção em massa, à lógica do entretenimento comercial e à padronização dos produtos culturais, sendo vista como uma forma de dominação cultural e econômica, em que poucos têm o poder de decisão sobre o que é produzido e consumido em larga escala. Adotar uma perspectiva crítica implica entender que esse poder de decisão também se insere nas condições materiais e históricas das comunidades marginalizadas, como os povos indígenas, que enfrentam desafios no acesso à produção e distribuição cinematográfica. Essa abordagem nos permite entender de que forma o cinema, como parte dessa indústria⁴, apesar das facilidades tecnológicas - continua a ser influenciado pelas condições econômicas de quem tem poder na produção e distribuição de seus conteúdos.

A epistemologia crítica também nos ajuda a discutir as desigualdades presentes na produção audiovisual e como essas desigualdades impactam a

⁴ Falaremos mais sobre o cinema como uma atividade econômica da indústria cultural.

preservação e a transmissão das memórias culturais. É importante que, ao situar nossa pesquisa nesse panorama socioeconômico, possamos explorar como essas condições estruturais afetam a capacidade de grupos marginalizados de utilizar o cinema como dispositivo de resistência cultural e de preservação da memória histórica. Além disso, ao situar nossa pesquisa nessa perspectiva socioeconômica, podemos explorar como a indústria cinematográfica se desenvolve em diferentes contextos sociais e econômicos, e como esses contextos influenciam a capacidade dos grupos marginalizados - como os povos indígenas, de utilizar o cinema para preservar e compartilhar suas histórias e memórias.

Atendendo a esse mesmo panorama socioeconômico que percorremos sobre o cinema, ao compreender suas condições estruturais, podemos entender também as limitações e potencialidades que surgem para os sujeitos que enfrentam contextos de marginalização e invisibilidade, relembramos Santos-Duisenberg (2008) por afirmar que a indústria criativa é:

O ciclo de criação, produção e distribuição de produtos ou serviços comercializáveis, que usam a criatividade como insumo principal. É um conjunto de atividades econômicas com base no conhecimento e que fazem uso intensivo da criatividade e do conhecimento (Santos-Duisenberg, 2008, p. 62).

Portanto, a indústria criativa indica a respeito de condições socioeconômicas, e o cinema é considerado uma atividade econômica dentro dela, uma vez que fornece produtos simbólicos intensamente dependentes da propriedade intelectual, assim como outras atividades econômicas, que depreende-se a partir da classificação da United Nations Conference on Trade and Development⁵ (UNCTAD). Para Feitosa e Belochio (2018, p. 64), “as atividades relacionadas ao campo da mídia são identificadas como indústrias culturais e formam um subconjunto da Indústria Criativa”. Dessa forma, o cinema pode ser incluído nas indústrias criativas e ser estudado como um produto da comunicação que permeia e articula-se com os demais setores dessas indústrias, no qual as expressões culturais tradicionais e locais culturais, segundo as autoras, possuem:

[...] Clara interação com o grupo de mídia no sentido de que as ações e atividades do setor patrimônio necessitam de instrumentos comunicacionais

⁵ Em português, Conferência das Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento.

para a divulgação e disseminação de suas práticas e serviços para a sociedade (Feitosa; Belochio, 2018, p. 65).

Em contraste ao fator socioeconômico, a indústria criativa amplia o olhar e valoriza a diversidade, a inovação, a participação e a autonomia dos artistas e produtores. Ela proporciona espaço para novas formas de expressão, criação de narrativas diversas e promoção de uma economia mais inclusiva e sustentável. Santos-Duisenberg (2008, p. 61) argumenta que, ao unir o tradicional ao moderno e ao futuro, e ao valorizar a diversidade cultural, podemos criar um contrapeso à padronização promovida pela mídia, que muitas vezes resulta em uma saturação de conteúdos semelhantes. Esse equilíbrio é interessante para fomentar uma economia criativa rica e diversificada, capaz de refletir a multiplicidade de culturas e estilos que compõem nossa sociedade global. A indústria criativa, ao proporcionar espaço para novas formas de expressão e narrativas diversas, abre caminho para que as histórias marginalizadas possam ser contadas a partir das próprias perspectivas dos seus, rompendo com a padronização e com a homogeneização imposta pela mídia tradicional. Então, a valorização da diversidade dentro da indústria criativa não é apenas um ideal abstrato, mas uma necessidade concreta, especialmente quando se trata da preservação e da promoção de memórias culturais no cinema indígena.

Os autores Guindani, Guimarães e Martins (2017) complementam essa discussão ao enfatizar que a valorização da diversidade cultural no cinema indígena não é apenas uma estratégia para enriquecer as narrativas cinematográficas, mas também um movimento político de resistência. Segundo eles, esse processo possibilita a construção de epistemologias próprias e a contestação das estruturas coloniais que historicamente invisibilizam os povos indígenas. Nesse sentido, o cinema indígena se torna um dispositivo de afirmação identitária e de preservação das memórias coletivas, permitindo que essas comunidades não apenas revisitem suas histórias, mas também estabeleçam uma projeção para um futuro marcado pela autodeterminação cultural. Assim, a diversidade promovida pela indústria criativa é essencial para questionar hegemonias e, assim, abrir espaço para vozes que resistem à homogeneização.

Além da economia criativa, consideramos a Economia Política da Comunicação (EPC) para entender as dinâmicas de poder e os impactos socioeconômicos da produção de cinema indígena:

Desse modo, a Economia Política da Comunicação entende, portanto, os meios de comunicação de massa não apenas como veículos, mas como indústrias que fabricam produtos culturais. Nesse sentido, procura compreender como as indústrias culturais produzem valor e dele se apropriam (Rêgo; Dourado, 2013, p. 1).

Segundo Rêgo e Dourado (2023), a EPC oferece uma compreensão aprofundada das dinâmicas de poder e dos impactos socioeconômicos da produção audiovisual, demonstrando como essas produções não apenas refletem, mas também moldam e são moldadas pelas estruturas econômicas e sociais. Para os autores, ao contrário da Escola de Frankfurt, a EPC não vê o público como uma massa homogênea e amorfa, mas como um conjunto de estratos diversos que influenciam a produção de conteúdos. As indústrias culturais, portanto, ajustam-se aos gostos e valores do público, respondendo às demandas de mercado.

Mas, apesar da relevância da EPC na análise das dinâmicas de poder e interesses comerciais nas indústrias culturais, é importante reconhecer algumas de suas limitações no que diz respeito à abrangência analítica. Como campo fundamentado na perspectiva crítica frankfurtiana, a EPC concentra-se majoritariamente na crítica às mídias de massa e na relação destas com as elites econômicas e políticas, enfatizando como reproduzem e reforçam desigualdades sociais e ideológicas. Nesse sentido, seu foco tradicional privilegia a análise de grandes estruturas e indústrias, bem como de mídias alternativas ligadas diretamente a movimentos sociais organizados, que se posicionam de forma explícita contra as elites midiáticas.

Essa abordagem, embora essencial para compreender o papel hegemônico dos meios de comunicação de massa, deixa lacunas no que diz respeito às produções culturais emergentes e localizadas. Essas produções, como os filmes realizados por cineastas indígenas ou coletivos comunitários, frequentemente não se enquadram no escopo mais tradicional da EPC. Ainda que carreguem críticas implícitas às estruturas dominantes, essas manifestações culturais não necessariamente se articulam enquanto movimentos sociais organizados ou assumem o papel de oposição direta ao sistema midiático. Esse vazio analítico subestima a relevância dessas iniciativas como formas de resistência e preservação cultural.

Além disso, a EPC frequentemente enfatiza a lógica do mercado como força determinante, o que pode levar a uma interpretação reducionista dessas produções

locais. Ao situar tais iniciativas dentro de uma engrenagem econômica dominante, corre-se o risco de desconsiderar suas especificidades contextuais e as formas sutis e complexas de resistência que apresentam. Portanto, ao aplicar a EPC na análise de produções audiovisuais indígenas ou outras formas de expressão cultural localizadas, é essencial ir além de suas categorias tradicionais, ampliando o olhar crítico para incluir essas iniciativas. Isso permite reconhecer não apenas seu papel enquanto produtos culturais inseridos na lógica de mercado, mas também sua potência como instrumentos de resistência e transformação social, que desafiam e reconfiguram as dinâmicas de poder existentes.

Nesta oportunidade surge então uma questão relevante: ao produzir seus filmes e conteúdos, os cineastas indígenas, mesmo com intenções de resistência ou preservação cultural, não estariam, de certa forma, alimentando o mercado dominante? Essa indagação/reflexão coloca em destaque o dilema entre a resistência cultural por meio da produção audiovisual e a inevitável participação no sistema de mercado que, muitas vezes, impede uma verdadeira transformação das dinâmicas de poder. Ao reconhecer a pressão do mercado sobre a produção cultural, devemos também questionar até que ponto as produções culturais dos povos indígenas são, em certa medida, moldadas ou influenciadas por essas estruturas de poder, mesmo quando se busca resistir a elas. Dentro dessa perspectiva, pode-se perceber que os meios de comunicação de massa não são apenas veículos de informação, mas indústrias que fabricam produtos culturais, com os quais a EPC procura entender como essas indústrias culturais produzem valor e se apropriam dele.

Enquanto a economia criativa enfatiza a capacidade dos indivíduos e comunidades de inovar e gerar renda através da criatividade, a EPC questiona como essas práticas estão inseridas em estruturas que favorecem a concentração de poder e a exploração de recursos. No contexto do audiovisual, isso significa analisar não apenas o papel do cinema como um dispositivo de preservação da memória ou um setor da indústria criativa, mas também as forças estruturais que determinam quem tem acesso às ferramentas de produção, quem controla a narrativa e como essas histórias são disseminadas.

Ao entender a demanda através do olhar da EPC, antes de explorar o audiovisual como um dispositivo de preservação da memória, é importante reconhecer seu papel dentro da lógica socioeconômica: A produção de conteúdo

audiovisual indígena não só interfere na realidade cultural dessas comunidades, mas também tem implicações socioeconômicas significativas. Ao se apropriarem das tecnologias audiovisuais, as comunidades indígenas não apenas preservam suas tradições, mas também se engajam em uma forma de resistência cultural e econômica. Segundo a UNCTAD e o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (2012, p. 23-26), podemos pensar que há dois aspectos nos quais essa pesquisa se encaixa: 1) aspectos sociais, principalmente na geração de empregos. Elas exigem conhecimento, habilidades específicas e alta qualificação da mão de obra. Também demandam trabalho intensivo, especialmente nas produções teatrais e cinematográficas. Em média, essas indústrias empregam entre 2% a 8% da força de trabalho na economia, dependendo do setor; 2) aspectos culturais: geram valor cultural e econômico, servindo aos objetivos culturais da sociedade e econômicos do governo. Essas políticas têm um amplo alcance, independentemente de "cultura" ser interpretada como valores e tradições comuns que unem uma comunidade ou nação, ou como a prática das artes.

Seguindo essa linha, podemos observar de que maneira a visão do cinema como elemento socioeconômico e simbólico nos permite desconstruir a compreensão convencional deste, não apenas como arte ou entretenimento, mas como um produto arraigado nas dinâmicas socioeconômicas que moldam a indústria criativa. Ao questionar as bases epistêmicas e as estruturas de poder que influenciam o que é produzido, distribuído e consumido, torna-se evidente que o cinema, embora muitas vezes celebrado por sua capacidade de representar e preservar memórias, também está sujeito às mesmas forças de padronização e dominação cultural presentes em outros setores da economia criativa. Essa reflexão é necessária para entender o papel do cinema como dispositivo de memória, especialmente no contexto das produções indígenas, onde as questões de poder, economia e identidade cultural se entrelaçam de maneira complexa.

Finalizamos entendendo que o cinema pode ajudar as comunidades indígenas brasileiras a estabelecer uma ponte entre suas culturas e a sociedade em geral, por meio da indústria criativa. As oportunidades nesse contexto incluem a promoção de histórias que refletem as realidades dos povos indígenas, além de incentivar a participação dessas comunidades em todas as etapas da produção cinematográfica. Isso não só amplifica suas vozes, mas também cria espaço para

uma interação social mais profunda, na qual as culturas indígenas são valorizadas e integradas ao tecido criativo da sociedade.

3 MEMÓRIA NO CINEMA

3.1 A história do cinema, o cinema brasileiro e a memória no cinema

Ao longo de sua trajetória, o cinema emergiu como um dispositivo para reproduzir o real por meio de imagens em movimento. Desde suas primeiras incursões, os pioneiros do cinema se dedicaram a capturar fragmentos da realidade e a apresentá-los ao público, revelando, mesmo em produções rudimentares, o imenso potencial da sétima arte para contar histórias e evocar emoções através da linguagem visual:

Os registros dos trabalhadores de uma fábrica saindo do trabalho ou de um trem chegando à estação, feitos pelos irmãos Lumière e seu cinematógrafo, são exemplos que ilustram essa afirmativa. Mediada por uma máquina, essa capacidade da imagem fílmica de imitar e de repetir o cotidiano atraiu a atenção, principalmente, da nova classe de trabalhadores que começou a experimentar o espetáculo de si mesma (Soares, 2011, p. 2).

Figura 1 - Filme *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*⁶, 1895



Fonte: Fragmento do filme "A chegada do trem à estação de La Ciotat", dos irmãos Lumière.

Domínio público.

⁶ Em 28 de dezembro de 1895, no "Grand Café" em Paris, os irmãos Lumière realizaram a primeira exibição cinematográfica paga da história. Naquele evento, foram apresentados dez curtas-metragens, entre os quais "A Chegada do Trem à Estação de La Ciotat" e "A Saída dos Operários da Fábrica" (figuras 1 e 2), obras que simbolizam o marco inicial da era do cinema.

Figura 2 - Filme *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895



Fonte: Fragmento do filme "A saída da fábrica Lumière em Lyon", dos irmãos Lumière.

Domínio público.

Com o avanço tecnológico, o cinema rapidamente sobrelevou suas origens, consolidando-se tanto como uma forma de expressão artística quanto como uma indústria de entretenimento: "logo foi observada a possibilidade que a máquina oferecia de narrar histórias de uma maneira interessante, criativa e envolvente usando a imagem (Soares, 2011, p. 2). A linguagem cinematográfica expandiu-se, deixando de se limitar ao simples registro do real para explorar narrativas complexas, estéticas inovadoras e mensagens poéticas. Cineastas começaram a experimentar com técnicas de filmagem, edição e iluminação, criando experiências sensoriais e emocionais que cativaram o público e definiram novas fronteiras para a arte cinematográfica.

Utilizamos o conceito de dispositivo a partir de Michel Foucault, um dos pensadores mais influentes do século XX. Foucault desenvolveu a noção de "dispositivo" como uma ferramenta analítica para compreender as complexas relações de poder, conhecimento e controle que permeiam as sociedades. Diferentemente de termos como "ferramenta", "objeto" ou "utensílio", que implicam uma funcionalidade direta e utilitária, o conceito de "dispositivo" abrange uma rede

de elementos heterogêneos que interagem de maneira a produzir efeitos específicos dentro de um contexto social determinado:

Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos a do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. Em segundo lugar, gostaria de demarcar a natureza da relação que pode existir entre estes elementos heterogêneos. [...] Em suma, entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudança de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes. Em terceiro lugar, entendo dispositivo como um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante (Foucault, 2009, p. 244).

Para Foucault, um "dispositivo" é uma formação heterogênea composta por discursos, instituições, regulamentações, leis, medidas administrativas, práticas e discursos científicos. Ele não se restringe a um objeto físico ou a uma ferramenta utilitária, mas inclui também práticas e conhecimentos que, juntos, configuram uma rede de poder e controle. Essa concepção amplia a análise para além do que é tangível, englobando também as relações e estruturas que moldam a subjetividade e as ações dos indivíduos

Foucault rejeita a noção de "ferramenta" ou "objeto" porque esses termos sugerem uma relação de uso direta e funcional entre o sujeito e o objeto. Em contraste, o "dispositivo" implica uma relação mais complexa, onde múltiplos elementos se interconectam para formar uma rede que influencia e molda comportamentos, pensamentos e identidades. Essa abordagem permite uma análise mais profunda das dinâmicas de poder que não são imediatamente visíveis, mas que operam de maneira sutil e abrangente.

A noção de "dispositivo" é particularmente útil para entender como as mídias, meios e tecnologias funcionam não apenas como instrumentos de comunicação, mas como estruturas que condicionam e transformam as relações sociais e culturais. No contexto do cinema como dispositivo de memória, essa perspectiva permite explorar como as produções cinematográficas atuam dentro de uma rede de significados que vai além da simples transmissão de histórias. Elas participam da

construção e reconstrução das memórias coletivas, influenciando a maneira como os povos indígenas se veem e são vistos pela sociedade.

Agora, capaz de transcender barreiras culturais e geográficas, o cinema difunde ideais, seja na promoção de símbolos nacionais e na exportação de cultura para além de fronteiras. Através de suas narrativas, o cinema não apenas (re)conta e registra fatos e histórias, mas também seleciona o que deve ser ocultado ou revelado, muitas vezes de acordo com interesses específicos e contextos históricos. Então, com menos de cinquenta anos de existência, o cinema se transformou em uma indústria robusta e influente, o que vai muito além da mera produção de filmes em estúdios⁷⁸. A indústria cinematográfica gerou mitos, moldou culturas e deu origem a novas profissões, influenciando gerações inteiras. O cinema desempenhou um papel na transformação dos modos de vida, estimulando intelectuais a refletirem sobre os novos comportamentos sociais, atitudes e conceitos emergentes. Essa influência resultou em mudanças profundas nos paradigmas relacionados à arte, família, beleza, moda e entretenimento. (Soares, 2011)

Quando falamos do cinema no Brasil, Xavier (2012) destaca o contexto de transição política, cultural e estética dos anos 60, no qual o cinema, o teatro, as artes visuais e a MPB se uniram e mantiveram um intenso debate. Essa época foi marcada por uma rápida sucessão de inovações nas artes, especialmente após o golpe militar de 1964, que intensificou as rupturas e as tensões com o poder. O autor ressalta que, antes e depois do AI-5 (Ato Institucional nº 5⁹), surgiram diversas experiências e obras que continuam sendo referências até os dias atuais. Para Xavier (2012), uma constatação comum é a diferença na configuração cultural atual em relação àquele momento histórico, tanto em termos de produção quanto de

⁷ Segundo a Academia Internacional de Cinema (AiC), atualmente, Hollywood lança entre 600 e 800 filmes por ano, enquanto Bollywood se destaca com cerca de 1.200 produções, a maioria voltada para o mercado indiano. A China também tem um volume expressivo, com aproximadamente 400 filmes anuais, consumidos majoritariamente por sua vasta população. O Brasil, por sua vez, registra uma produção mais modesta, com cerca de 150 filmes nacionais por ano.

⁸ Segundo o Informe Anual da ANCINE (2024), em 2023, o mercado cinematográfico brasileiro apresentou números robustos, mesmo enfrentando os desafios da recuperação pós-pandemia. Foram arrecadados R\$2,2 bilhões com a venda de 114 milhões de ingressos, em um parque exibidor com 3.468 salas, aproximando-se dos níveis pré-pandemia de 2019 (3.507 salas). Esses dados evidenciam como o cinema se consolidou como uma indústria economicamente significativa, indo além da simples produção de filmes em estúdios, sendo um setor influente tanto no Brasil quanto no cenário internacional.

⁹ O Ato Institucional nº 5 (AI-5) foi um decreto emitido em 13 de dezembro de 1968, durante o regime militar no Brasil (1964-1985), e é amplamente considerado o ponto culminante da repressão política da ditadura militar. Esse ato foi um dos mais autoritários e marcantes da história brasileira, representando um momento de extremo endurecimento do regime.

opções estéticas. No entanto, muitos artistas contemporâneos ainda dão continuidade a obras iniciadas nos anos 60, nos campos do cinema, do teatro, da música e das artes visuais. A relação com o passado, seja como fonte de inspiração ou recusa, é um ponto de referência importante para as novas gerações de cineastas.

Então, o cinema moderno brasileiro se afastou de um projeto industrial e buscou formas de produção independentes. A reflexão sobre o cinema subdesenvolvido, tanto no âmbito econômico quanto no estético-cultural, destacou a diferença entre industrialização e emancipação. Segundo Xavier (2012), os cineastas se identificaram com a luta contra as regras do espetáculo e da cultura de mercado, que eram vistos como parte de um sistema que reproduzia a pobreza e a desigualdade.

Nesse contexto, surgiram movimentos cinematográficos alternativos, como o Cinema Novo no Brasil, que buscavam romper com as convenções do cinema comercial e explorar novas formas de expressão. Esses movimentos políticos e estéticos se apropriaram da linguagem cinematográfica para contar histórias legítimas, amplificar as vozes dos marginalizados e questionar as estruturas de poder. Eles expandiram as fronteiras da linguagem cinematográfica, abrindo espaço para abordagens mais experimentais, reflexivas e políticas. Para Xavier (2012), esses movimentos políticos e estéticos foram utilizados na linguagem cinematográfica como uma ferramenta de resistência e transformação social. Os cineastas exploraram temas como a desigualdade, a opressão, a identidade e a cultura brasileira, ampliando os horizontes do cinema e desafiando as estruturas dominantes:

O Cinema Novo foi um produto cultural do processo de modernização vivido pela sociedade brasileira a partir da década de 1920. Relacionou-se, assim, às propostas modernistas dos anos vinte e trinta, ao desenvolvimento industrial que tomou lugar a partir da chamada Era Vargas, ao grande desenvolvimento tecnológico em escala mundial verificado no pós-guerra e, particularmente, aos anos de otimismo e invenção do Brasil como o “país do futuro”, que tiveram lugar no governo Juscelino Kubitschek (1956-1960) (Malafaia, 2012, p. 32).

Então, o cinema brasileiro moderno, especialmente a partir do movimento Cinema Novo, enfrentou, em parte, o desafio de criar um cinema que fosse verdadeiramente representativo do povo brasileiro. Esse esforço envolve a busca

por um cinema popular ou nacional-popular, que se propõe a expressar a "verdade" sobre o Brasil e sua gente. Em alguns casos, essa preocupação com o popular está ligada ao desenvolvimento de uma cultura cinematográfica erudita, inspirada por pesquisas de linguagem e influências das vanguardas internacionais. Por outro lado, há momentos em que o cinema brasileiro busca criar um mercado para seus filmes, alinhando-se mais aos padrões da cultura de massa, com uma estética padronizada, narrativas clássicas e o uso do melodrama. A produção cinematográfica dos anos 90 traz novos desafios para os estudiosos que investigam as intersecções entre cultura popular, erudita e de massa. Muitos filmes desse período tentam legitimar-se ao evocar o espírito do Cinema Novo dos anos 60, tratando o popular como um espaço de erudição. (Jorge, 2006)

Para Jorge (2006), embora esses filmes nem sempre tenham sido comercialmente bem-sucedidos, a importância deles reside na capacidade que têm de suscitar discussões sobre temas essenciais da sociedade brasileira e da latino-americana, embora tenham alcançado um público restrito. Ao longo dos anos 60 e 70, muitos cineastas brasileiros tentaram incorporar temas populares em suas obras, mas sem recorrer a fórmulas padronizadas, optando por uma abordagem mais experimental e inovadora.

No entanto, foi a partir dos anos 70 que houve a tendência de rejeição ao "elitismo" cinematográfico em favor de uma abordagem mais voltada para o mercado, com a busca de um cinema nacional-popular que pudesse alcançar um público mais amplo. Essa mudança levou a uma aproximação maior com a cultura de massas. Na medida em que o cinema brasileiro avançava nos anos 70, muitos filmes começaram a adotar uma estética mais padronizada e acessível, na tentativa de se conectar com o público brasileiro, frequentemente utilizando narrativas clássicas e temas populares (Ibidem):

Dentro dessa tendência, há também uma progressiva tentativa à adoção de um discurso tendente a valorizar a cultura mais marcadamente massificada e padronizada como algo eminentemente popular, e portanto como algo a ser valorizado (Jorge, 2006, p. 180).

Tendo o Cinema Novo buscado aproximação com a população brasileira, começamos a costurar seu papel na preservação da história, que não se trata apenas de conservar obras artísticas e culturais, mas também de reconhecer a

profunda influência que o cinema exerce na formação do imaginário coletivo: “a instituição cinematográfica teve – e continua a ter – grande influência na configuração do imaginário coletivo e que, por meio de sua linguagem audiovisual, o cinema tem papel ativo na construção da memória sócio-cultural” (Soares, 2011, p. 2). O cinema desempenhou este papel na construção da memória sócio-cultural, utilizando sua linguagem audiovisual como instrumento para moldar e registrar lembranças e narrativas.

Quando falamos sobre linguagem, é essencial destacar sua conexão com a memória, pois é por meio da linguagem que preservamos tanto o passado quanto as projeções para o futuro. Nesse sentido, a linguagem serve como uma ponte essencial que conecta o cinema à preservação da memória coletiva, garantindo que essas histórias e imagens permaneçam vivas ao longo do tempo (Soares, 2011). Então, com esse distanciamento através do tempo, entre apenas imitar o real aos novos desenvolvimentos do fazer cinema, a imagem fílmica desenvolveu a capacidade de suscitar memórias e sensações visuais, auditivas e táteis, o que torna a experiência do espectador mais intensa e imersiva. No entanto, para Soares (2011), essa capacidade também traz riscos, especialmente quando o espectador consome essas imagens sem uma reflexão crítica, deixando-se influenciar de maneira passiva. Gilles Deleuze (2005) argumenta que o uso excessivo de imagens no cinema levou à criação de uma "civilização do clichê" (Ibidem, p. 32), onde as imagens são manipuladas para ocultar ou distorcer a realidade.

O poder da imagem fílmica está ligado à instituição cinematográfica, que é controlada por forças econômicas e ideológicas. Essa instituição usa a narrativa cinematográfica para encobrir mensagens e manipular, de certa forma, o público, que muitas vezes utiliza o cinema como forma de entretenimento para desviar a atenção de questões mais profundas. A imitação, um conceito chave na teoria de Gabriel Tarde¹⁰, se torna ainda mais poderosa quando associada ao espetáculo cinematográfico, pois estimula a participação emocional do espectador, afetando suas crenças e desejos de maneira profunda. Portanto, a linguagem fílmica

¹⁰ Na filosofia social de Gabriel Tarde, ele propôs uma teoria em que a história social se desenrola como um ciclo contínuo, onde a inovação surge e se perpetua por meio da imitação. Segundo Tarde, as invenções — novas ideias, práticas ou comportamentos — não apenas aparecem isoladamente, mas se espalham e se consolidam na sociedade através da repetição e imitação por outras pessoas. Assim, os hábitos sociais se formam porque essas inovações são adotadas e repetidas, criando padrões que se mantêm ao longo do tempo. Portanto, para Tarde, a imitação é o mecanismo central que dá continuidade à evolução social, garantindo que novas ideias sejam incorporadas e transformadas em tradições ou hábitos.

desempenharia um papel na construção da memória social, atuando tanto como uma forma de imitação quanto de criação. Ao imitar e disseminar essas imagens e ideias, o cinema influencia comportamentos sociais e molda a cultura de maneira significativa, reafirmando o seu poder na constituição da memória coletiva. (Soares, 2011).

Então, o cinema pode, assim, contribuir para a construção ou desconstrução de ideias, além de afetar a estrutura e o equilíbrio de indivíduos e instituições. Essa capacidade de transformar fontes variadas em linguagem audiovisual permite ao cinema desempenhar um papel duplo: por um lado, ele mantém seu caráter artístico e criativo, e por outro, reafirma seu valor como documento histórico e cultural:

Há, contudo, aspectos relevantes a serem observados, quando essa memória se reproduz pela linguagem fílmica. As memórias visual, auditiva, tátil reforçam os traços das sensações passadas e esses traços são signos ou sinais que nos chegam antes que possam ser esclarecidos pelas palavras. Na linguagem fílmica, todas essas memórias podem ser suscitadas e agir em conjunto na mente do espectador. Desse modo, o filme ativa os canais dos sentidos e facilita a experiência ou o retorno a sensações passadas. Essa característica do filme concede a esta linguagem um certo poder, que pode ser perigoso quando o espectador se expõe a ela de forma despreocupada, sem ativar operações mentais conscientes (Soares, 2011, p. 3).

Encerramos aqui a discussão sobre dois tipos de memória que a linguagem cinematográfica pode oferecer: a memória real e a inventada. Em seguida, aprofundaremos a compreensão do conceito de memória e sua interseção com o cinema.

3.2 Breve definição de memória e sua relevância no cinema

Conhecida como memória, uma das funções mais desafiadoras do corpo humano é a capacidade de adquirir e reter informações. Para Júnior e Faria (2015, p.780), “grosso modo, chamamos de memória a capacidade que os seres vivos têm de adquirir, armazenar e evocar informações”.

O ser humano possui diversos tipos de memórias, cada uma desempenhando papéis específicos em nosso funcionamento cognitivo: um desses tipos é a memória de curto prazo, responsável por armazenar informações temporárias por períodos breves, geralmente entre 15 a 30 segundos, sem a necessidade de repetição. Em

contrapartida, a memória de longo prazo envolve o armazenamento de informações por períodos prolongados, podendo abranger toda a vida. Essa categoria pode ser subdividida em três tipos principais: memória episódica, memória procedural e memória semântica. Aqui abordaremos esta última: a memória semântica.

Esta forma de memória de longo prazo é responsável pelo armazenamento e pela recuperação de conhecimentos gerais e conceituais sobre o mundo. Ao contrário da memória episódica, que se refere a eventos específicos e experiências pessoais, “responsável pela nossa autobiografia” (Júnior; Faria, 2015, p. 785), a memória semântica concentra-se em informações abstratas, como fatos, conceitos, significados e princípios: “Trata-se de uma memória que não guarda momentos, mas sim fatos” (Júnior; Faria, 2015, p. 785). Ela é essencial para a compreensão da linguagem, do conhecimento acadêmico, da cultura e de outras formas de aprendizado que não dependem de uma experiência vivida diretamente. Por exemplo, lembrar-se do significado de palavras, entender conceitos matemáticos ou compreender os princípios científicos são todos exemplos de funcionamento da memória semântica. Essa forma de memória é fundamental para a aprendizagem contínua e a adaptação ao ambiente, pois nos permite fazer sentido do mundo ao nosso redor e tomar decisões informadas com base no conhecimento adquirido. Essa variedade de tipos de memórias desempenha um papel essencial em nossa capacidade de aprender, de recordar e de interagir com o mundo ao nosso redor, evidenciando a complexidade e a importância do funcionamento da memória em nossa vida cotidiana.

Agora que entendemos o que é memória, partimos do pressuposto de como a adquirimos: estas são adquiridas e formadas por meio de um processo complexo que envolve várias etapas e mecanismos. Segundo Júnior e Faria, esse processo é dividido em três subprocessos: *aquisição*, *consolidação* e *evocação* (Júnior; Faria, 2015, p. 781). Primeiro, as informações sensoriais captadas pelos sentidos, como visão, audição, olfato, paladar e tato, servem como ponto de partida para a formação de memórias: a *aquisição*. Então, esta parte diz respeito ao momento em que a informação chega ao nosso cérebro. Após a percepção sensorial, as informações relevantes são codificadas e transformadas em um formato compreensível pelo cérebro, atribuindo significado e contexto às experiências vivenciadas: a *consolidação*. Por fim, a *evocação*, que, quando necessário, as memórias são recuperadas do armazenamento e trazidas de volta à consciência, podendo ocorrer

em resposta a estímulos externos ou internos que lembram a experiência original. Além disso, as memórias podem ser reforçadas e atualizadas por meio da repetição, da revisão e da associação com novas informações, sendo influenciadas por fatores como emoções, contexto e experiências pessoais, que moldam a forma como as informações são lembradas e interpretadas. (Júnior; Faria, 2015)

Através do entendimento do processo do que é memória e de como a adquirimos, torna-se possível refletir sobre a importância de preservá-las ao longo do tempo. Os audiovisuais podem ser uma forma de memória ao capturar e preservar experiências, eventos e narrativas de maneira visual e auditiva. Filmes, documentários e vídeos registram momentos específicos no tempo, permitindo que as pessoas revivam essas experiências no futuro. Essas mídias fornecem uma representação do passado, possibilitando que as pessoas se conectem emocionalmente com antigos eventos vividos e reavivem memórias de maneira vívida e imersiva.

Jeanne Marie Gagnebin (2009), influenciada por Adorno e Walter Benjamin, explora uma visão crítica da história e da memória, destacando a importância de recuperar e transmitir as histórias dos "sem nome" — aqueles que foram esquecidos ou apagados pela história oficial. Para esta autora, a tarefa do historiador e do narrador é justamente destacar as memórias que a narrativa dominante não reconhece ou não sabe como lidar. Gagnebin argumenta que a história tradicional tende a focar nas figuras e eventos que estão no centro do poder e que se alinham com as narrativas hegemônicas, ignorando assim as experiências e sofrimentos daqueles que foram marginalizados ou excluídos. A autora ainda defende que o verdadeiro trabalho da história e da narrativa deve ser trazer à tona essas memórias "anônimas", que representam o sofrimento e as experiências daqueles que foram sistematicamente apagados ou silenciados. Essas memórias esquecidas são especialmente importantes porque representam uma forma de resistência contra o apagamento imposto pelas narrativas dominantes. Ao resgatar essas histórias, o narrador e o historiador oferecem um contraponto à tradição oficial, permitindo que as experiências dos marginalizados sejam reconhecidas e lembradas, e que o passado seja compreendido em toda a sua complexidade e pluralidade. Gagnebin, portanto, desafia a história a ser mais inclusiva e a reconhecer o valor das vozes silenciadas, fazendo com que essas memórias ocultas retornem ao discurso público e à consciência coletiva. (Ito, 2021).

Em uma perspectiva de recuperação e transmissão de memórias silenciadas, o cinema emerge como uma forma crucial de expressão cultural e social. No texto de Cássio Tomaim (2016), o conceito de "mídia de memória" é abordado no contexto do documentário e outras formas audiovisuais que trabalham com a recordação do passado. A "mídia de memória" é entendida como um meio que atua na preservação, na reconstrução e na representação do passado, utilizando imagens, vestígios e testemunhos para estabilizar a recordação. Tomaim explica que, assim como a fotografia, o cinema herdou a capacidade de indexar, ou seja, de servir como prova ou testemunha da autenticidade de eventos passados. Além disso, o autor destaca a importância do testemunho na "mídia de memória", especialmente na era contemporânea, onde a cultura da memória se intensificou. O testemunho oferece uma autoridade diferente daquela do especialista, funcionando como uma prova de primeira ordem da experiência vivida. Na visão do autor, a "mídia de memória" envolve o uso de imagens e testemunhos para estabilizar e atualizar a memória, muitas vezes lidando com a tensão entre a necessidade de recordar e a ética da representação do passado, com a imagem servindo tanto como um suporte para a memória quanto como um meio para acessar experiências autênticas e traumáticas.

O cinema tem suas raízes vinculadas ao conceito de memória, estabelecendo-se, desde seu surgimento, como dispositivo para capturar, preservar e transmitir tanto memórias individuais quanto coletivas. A própria gênese do cinema pode ser vista como uma resposta à necessidade humana de reter e compartilhar experiências visuais e emocionais. Segundo Silva e Rosário (2021):

As primeiras imagens projetadas pelo cinematógrafo, em 1895, foram de situações cotidianas e espontâneas, flagrantes da rua, da suposta verossimilhança, meras imagens em sequência, do real possível tido como objetivo (Silva; Rosário, 2021, p. 492).

Essas primeiras incursões no cinema foram modestas, mas ainda assim capazes de revelar um potencial imenso para contar histórias e despertar emoções através de uma nova forma de arte. Com o avanço tecnológico, esse potencial se expandiu exponencialmente, transformando o cinema não apenas em um dispositivo de registro do mundo, mas também em uma forma de expressão artística e uma indústria de entretenimento:

Os primeiros filmes aderiam às formas mais populares e antigas de espetáculo, algo como uma fotografia animada. E já no início do século XX, o cinema quis contar histórias concebidas no imaginário dos realizadores. Começa a produção de filmes mais bem elaborados fazendo desenvolver, doravante, a organização de um discurso audiovisual, a linguagem do cinema. O cinema clássico se consolida com suas narrativas lineares e bem definidas com efeitos de naturalidade, buscando não deixar rastros de sua construção, convocando o espectador a adentrar um mundo imaginário fabricado a partir de planos precisos e procedimentos de montagem (Silva; Rosário, 2021, p. 492).

À medida que as técnicas cinematográficas se aprimoraram, os cineastas descobriram novas maneiras de criar mundos imaginários, explorar a estética visual e transmitir mensagens profundas e poéticas. A linguagem cinematográfica florescia, abrindo caminho para uma variedade infinita de narrativas, de estilos e de gêneros. Por meio de experimentações com técnicas de filmagem, de edição, de iluminação e de outros recursos cinematográficos, os realizadores passaram a conceber experiências sensoriais e emocionais singulares, imergindo o público em um universo de percepções e reflexões.

No contexto cinematográfico, a memória assume uma importância singular. Essas lembranças, sejam pessoais, culturais ou históricas, são acionadas através de uma gama de elementos como enredos, personagens, cenários, trilhas sonoras e diálogos. Assim, o cinema não apenas cria novas memórias, mas também resgata e reinterpreta aquelas já existentes, oferecendo ao espectador a reflexão sobre sua própria história e identidade. Nesse sentido, o cinema não apenas entretém, mas também educa e conecta, lembrando-nos da complexidade e da riqueza da experiência humana. Essa intersecção entre memória e cinema revela o potencial transformador da sétima arte ao se alinhar com a visão de Gagnebin (2009) sobre a recuperação das vozes silenciadas.

Os filmes documentários têm sido especialmente importantes nesse sentido, ultrapassando simples registros mecânicos da realidade e buscando problematizar as representações convencionalmente construídas. Para Tomaim (2016, p. 105), “no “documentário de memória” não basta narrar, contar uma história, é preciso autenticar a narrativa. É uma narrativa que se apoia em referências a vestígios do passado”. Essa necessidade de autenticar é fundamental para que o documentarista crie uma conexão entre o tempo vivido e o tempo universal, refigurando o tempo histórico e permitindo que o espectador sinta o peso do passado. A autenticidade dos vestígios é o que dá credibilidade ao documentário, transformando-o em uma

ferramenta para a reconstrução do passado no presente. Ao manipular e dar novo uso a esses vestígios, o documentarista realiza um ato de memória que não se limita a mostrar o passado como espetáculo, mas sim como uma dívida de reconhecimento para com aqueles que viveram e, muitas vezes, morreram.

Além disso, Tomaim enfatiza que a relação do documentário com o passado não deve ser encarada como um simples exercício de nostalgia ou entretenimento, mas como uma responsabilidade ética. O documentarista de memória está "submetido ao que, um dia foi" (Ricoeur apud Tomaim, 2016, p. 105), carregando uma dívida insolvente para com o passado, uma obrigação de não esquecer. Esse compromisso se reflete na maneira como os materiais de arquivo são utilizados, não como objetos sacralizados, mas como componentes vivos que devem ser manipulados para criar uma narrativa significativa. A função do documentário de memória, portanto, não é apenas lembrar, mas também ressignificar, dando nova vida e relevância ao que poderia ser facilmente esquecido. (Tomaim, 2016)

Ao explorar memórias pessoais, históricas e culturais, os documentários proporcionam uma janela para o passado, permitindo que espectadores mergulhem em narrativas que refletem os interesses, lutas e experiências de indivíduos e comunidades. Por meio da representação de memórias coletivas e individuais, os filmes documentários também atuam como agentes de mudança social, inspirando debates públicos, promovendo a conscientização e mobilizando ação em torno de questões urgentes: "ultrapassando o registro mecânico da realidade, buscando problematizar representações construídas convencionalmente" (Silva; Rosário, 2021, p. 493). Capturando a essência da experiência humana e desafiando noções preconcebidas, esses filmes têm o poder de educar, empoderar e transformar, incentivando uma reflexão profunda sobre o passado, o presente e o futuro.

Uma forma de compreender e explorar as memórias do passado são as imagens de arquivo. Sylvie Lindeperg (2018), uma renomada pesquisadora da relação entre cinema, memória e história, argumenta que as imagens de arquivo são muito mais do que simples registros do passado. Ela as define como expressões de um ponto de vista específico, que encapsulam não apenas o que foi filmado, mas também as maneiras e intenções por trás da filmagem, além de como o mundo e os contemporâneos foram percebidos naquele momento. Ou seja, as imagens de arquivo refletem a visão de mundo e as práticas culturais e tecnológicas da época em que foram produzidas. Apesar da importância dessas imagens para o estudo da

história, Lindeperg aponta que a interpretação crítica das imagens ainda é incipiente. Existe um problema duplo que ela chama de "curto-circuito": por um lado, a ilusão de que as imagens de arquivo podem trazer o passado de forma direta, sem a necessidade de mediação; por outro, o uso inadequado das imagens, sem considerar o contexto original em que foram produzidas, levando a interpretações questionáveis. Esse problema é evidente em documentários históricos, especialmente aqueles produzidos por grandes redes de televisão, que muitas vezes apresentam o passado como uma representação direta e inquestionável dos fatos. Para Lindeperg, essa abordagem superficial desconsidera as tensões, as contradições e a complexidade inerente às imagens de arquivo, além de negligenciar a necessidade de uma interpretação criteriosa e ética. Ela defende que o uso das imagens de arquivo deve ser acompanhado por uma reflexão ética profunda, especialmente em contextos onde a escrita da história e a construção da memória do passado estão em jogo. Para a autora, os arquivos visuais são tratados e reutilizados no cinema documental, destacando a importância de uma abordagem ética e contextualizada ao lidar com imagens de arquivo quando se trata de memórias do passado. (Ito, 2021)

Para Carvalho, Lacerda e Almeida (2013), a real importância da relação entre cinema e memória se destaca pela maneira como essa mídia se tornou um sujeito essencial para acessar um passado estético e utopicamente criado. Esse processo de acesso ao passado através do cinema continua a influenciar a vida e a cultura, tanto no presente quanto no futuro. Para os autores, o cinema não é meramente um repositório de tesouros à espera de serem desvendados, mas sim uma vasta "memória coletiva". O cinema também atua sobre a memória ao criar mecanismos e formas de rememoração e interligação entre variados elementos – sejam eles eventos, características, tópicos ou épocas, estejam próximos ou remotos no tempo. O cinema vai além de simplesmente representar o passado; ele fomenta modos de subjetividade que só podem ser alcançados através das relações com a “memória e/ou a história”:

No mesmo movimento de criar narrativas, o cinema engendra uma concepção historiográfica, uma forma de experiência e mobilização, atestando que, assim como o passado, a história não é algo definido e acabado, mas um sujeito ativo, passível a deslocamentos e reconstruções (Carvalho; Lacerda; Almeida, 2013, p.1).

Buscamos compreender a relação entre a memória adquirida por meio do cinema e como essa forma de memória deve ser reconhecida como um potencializador da percepção dos povos indígenas na sociedade contemporânea. Somos levados a confrontar a memória: desafiados a questionar, a aprender e a agir.

3.3 Memória cinematográfica na globalização, e o seu impacto na produção e distribuição cinematográfica sob o olhar dos Estudos Culturais

Como já vimos, o cinema — na perspectiva das práticas culturais — atua como um dispositivo de representação e significação, no qual diversas vozes sociais, bem como diferentes perspectivas culturais, políticas e econômicas, encontram espaço para se expressar. Criando e divulgando histórias, o cinema não apenas reflete a realidade - seja ela ficcional ou não, mas também a situa, servindo como um dispositivo para a circulação de ideologias e para a construção de identidades. Essas identidades são influenciadas pelas dinâmicas culturais, políticas e econômicas que, no contexto da globalização, estão em constante interação. Assim, o cinema opera tanto no nível local quanto global, promovendo o intercâmbio cultural e, ao mesmo tempo, podendo reforçar ou desafiar hegemonias culturais, refletindo e influenciando a sociedade de maneira profunda. (Nunes; da Silva; Silva, 2014)

Portanto, a globalização tem reconfigurado significativamente a produção e a distribuição cinematográfica, alterando a maneira como filmes são criados, projetados e consumidos globalmente. Esta transformação é impulsionada pelas novas tecnologias, que expandiram as possibilidades do cinema além das limitações tradicionais da tela e da linearidade narrativa: "novas possibilidades tecnológicas, surgidas a partir do uso do computador e das redes telemáticas, produzem outras pesquisas de imagens que habitam não só os cinemas, como também museus e galerias" (Maciel, 2009, p. 13). As tecnologias emergentes, como a computação gráfica e as instalações contemporâneas, têm levado a uma nova fase de experimentação, de forma que a participação do espectador se torna essencial. Em vez de serem meros espectadores passivos, os indivíduos agora podem interagir com o filme, alterando a narrativa em tempo real e influenciando diretamente a

experiência cinematográfica: "A interatividade é, em síntese, um processo em que o espectador interfere na temporalidade da obra. Outros cinemas produzem outros espaços" (Ibidem, p. 16).

Para Maciel, a globalização facilita a disseminação de filmes em uma escala global, rompendo barreiras culturais e geográficas. Isso significa que produções cinematográficas de diversas partes do mundo podem ser vistas quase instantaneamente em qualquer lugar, promovendo uma maior diversidade cultural. Contudo, essa conectividade global também apresenta desafios, como a padronização cultural, onde as especificidades locais podem ser diluídas para atender a um público global. A memória cinematográfica na era da globalização está intimamente ligada a essas mudanças tecnológicas e culturais. A globalização, ao mesmo tempo em que facilita a preservação e a disseminação global das obras cinematográficas, também impõe desafios, como a necessidade de manter a integridade cultural frente a uma indústria cada vez mais homogeneizada.

Mas antes de falar do cinema propriamente dito, será preciso uma análise sobre o *vídeo* para entendermos como as novas tecnologias moldam nossas percepções do e sobre o mundo, até chegar a essa prática cultural. Dubois (2004) desafia a visão tradicional que considera o vídeo apenas um meio técnico ou um objeto audiovisual. Para o autor, o vídeo não é algo fixo ou estático; ele é, em essência, uma questão em constante movimento e transformação. Dubois sugere que o vídeo deve ser entendido como um "estado" das imagens, uma forma de pensamento que permite explorar o que as imagens são ou podem ser. Essa abordagem posiciona o vídeo não apenas como uma ferramenta de captura de imagens, mas como um meio que questiona e repensa a natureza das imagens em si, incluindo as do cinema:

O "vídeo" não é um objeto (algo em si, um corpo próprio), mas um *estado*. Um estado *da* imagem (em geral). Um *estado-imagem*, uma forma que *pensa*. O vídeo pensa (ou permite pensar) o que as imagens são (ou fazem). Todas as imagens. E, particularmente, como tentarei mostrar, as imagens do cinema (Dubois, 2004, p. 23, grifo do autor).

Dubois argumenta que o vídeo transcende sua definição técnica, atuando como um "estado-imagem" (Dubois, 2004, p. 100), um modo de pensar visualmente. Nesse sentido, o vídeo não é simplesmente um suporte material para a criação de imagens, mas uma forma que adapta e reflete sobre as próprias imagens e seus

significados. O autor nos permite um tipo de reflexão sobre o processo de criação e de recepção das imagens, algo que vai além da função instrumentalista do vídeo como dispositivo tecnológico. Dubois coloca o vídeo em diálogo com outras formas de produção de imagens, como o cinema, a fotografia e as artes visuais, sugerindo que o vídeo contribui para uma nova compreensão dessas mídias. Após o surgimento do cinematógrafo no final do século XIX, a evolução do maquinismo no campo da imagem deu um novo salto significativo, introduzindo a fase maquina: “a fase da visualização” (Dubois, 2004, p. 43). Essa nova etapa do vídeo não se limita a reproduzir imagens, mas as amplia, conferindo-lhes uma dimensão imaginativa e artística única. Segundo Philippe Dubois, embora a maquinaria cinematográfica acrescente mais uma camada ao sistema geral das imagens, isso não implica uma “perda acentuada da aura ou da artisticidade” (Dubois, 2004, p. 44). Pelo contrário, o cinema, por meio de sua maquinaria, se destaca como uma produtora de imaginário, com uma força e singularidade incomparáveis.

Para Dubois, ao longo de menos de um século, a cadeia de produção da imagem, desde a pré-visualização até a pós-contemplação, tornou-se progressivamente "maquina"¹¹. Para o autor, cada nova invenção tecnológica não eliminou as anteriores, mas se somou a elas, criando um processo em espiral que enriqueceu continuamente o universo visual. As tecnologias subsequentes, como a televisão e o vídeo, expandiram ainda mais as possibilidades de visualização e difusão das imagens, adicionando novas dimensões temporais e espaciais ao ato de ver. Finalmente, a introdução da imagem digital no final do século XX marcou uma transformação radical na produção e percepção das imagens. Com a imagem informática, o processo de criação de imagens não depende mais de um referencial real exterior. Agora, o próprio "Real" é gerado por computadores, o que altera fundamentalmente o estatuto da realidade, que passa a ser virtual e maquina. Neste novo contexto, a noção tradicional de representação perde seu significado, pois não há mais uma diferença clara entre o objeto e sua imagem. A máquina digital não apenas reproduz, mas também concebe e cria um novo tipo de real, onde o mundo se assemelha cada vez mais à própria imagem:

De fato, com a imagem informática, pode-se dizer que é o próprio “Real” (o referente originário) que se torna maquina, pois é gerado por computador.

¹¹ Processos automáticos realizados por máquinas.

Isto produz uma transformação fundamental no estatuto desta "realidade", entidade intrínseca que a câmera escura do pintor captava, que a química fotográfica inscrevia e que o cinema e a televisão podiam, em seguida, projetar ou transmitir. Não há mais necessidade destes instrumentos de captação e reprodução, pois de agora em diante o próprio objeto a se "representar" pertence à ordem das máquinas. Ele é gerado pelo programa de computador, e não existe fora dele. É o programa que o cria, forja e modela a seu gosto. É uma máquina de ordem cinco (que retoma as outras no seu ponto de origem), não de reprodução, mas de concepção. Até então, os outros sistemas pressupunham todos a existência de um Real em si e para si, exterior e prévio, que cabia às máquinas de imagem reproduzir (Dubois, 2004, p. 47).

Essa revolução tecnológica levou a uma inversão na relação entre imagem e realidade. Não é mais a imagem que imita o mundo, mas o "Real" que se adapta às características da imagem, criando uma analogia circular onde os limites entre o real e o virtual se tornam indistinguíveis. Mesmo com a capacidade de gerar figuras inéditas, a imagem de síntese frequentemente busca reproduzir o que já é conhecido, destacando que a questão da semelhança entre a imagem e o real é mais estética do que técnica. Dubois conclui que a história estética das máquinas de imagens é composta por um delicado equilíbrio entre semelhança e dessemelhança, mostrando como cada nova tecnologia contribui para essa complexa relação entre o que é representado e como é representado.

Um ponto importante que Philippe Dubois argumenta é que existe uma correlação histórica entre as dimensões aparentemente contraditórias da figuração: a analogia e a desfiguração. Raymond Bellour (1939 -) propõe a ideia de uma "dupla hélice" (Dubois, 2004, p. 55), onde quanto mais potente for um sistema de imagens em imitar a realidade, mais ele desencadeará forças que visam desconstruir essa potência mimética¹². A "dupla hélice" de Bellour sugere que a força de imitação da realidade em um sistema de imagens acaba criando uma reação oposta que procura mostrar a artificialidade e as limitações dessa forma de reprodução. É como se houvesse um equilíbrio entre criar uma imagem realista e mostrar que, na verdade, tudo é construído e artificial. Dubois também aborda a natureza da "imagem eletrônica" (Dubois, 2004, p. 63), que não é uma imagem no sentido tradicional, mas um processo contínuo, uma síntese temporal que escorre e se desmancha no tempo. A imagem de vídeo, por exemplo, é uma operação sem realidade concreta,

¹² A palavra "mimética" refere-se ao conceito de "mimesis" (ou "mímesis"), que é uma ideia central na filosofia e na teoria da arte, particularmente na estética. A mimesis é a imitação ou representação da realidade em uma forma artística.

servindo principalmente para ser transmitida. Esse processo de construção da imagem gera um "efeito de irrealidade" (Dubois, 2004, p. 87) que subverte a noção de realidade induzida pela profundidade de campo no cinema.

Dubois sugere que, em um nível elementar, toda imagem possui um quadro, o que naturalmente cria um "fora de quadro" ou um espaço "off". No entanto, ele argumenta que o vídeo, especialmente através da videomixagem, tende a minimizar a importância desse espaço "off", ao invés de enfatizá-lo como uma parte central de sua linguagem visual. Jean-Paul Fargier, citado por Dubois, reforça essa ideia ao afirmar que o vídeo busca integrar tudo dentro da imagem, criando uma experiência visual onde nada parece estar fora do campo de visão; tudo está presente, incorporado e interiorizado na própria imagem. Dubois compara essa lógica visual do vídeo à visualização de fractais¹³, onde se pode mergulhar infinitamente dentro da imagem, sem encontrar limites. Esse processo cria uma sensação de um universo visual totalizante, onde o espaço "off" é absorvido dentro da imagem. Essa ideia leva Dubois a uma reflexão mais ampla sobre como deveríamos conceber o vídeo: não apenas como uma imagem, mas como um pensamento, um estado mental. Para o autor, o vídeo é mais do que um objeto visual; é uma forma de pensamento, uma maneira de refletir e repensar o mundo, as imagens e os dispositivos que as produzem. Nesse sentido, propõe que o vídeo seja visto como uma forma que pensa, capaz de refletir e questionar a própria natureza da imagem e do dispositivo que a gera. O autor sugere que o vídeo não deve ser simplesmente uma alternativa à televisão, mas uma forma de pensamento que reinterpreta e repensa a própria televisão e suas imagens. Assim, o vídeo não é apenas uma "antitelevisão", mas uma ferramenta crítica que examina e encena tanto a imagem quanto o dispositivo que a projeta. (Dubois, 2004, p. 90 - 113)

Essas informações nos levam a considerar que o cinema passou por diferentes "eras" ou "estados" (Dubois, 2004, p. 145) de desenvolvimento, cada uma representando uma estruturação distinta do pensamento e das formas cinematográficas, segundo o autor. Dubois classifica esses estados como "primitivo", "clássico", "moderno" e "maneirista" (ou pós-moderno, ou barroco): 1) O cinema primitivo, anterior a 1915, é caracterizado pelas primeiras experimentações dos irmãos Lumière e de Georges Méliès, onde as filmagens eram simples e diretas,

¹³ Fractais são estruturas matemáticas que, ao serem ampliadas ou reduzidas, revelam sempre a mesma complexidade, sem um ponto final.

quase como uma fotografia em movimento. 2) O cinema clássico, que dominou o período de 1915 a 1945, introduziu uma estrutura narrativa mais elaborada, com técnicas de montagem e decupagem que transformaram o espectador em um participante ativo na construção do sentido. 3) Em contraste, o cinema moderno desafiou as normas do clássico, adotando uma abordagem mais experimental e crítica. 4) Enquanto o cinema maneirista, que surge posteriormente, lida com a tradição e busca inovar dentro do contexto já estabelecido. Esses períodos refletem a evolução das técnicas e abordagens no cinema e no vídeo, mostrando como essas mídias foram moldadas ao longo do tempo e como continuaram a se transformar em resposta às mudanças culturais e tecnológicas.

O cinema, desde suas origens até os dias atuais, passou por diversas fases que refletem mudanças tanto na técnica quanto na percepção estética. O cinema primitivo, que se caracteriza pelos experimentos iniciais dos irmãos Lumière e Georges Méliès, era uma forma bruta e direta de capturar o movimento, quase como uma fotografia em tempo. Com a entrada do cinema clássico, houve uma estruturação mais complexa com técnicas de montagem e decupagem que transformaram o espectador em um “arquiteto de sentido” (Dubois, 2004, p. 146). O cinema e o vídeo, ao se apropriarem da tecnologia, fazem mais do que mostrar o mundo; eles delinham e transformam nossa percepção da realidade. A inovação tecnológica, não apenas amplia a visão do mundo, mas também redefine a relação entre o corpo, a câmera e o espaço, criando uma nova estética e dinâmica de movimento. A globalização acentua essas mudanças ao integrar diferentes modos de produção e de consumo de mídia, promovendo uma fusão de linguagens e estilos que redefinem constantemente o que entendemos por imagem e percepção. O cinema, ao abraçar essas novas tecnologias e desafios, continua a ser um reflexo da nossa evolução cultural e tecnológica, ampliando a forma como vemos e entendemos a realidade e, por conseguinte, a nós mesmos. (Dubois, 2004)

3.4 Estudos Culturais e a circulação de sentidos no cinema

Mas como podemos compreender a distribuição desses sentidos? Para isso, adentramos nos Estudos Culturais. O cinema, como componente cultural contemporâneo, é um objeto significativo de estudo nesse campo, já que os Estudos Culturais se concentram na disseminação cultural e na influência ideológica. Os

Estudos Culturais têm mostrado grande interesse pelo cinema, reconhecendo-o como um meio fundamental para a disseminação e a influência cultural. Podemos, então, examinar através deste campo não apenas textos considerados eruditos, mas também aqueles de caráter popular, investigando como o cinema pode servir tanto para a propagação de ideologias hegemônicas quanto para a expressão de resistências culturais. (Nunes; da Silva; Silva, 2014)

Os Estudos Culturais visam ampliar a visibilidade de pesquisas sobre as vozes marginalizadas e grupos sub-representados, e, através de Nunes, da Silva e Silva (2014), podemos situar o cinema dentro de um espectro mais amplo das práticas culturais: o cinema é como um “sistema de representação e significação” (Ibidem, p. 1) que reflete diversas perspectivas culturais e políticas, funcionando como uma ferramenta na circulação de ideologias e na construção de identidades, dentro das dinâmicas culturais e econômicas globalizadas. A tradição dos Estudos Culturais revela um olhar crítico e reflexivo sobre a relação entre cultura e comunicação de massa, com ênfase na cultura popular e suas audiências. Originados na Inglaterra e posteriormente disseminados globalmente, os Estudos Culturais (ou Cultural Studies), segundo Escosteguy (2006), constituem um campo interdisciplinar que surge como resposta à insatisfação com as limitações disciplinares, buscando, assim, uma abordagem mais abrangente e interconectada. Para a autora, a sua definição não é rígida, uma vez que os próprios fundadores evitaram uma definição absoluta e prescritiva. Segundo Escosteguy, ao longo do tempo, esses estudos evoluíram, passando de métodos quantitativos para métodos qualitativos - como a etnografia, que possibilita uma imersão do pesquisador na cultura em estudo, permitindo a compreensão dos valores e significados atribuídos pelos membros dessa cultura.

Para Escosteguy (2006), um aspecto relevante abordado pelos Estudos Culturais é o papel da ideologia, que permeia tanto as representações simbólicas quanto as práticas e instituições sociais. Nesse sentido, para a autora, destaca-se a contribuição do teórico político, Antonio Gramsci, e sua teoria da hegemonia, que salienta a importância das interações e empréstimos entre culturas populares e culturas hegemônicas na busca por mudanças sociais. A valorização da autonomia cultural e o movimento em que os próprios indígenas podem contar suas próprias histórias contribuem para desafiar visões eurocêntricas e reivindicar suas vozes. A evolução dos Estudos Culturais reflete, portanto, um movimento de inclusão,

reconhecimento e valorização da cultura popular, desconstruindo paradigmas elitistas e promovendo a apreciação das diversas expressões culturais. Ao analisar a representação dos povos indígenas, os estudos culturais fornecem uma base teórica para entender as dinâmicas de poder, as identidades culturais e os discursos hegemônicos presentes nos filmes.

No contexto da globalização, autores como Nestor García Canclini (2015) destacam a importância de uma abordagem intercultural, que busca promover o diálogo e a troca entre culturas, superando as hierarquias e desigualdades existentes. Canclini argumenta que as relações culturais não são mais limitadas a um único local, mas estão em constante movimento e interação. As tecnologias de comunicação têm relevância nesse processo, permitindo a circulação de informações, ideias e produtos culturais em níveis globais. Porém, o autor ressalta que essa circulação não é igualitária e muitas vezes reproduz desigualdades existentes, favorecendo as culturas dominantes em detrimento das culturas locais. Canclini também discute as transformações nas formas de participação cultural na era digital, argumentando que a internet e as redes sociais proporcionam novas oportunidades de expressão e de participação, permitindo que os indivíduos sejam ao mesmo tempo consumidores e produtores de cultura. No entanto, Canclini alerta para o fato de que nem todos têm acesso igual a essas tecnologias e que as desigualdades sociais podem se refletir no âmbito digital. Ao longo da sua reflexão no livro "Diferentes, Desiguais e Desconectados", Canclini propõe a necessidade de repensar as abordagens culturais e sociais, buscando promover uma maior inclusão, igualdade e diálogo intercultural.

Além das questões já mencionadas, Canclini também trata a cultura como um campo de disputas e negociações. O autor destaca que as identidades culturais não são fixas, mas sim construídas e transformadas por meio de interações e processos de hibridização. Nesse sentido, Canclini questiona a ideia de uma cultura pura e homogênea, argumentando que a diversidade cultural é uma característica intrínseca da sociedade contemporânea. O autor analisa os processos de mercantilização da cultura e critica a tendência de submeter todas as expressões culturais às lógicas do mercado. Canclini argumenta que essa mercantilização tende a homogeneizar e padronizar as manifestações culturais, em detrimento da diversidade e da autenticidade. Nesse contexto, o autor enfatiza a importância de

promover a participação das comunidades na preservação e na interpretação do seu próprio patrimônio cultural.

Canclini também entende o papel da cultura nas dinâmicas de poder e resistência. O autor discute como as práticas culturais podem ser instrumentos de dominação, mas também de subversão e resistência, como dito por Nunes, da Silva e Silva (2014). Canclini destaca a importância de reconhecer e valorizar as formas de resistência cultural, que desafiam as estruturas de poder e promovem a emancipação e a transformação social. A complexidade das questões culturais na contemporaneidade convida à reflexão sobre as relações entre cultura, sociedade e globalização, e propõe novas perspectivas para uma maior inclusão e valorização das diferenças culturais.

O pensamento sobre a importância de promover a participação das comunidades na reelaboração e interpretação de seu próprio patrimônio cultural, destacada por Canclini, encontra eco nos Estudos Culturais. Valorizar as formas de resistência cultural é fundamental para desafiar as estruturas de poder e promover a emancipação e a transformação social. Diante da complexidade das questões culturais na contemporaneidade, os Estudos Culturais convidam à contemplação sobre as relações entre cultura, sociedade e globalização, propondo novas perspectivas para uma maior diversidade.

Ao entender que o surgimento de ferramentas de comunicação online facilitou ainda mais o compartilhamento de conteúdo, é importante ressaltar que a prática de recomendações boca a boca e de compartilhamento sempre existiu como uma forma humana de compartilhar histórias. Marshall McLuhan (1975)¹⁴ traz à tona a discussão sobre a relação entre o meio de comunicação utilizado para transmitir uma mensagem e o impacto que esse meio exerce em nossas vidas. O autor ressalta que as consequências sociais e pessoais de um meio são resultado direto da influência que ele exerce sobre nós. Essa reflexão nos leva a considerar como a

¹⁴ Embora McLuhan e Jenkins não façam parte dos Estudos Culturais propriamente ditos, suas contribuições são relevantes para a reflexão sobre a centralidade tecnológica nas práticas culturais. McLuhan, ao propor que "o meio é a mensagem", enfatiza o impacto transformador das tecnologias na organização social e cultural. Jenkins, por sua vez, ao abordar a cultura da convergência, explora como as novas tecnologias moldam a produção, a circulação e a apropriação de conteúdos culturais. Esses autores ajudam a compreender como o foco na tecnologia, e não nas mediações, pode iluminar as formas pelas quais as tecnologias são apropriadas e ressignificadas para a construção e a expressão cultural, especialmente no contexto contemporâneo.

natureza e as características do meio de comunicação, como o cinema, podem moldar a forma como as mensagens são transmitidas e percebidas.

De acordo com McLuhan, o meio de comunicação possui um papel fundamental na forma como as mensagens são propagadas e na maneira como as percebemos. No caso específico do cinema, ele foi inicialmente visto como um mundo de ilusões triunfantes e sonhos acessíveis por meio do dinheiro (McLuhan, 1975). Essa visão sugere que o cinema, como meio, tem o potencial de criar narrativas e representações amplamente aceitas e influentes na sociedade. No entanto, é importante reconhecer que este setor, assim como outros meios de comunicação, pode perpetuar estereótipos e representações distorcidas dos povos indígenas. Isso ocorre devido às convenções narrativas e visuais próprias do meio cinematográfico, que moldam a forma como as histórias são contadas e os personagens são retratados. Muitas vezes, a representação estereotipada dos “índios”¹⁵ no cinema se baseia em imagens preconcebidas e simplificadas, contribuindo para noções falsas e generalizações sobre suas culturas, tradições e identidades. Esses estereótipos podem reforçar ideias de inferioridade, de exotismo ou de primitivismo, desvalorizando esses povos.

A mensagem transmitida pelo cinema não se limita apenas ao conteúdo do filme em si, mas também inclui as características e os pressupostos das produções cinematográficas. O cinema, como um meio visual e narrativo, tem o poder de induzir a percepção do público, moldando suas ideias e visões de mundo¹⁶. Assim como o cubismo revolucionou a representação visual, substituindo a perspectiva tradicional por uma representação simultânea de múltiplas facetas do objeto (McLuhan, 1975), “ao propiciar a apreensão total instantânea, o cubismo como que de repente anunciou que o meio é a mensagem” (Ibidem, 1975, p. 26), o cinema pode adotar abordagens mais inclusivas na representação dos povos indígenas.

O cinema, com sua evolução da mecanização para a tecnologia elétrica, mudou nossa maneira de ver o mundo, como já explicamos. Ele nos levou de uma visão linear e sequencial para uma visão mais complexa, baseada em estruturas e

¹⁵ Ao longo da história, o termo “índio” foi empregado para se referir aos povos indígenas das Américas, devido ao equívoco de Cristóvão Colombo em acreditar ter chegado às Índias. No entanto, nos dias atuais, é considerado inadequado e anacrônico, pois reforça o estigma de uma carga colonial e não reflete a autodeterminação e a diversidade dos povos indígenas. É importante reconhecer e utilizar terminologias mais adequadas, como “povos indígenas” ou “populações indígenas”, respeitando sua diversidade cultural e sua autoidentificação. Dessa forma, promovemos o respeito, a valorização e a dignidade dessas comunidades.

¹⁶ Como compreendido através dos Estudos Culturais.

configurações criativas. Isso significa que o cinema nos ajudou a entender melhor as relações e os padrões subjacentes:

A mecanização nunca se revelou tão claramente em sua natureza fragmentada ou sequencial no nascimento do cinema — o momento em que fomos traduzidos, para além do mecanismo, em termos de um mundo de crescimento e de inter-relação orgânica. O cinema, pela pura aceleração mecânica, transportou-nos do mundo das sequências e dos encadeamentos para o mundo das estruturas e das configurações criativas. A mensagem do cinema enquanto meio é a mensagem da transição da sucessão linear para a configuração. Foi esta transição que deu nascimento à observação, hoje perfeitamente correta: “Se funciona, então é obsoleto.” Quando a velocidade elétrica sucede à sequência mecânica do cinema, as linhas de força das estruturas e dos meios se tornam audíveis e claras. Retornamos à forma inclusiva do ícone (McLuhan, 1975, p. 25 e 26).

Ao se referir a padrões subjacentes, McLuhan se refere a estruturas, conexões ou relações ocultas que existem por trás de um determinado fenômeno ou sistema. Esses padrões não são imediatamente aparentes, mas podem ser identificados através da análise e de observações mais aprofundadas. Eles representam as regularidades, tendências ou características recorrentes que influenciam o funcionamento ou o comportamento de algo. Ao reconhecer essas características fundamentais, podemos obter uma compreensão mais profunda e abrangente de um sistema, permitindo-nos fazer previsões, tomar decisões informadas e encontrar soluções mais eficazes.

Já a circulação de conteúdo, atua considerando a disseminação global do cinema, e a necessidade de evitar a homogeneização e a exotização dessas comunidades. Para Jenkins (2014), a circulação de conteúdo vai além da distribuição tradicional, pois envolve a participação ativa do público na disseminação, compartilhamento e remixagem de conteúdo, transformando o cenário midiático. O autor então destaca a cultura participativa como um modelo emergente, em que as pessoas não são apenas consumidoras passivas¹⁷, mas também ativas na produção e no compartilhamento de conteúdo. Jenkins aborda a importância da circulação de conteúdo nas economias midiáticas contemporâneas, tanto de forma centralizada quanto descentralizada, e seu impacto na criação de valor e significado. Nesse contexto, as comunidades conectadas em rede desempenham um papel significativo na configuração da circulação midiática.

¹⁷ Relembrando como, a partir do cinema clássico, “coloca o espectador na posição não mais de voyeur amedrontado, mas de arquiteto de sentido e dos efeitos”. (Dubois, 2004, p. 146, grifo do autor)

Os profissionais da área estão cada vez mais atentos à necessidade de ouvir e responder de forma ativa aos públicos, reconhecendo a importância das interações sociais na disseminação do conteúdo. Jenkins introduz os conceitos de "propagabilidade" e "aderência" como duas perspectivas distintas no contexto da circulação de conteúdo online. A "propagabilidade" refere-se aos recursos técnicos, estruturas econômicas, atributos do texto de mídia e redes sociais que facilitam a circulação e o compartilhamento do conteúdo:

A "propagabilidade" se refere aos recursos técnicos que tornam mais fácil a circulação de algum tipo de conteúdo em comparação com outros, às estruturas econômicas que sustentam ou restringem a circulação, aos atributos de um texto de mídia que podem despertar a motivação de uma comunidade para compartilhar material e às redes sociais que ligam as pessoas por meio da troca de bytes significativos (Jenkins, 2014, p. 26).

Por outro lado, a "aderência" está relacionada ao engajamento da audiência e à capacidade do conteúdo de atrair e envolver as pessoas. Tradicionalmente, a aderência é medida pelo sucesso comercial no comércio online, enquanto a propagabilidade destaca a capacidade do conteúdo de ser compartilhado e propagado entre as comunidades: "se refere à necessidade de criar um conteúdo que atraia a atenção da audiência e que a envolva" (Jenkins, 2014, p. 27).

No entanto, Jenkins argumenta que o modelo de aderência possui limitações, uma vez que privilegia a colocação do conteúdo em um único lugar e não leva em consideração a experiência de navegação dinâmica dos usuários, e a circulação de conteúdo por meio das conexões sociais dos membros da audiência. Ao contrastar os termos, o autor enfatiza a importância de considerar não apenas o tráfego na web, mas também a maneira como o público deseja experimentar e compartilhar o conteúdo online. A propagabilidade oferece uma perspectiva mais ampla e abrangente ao entender como o conteúdo é propagado por meio das redes sociais e das interações entre as pessoas. Em suma, Jenkins mostra como a mídia digital e a cultura da conexão catalisam mudanças em diversos aspectos da cultura, como as relações sociais, a participação cultural e política, as expectativas econômicas e as estruturas legais. O autor ressalta a importância de compreender a circulação de conteúdo e suas implicações sociais e culturais, bem como a necessidade de adaptar as estratégias de produção e distribuição de conteúdo para atender às demandas e preferências do público.

Ao identificar e retratar os padrões subjacentes das culturas de maneira precisa, o cinema poderia contribuir para uma compreensão mais profunda das diferentes formas de vida e experiências. Isso ajudaria a desafiar estereótipos negativos que podem ser incorporados a noções preconcebidas em relação aos povos indígenas. Ao examinar a representação dos povos indígenas e a circulação de conteúdo, é preciso considerar como essas representações são propagadas e circulam, levando em conta as conexões sociais e as interações entre as pessoas. Isso requer uma abordagem ética, que valorize a autenticidade das narrativas culturais. Tanto a circulação de conteúdo nas diversas economias midiáticas quanto a representação dos povos indígenas no cinema são temas complexos e interligados. A cultura da conexão e a participação ativa do público na produção e compartilhamento de conteúdo têm grande importância na remodelação do cenário midiático contemporâneo.

3.5 Funcionamento da memória no contexto cinematográfico

Com base nas leituras anteriores, procuramos investigar como, ao assistir a um filme, nosso cérebro processa uma variedade de estímulos visuais, auditivos e emocionais, que são então codificados e armazenados em diferentes áreas da memória. Essas memórias são adquiridas não apenas através da trama principal do filme, mas também das nuances de cada cena, dos diálogos dos personagens, das músicas da trilha sonora e das imagens visuais que nos impactam: “Não inventamos memórias. As memórias são fruto do que alguma vez percebemos ou sentimos” (Izquierdo, 1989, p. 89).

Uma das características notáveis da memória de longa duração (MLD), segundo Júnior e Faria, é sua habilidade de reter informações indefinidamente, desde que essas memórias sejam reforçadas ao longo do tempo. Esse processo complexo que é a memória humana envolve várias estampas interconectadas:

Por fim, após o processo de retenção, estaremos aptos a iniciar, caso assim o desejemos, o processo de evocação das memórias, o qual diz respeito ao retorno espontâneo ou voluntário das informações armazenadas. A evocação (ou recuperação) envolve a organização dos traços de memória em uma sequência coerente no tempo (fenômeno chamado de integração temporal) e ocorre principalmente no córtex pré-frontal, através de um processo denominado memória de trabalho, o qual será detalhado mais adiante. Alguns autores apontam que existem dois tipos de recuperação

frequentemente distinguidos: o reconhecimento e a recordação (Mourão & Melo, 2011b) (Júnior; Faria, 2015, p. 782).

A experiência cinematográfica desempenha um papel significativo na formação e na recuperação de memórias, fornecendo estímulos ricos e envolventes que podem ser lembrados e reinterpretados ao longo do tempo. A interação entre o cinema e o funcionamento da memória no cérebro ilustra como a arte pode influenciar nossa cognição e nossa compreensão do mundo, proporcionando uma experiência de aprendizado emocional e estimulante. Para Sarlo (2005), o cinema não só intensifica emoções relacionadas ao passado e presente, mas também desempenha um papel crucial na mediação e organização da cultura coletiva, ao mesmo tempo em que aproxima diferentes tempos e lugares, criando uma ponte entre o passado, o presente e o futuro.

Quando falamos dos filmes que representam os povos indígenas, nos deparamos com questões problemáticas como uma profunda invisibilidade e marginalização. Por décadas, a representação dos povos indígenas nas telas foi frequentemente distorcida, estereotipada e descontextualizada, refletindo visões eurocêntricas e colonialistas que obscurecem suas histórias, culturas e contribuições. Para Sarlo, é importante entender a forma como o cinema contemporâneo aborda qualquer história: considerar os narradores, o contexto histórico em que a história é contada, os sujeitos da narrativa e os métodos narrativos. O cinema moderno, ao fazer isso, integra diversas maneiras de entender e interpretar a história, refletindo as complexas teorias históricas atuais.

O crítico literário, Walter Benjamin (1984), escreve sobre essa diferença entre o que de fato aconteceu e a maneira como contamos uma história, ele introduz o conceito de rememoração, que destaca a subjetividade que conecta o passado ao presente através de nossa existência como sujeitos. Benjamin sugere que nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido, e talvez isso seja positivo. O choque de resgatar o passado de maneira completa poderia ser tão destrutivo que perderíamos a compreensão da nossa saudade. A memória, conforme Benjamin, tem a capacidade de selecionar e remontar fragmentos do passado, muitas vezes distorcendo e até inventando aspectos ao longo do caminho. A narração, portanto, depende da distância que temos da experiência original, resultando em formas variadas de se contar uma história, seja pela ausência de vestígios completos, pelo tempo que amplia a distância entre o evento e o presente, ou pela distorção

intencional para atender a diferentes audiências. Essa visão nos alerta sobre o cuidado necessário ao contar histórias, reconhecendo que a narração é sempre influenciada por uma série de fatores que podem alterar a realidade dos eventos.

Essa reflexão sobre a memória e a narrativa é relevante quando consideramos a representação cultural no cinema, como já discutido. A invisibilidade cinematográfica reflete não apenas uma lacuna na representação cultural, mas também uma marginalização das memórias e narrativas dos povos indígenas. Muitos filmes retrataram os indígenas de forma simplista e unidimensional, ignorando as perspectivas deles e os saberes e lutas por autodeterminação e justiça. Além disso, a falta de representação dos povos indígenas no cinema contribui para a perpetuação de estereótipos e para a negação de suas identidades e direitos. Essa invisibilidade não apenas apaga as memórias e histórias dessas comunidades, mas também dificulta o reconhecimento de suas contribuições para a sociedade e para a compreensão do mundo. Essa abordagem nos mostra como a compreensão de Benjamin sobre a memória e a narrativa pode ser aplicada ao contexto mais amplo da representação cultural no cinema, sublinhando a importância de contar histórias de maneira cuidadosa e respeitosa. Após essa compreensão, voltaremos nosso foco para um aspecto mais importante: a memória e o cinema indígena.

3.6 A representação no cinema indígena, a memória e o cotidiano

A supressão das identidades e narrativas indígenas na história do cinema vem da forma como as histórias, as culturas e as representações dos povos indígenas são sistematicamente marginalizadas, distorcidas ou omitidas em filmes ao longo dos anos. Desde o início do século XX, o cinema tem explorado a temática indígena, tanto no Brasil quanto no exterior, contribuindo para a formação de uma filmografia significativa que abrange desde a década de 1910 até os dias atuais. Essa produção cinematográfica tem focado os povos indígenas brasileiros de diversas formas, refletindo o imaginário social da sociedade não indígena e urbana que produz e consome esses filmes.

Por anos e quase sempre com muitos embates tivemos algumas conquistas em diversas frentes de luta. Muitas vezes nossas lideranças e ancestrais buscavam pelo o mínimo, o reconhecimento e o respeito da nossa cultura,

história e sobrevivência. Esse negacionismo perdura até os dias de hoje, onde governo, governantes e parte da sociedade civil nos veem à margem, *isso faz criar uma ausência de referência sobre as populações indígenas*. Essa falta de conhecimento e respeito para com nossas histórias, relacionam-se diretamente com os ataques de racismo e preconceito contra nós nos dias de hoje, e faz reforçar, de que todo indígena veste tanga, vive somente da caça e da pesca, não sabe falar o português e tantos outros apontamentos estereotipados como já presenciei e inclusive já ouvi: “Está sendo muito difícil para você usar roupas?” (Mongconänn, 2021, p. 24, grifo nosso).

Ao analisar obras de ficção, é possível entender não apenas as sociedades indígenas retratadas ou imaginadas, mas, principalmente, o contexto e as intenções das pessoas e das culturas que as produziram. Essa construção histórica do "índio imaginário" reflete a forma como a sociedade envolvente visualizou e compreendeu as sociedades indígenas, homogeneizando-as e ignorando suas diversidades. (Cunha, 2000)

Os autores Nunes, da Silva e Silva (2014), a fim de provocar uma análise crítica no povo Sateré-Mawé, levaram filmes de outras etnias para que eles examinassem e percebessem através dessas produções - em contraste com produções de pessoas brancas, como as representações dos povos indígenas, criadas por estes não-indígenas e amplamente difundidas pelos meios de comunicação de massa, influenciam as memórias deles próprios. Para os autores, programas de televisão, filmes, livros didáticos, e outras mídias costumam retratar os indígenas de maneira estereotipada, o que, ao ser repetidamente exposto a essas imagens, faz com que estes povos absorvam essas percepções fabricadas. Essa ubiquidade de representações distorcidas molda a forma como as comunidades indígenas se veem e como são vistas pela sociedade, destacando o impacto negativo que essas produções externas têm na construção das identidades e memórias indígenas. (Nunes; da Silva; Silva, 2014)

Percebe-se que a preservação e reelaboração da memória indígena, incluindo seu resgate, valorização e disseminação, contribui para a manutenção dos conhecimentos e das tradições das mais de 305 etnias que habitam diferentes regiões do Brasil¹⁸. Essas culturas se expressam por meio de valores e práticas cotidianas que aparecem em danças, cantos, pinturas corporais e jogos esportivos.

¹⁸ Segundo o Censo de 2010 do IBGE, a população indígena no Brasil foi estimada em aproximadamente 896,9 mil pessoas, distribuídas entre 305 etnias e falantes de 274 línguas diferentes.

Esses rituais não apenas celebram a identidade indígena, mas também enfatizam o lúdico e a expressão de sentimentos como a alegria, elementos fundamentais para o bem-estar e a convivência social. (Pinto; Grando, 2009)

Entender essa noção do cotidiano é especialmente relevante quando se trata da cultura indígena, onde a vida diária é rica em práticas significativas que sustentam a identidade e a memória cultural, como dito por Pinto e Grando (2009). O registro cinematográfico dessas práticas cotidianas oferece um dispositivo de reelaboração do modo de vida indígena, revelando a profundidade e a complexidade de suas tradições e espiritualidades. De acordo com Maia e Andrade (2016, p. 6), “O audiovisual configura-se então como um instrumento de transcrição dos hábitos, da memória e do cotidiano da aldeia”.

A conexão com o passado nos filmes indígenas vai além de uma nostalgia ou idealização de tempos anteriores; é um esforço consciente para manter viva a memória cultural e os conhecimentos ancestrais. Além disso, é mais do que documentar práticas e registrar o cotidiano, essas obras se engajam em recontar a história sob uma perspectiva crítica, que denuncia e corrige os erros da narrativa colonial, frequentemente impostos pela visão do colonizador. Os filmes não se limitam a capturar um suposto "essencialismo" indígena, mas revelam uma narrativa viva e dinâmica que confronta as imposições da modernidade e da opressão cultural, oferecendo um espaço onde as tradições ameaçadas encontram formas renovadas de expressão e resistência. Para Maia e Andrade (2016):

De modo geral, os filmes indígenas possuem uma forte ligação com o passado, na tentativa de reviver e lembrar antigos hábitos das etnias, por meio da abordagem de temas como festas, rituais e costumes tradicionais (Maia; Andrade, 2016, p. 6).

Para as autoras, a chegada do audiovisual às aldeias indígenas trouxe um avanço para a documentação e a visibilidade das práticas e do cotidiano dessas comunidades. Historicamente negligenciados pelos grandes meios de comunicação, os povos indígenas encontraram no audiovisual um dispositivo para registrar e compartilhar suas experiências diárias e tradições culturais: “É na realização dos ritos, na organização das festas e no cotidiano que reafirmamos e estreitamos nossos laços afetivos com as comunidades em que estamos inseridos” (Maia; Andrade, 2016, p. 9).

4 O QUE É A MEMÓRIA PARA OS POVOS INDÍGENAS

Segundo Mércio Pereira Gomes (2012), a ideia de "ser indígena" no Brasil contemporâneo pode ser entendida sob diversas perspectivas. Isso se deve à multiplicidade de culturas, etnias e contextos em que os povos indígenas vivem hoje. Entendemos que cada povo indígena enxerga e utiliza a memória de maneiras distintas, refletindo suas particularidades culturais, espirituais e sociais. Para algumas comunidades, a memória pode estar ligada ao território e às práticas diárias, enquanto para outras, ela pode se manifestar em rituais sagrados ou na relação com os antepassados. Assim, a memória indígena não é homogênea, mas múltipla e diversa, com cada povo construindo e perpetuando suas histórias e saberes conforme seus próprios modos de vida e tradições.

Apesar da pluralidade das especificidades de cada grupo na preservação de suas memórias, compreendemos que a memória para os povos indígenas é um processo dinâmico e essencial para a preservação de suas culturas, saberes e identidades. Historicamente, transmitida principalmente por via oral, assegurava que os mitos, histórias de origem e conhecimentos ancestrais passassem de geração em geração. Diferente das sociedades que utilizam registros escritos e museus para manter suas lembranças, a memória indígena foi moldada pela oralidade e pelo cotidiano vivido, sem a necessidade de estruturas formais de preservação. Contudo, com o contato intenso e forçado com a sociedade ocidental e suas práticas documentais, os povos indígenas começaram a incorporar novas formas de registrar e perpetuar suas tradições, utilizando ferramentas tecnológicas e repositórios próprios. (Mello; Couto, 2017)

4.1 A memória é única para cada povo

Para Alberto Alvares (2021), cineasta indígena da etnia Guarani Nhandewa e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema de Audiovisual na Universidade Federal Fluminense – PPGCINE, a relação entre cinema e memória se dá:

[...] para nós, Guarani, que a memória está em todos os lugares, no canto, na palavra, na reza, na brincadeira, na poesia, no ser invisível, na história contada na beira do fogo. Por isso, sempre tento deixar registrada a

memória através da câmera por onde ando com meu equipamento de caçar a história do meu próprio povo, para deixá-la guardada. Para nós, Guarani, é a memória que faz a gente caminhar, para manter vivo o saber Guarani em nossa vida. Por isso, através da câmera, posso trazer o passado ao presente, gravando a imagem, vozes e o conhecimento das belas palavras dos mais velhos (Alvares, 2021, p. 30).

Para o indígena jornalista Ykarunī Nawa (2023)¹⁹:

Para meu povo [Nawa], o lugar onde habitamos tem função fundamental para que as memórias possam ser acionadas. São nesses lugares afetivos onde haveria a condição adequada para a memória individual e, por conseguinte, a coletiva existir e garantir a permanência e existência do grupo. Quando os agentes ambientais do Estado, [...] tentam retirar o meu povo do lugar espacial onde as memórias do meu povo foram guardadas e preservadas, não estão apenas afetando uma relação territorial dos meus parentes, então, nesse sentido, afetando as nossas memórias e a história guardada dos meus parentes (Nawa, 2023, p. 36 e 37).

No contexto do que acredita seu povo, Nawa (2013) situa que as memórias coletivas não são evocadas de forma ingênua ou aleatória. Ao contrário, existe uma consciência estratégica na forma como essas memórias são acionadas. O autor observa que seus parentes e lideranças possuem uma capacidade reflexiva intencional ao lidar com memórias individuais que têm relevância coletiva, sugerindo que essas memórias são trazidas à tona quando isso se mostra mais benéfico e oportuno para o grupo. Historicamente, para Nawa (2023), o seu povo passou por longos períodos de "silenciamento coletivo" — uma escolha estratégica para preservar a segurança e a coesão do grupo diante de pressões externas. No momento adequado, essas memórias étnicas, que carregam a identidade e os valores culturais do grupo, são deliberadamente evocadas. Essa evocação não é apenas um resgate do passado, mas um movimento calculado para assegurar o respeito ao seu modo de vida e para proteger a existência e os direitos de sua comunidade.

Quando falamos sobre a memória dos povos indígenas, é essencial compreender que não se trata de uma "memória oficial" — aquela geralmente registrada e perpetuada por instituições formais, como governos ou academias. Em vez disso, estamos falando de uma memória ancestral, que é transmitida de geração

¹⁹ Nas referências é encontrado como José Tarisson Costa da Silva Nawa (2023). Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (PPGCom/UnB), Ykarunī Nawa garantiu a reparação de seu nome em 2024.

em geração e enraizada na experiência coletiva, nos ritos, nas histórias, territórios e nos valores culturais do grupo. Essa memória ancestral não segue os mesmos moldes da memória institucionalizada; ela se baseia na continuidade e na preservação dos saberes e vivências dos ancestrais, carregando o peso e a sabedoria de séculos de convivência com a terra, os espíritos e as tradições do povo. Como Alvares (2021) defende: “Na aldeia, os mais velhos não se comunicam através da escrita, apenas na oralidade. É na oralidade que os guardiões das aldeias repassam a aprendizagem da narrativa do saber Guarani” (Alvares, 2021, p. 25).

4.2 Memória oficial e a memória ancestral

Ao falar de "memória oficial", podemos dissertar através da visão de Maurice Halbwachs (1990). O termo, para o autor, refere-se a uma memória institucionalizada e legitimada por estruturas de poder, como o Estado, que escolhe quais eventos e narrativas são dignos de serem registrados e celebrados publicamente. Esse tipo de memória é, portanto, uma construção social moldada por interesses e dinâmicas de poder, muitas vezes excluindo ou silenciando perspectivas que não se alinham com a narrativa dominante.

A ideia de memória ancestral pode se contrapor a essa "memória oficial". A memória ancestral é rica em oralidade, mitos e rituais, e se conecta à identidade e à sobrevivência cultural da comunidade. Enquanto a memória oficial busca, através de uma lente não indígena, padronizar e consolidar versões dos acontecimentos. O conceito de "memória ancestral", segundo Batista (2011), sugere uma busca para além dos registros históricos formais e oficiais. Trata-se de acessar uma camada de memória que transcende as narrativas e registros estabelecidos pelas instituições e pelo "saber" dominante. Para muitos brasileiros, essa memória ancestral está ligada às partes de nossa história que foram suprimidas, distorcidas ou negadas desde a colonização europeia, que trouxe um processo de expropriação e exploração.

A autora sugere que essa memória ancestral é composta das histórias e saberes que ficaram à margem dos registros oficiais, especialmente aquelas que ouvimos durante a infância, histórias que permanecem como uma espécie de resistência cultural. Esses relatos antigos e passados oralmente, cravados na "memória oficial", representam formas de conhecimento não institucionalizado, que,

ao serem lembrados e valorizados, tensionam e desafiam o entendimento convencional do passado. Assim, acessar a memória ancestral é resgatar partes de nossa identidade coletiva que foram silenciadas, permitindo uma conexão mais profunda com a nossa história e cultura antes da interferência colonial. (Batista, 2011).

Importante salientar que, consoante a teoria de Halbwachs (1990), a memória não recupera o passado exatamente como ele foi, mas sim o reconstrói com base nas diferenças e distinções que o próprio presente estabelece. Em outras palavras, a memória organiza e seleciona eventos de acordo com suas características únicas e os destaca de outros eventos passados, tanto mais antigos quanto mais recentes. Para Halbwachs, a memória não age como uma réplica fiel dos acontecimentos, mas como um processo de reconstrução orientado pelo presente. Ela não é uma linha contínua, mas uma interpretação segmentada, onde cada lembrança é única e tem seu próprio espaço, independentemente das experiências que a antecedem ou sucedem. Essa organização baseada nas dessemelhanças ajuda a evitar que memórias se confundam e permite que possamos identificar e contextualizar cada lembrança em um tempo e espaço próprios:

[...] a memória não tem alcance sobre os estados passados e não no-los restitui em sua realidade de outrora, senão em razão de que ela não os confunde entre si, nem com outros mais antigos ou mais recentes, isto é, ela toma seu ponto de apoio nas diferenças (Halbwachs, 1990, p. 96).

Outro ponto importante para considerarmos é que, como pontua Freire (2000), existem grandes equívocos frequentemente associados aos povos indígenas. O primeiro é o conceito do “índio [Sic] genérico²⁰”, que se refere à ideia equivocada de que todos os indígenas são iguais, desconsiderando a diversidade de culturas, línguas e modos de vida dos diferentes povos indígenas no Brasil. Essa simplificação ignora as especificidades e complexidades culturais que definem cada grupo. O segundo equívoco é a visão de que as culturas indígenas são “atrasadas” ou “primitivas” em relação à sociedade ocidental, uma percepção etnocêntrica que desvaloriza os saberes e modos de vida indígenas, que são plenamente desenvolvidos e adaptados aos seus contextos. O terceiro é o entendimento de que as culturas indígenas são “congeladas” ou estáticas, incapazes de evoluir ou de se

²⁰ Retificamos que o termo “índio” utilizado pelo autor já não é mais utilizado, como especificado na nota de rodapé nº15.

transformar. Freire argumenta que essa ideia é equivocada, pois ignora que as culturas indígenas são dinâmicas e que seus povos conseguem adaptar suas práticas e tradições conforme as mudanças de contexto, sem perder a identidade. Por fim, o quarto equívoco é a noção de que os indígenas pertencem ao passado, o que exclui sua presença e contribuição para a sociedade contemporânea. Esse pensamento nega o protagonismo atual dos indígenas, que continuam a lutar por direitos como o acesso à terra, à educação e ao reconhecimento cultural. Esses equívocos, segundo Freire, perpetuam estereótipos que dificultam o reconhecimento da complexidade e da atualidade das culturas indígenas no Brasil, reforçando visões preconceituosas e reducionistas.

É fundamental reconhecer que a memória indígena não é algo fixo ou imutável. Quando falamos dela, não devemos reduzi-la a uma mera peça de tutela, presa a um passado idealizado que não permite mudanças. Esse tipo de perspectiva, muitas vezes sustentada por uma visão eurocêntrica e branca, limita o entendimento da memória indígena, tratando-a como um retrato estático de algo que supostamente deveria permanecer imutável. No entanto, sabidamente a memória indígena é viva, dinâmica e em constante transformação, refletindo as adaptações, resistências e continuidades que cada povo estabelece ao longo do tempo. Em vez de encará-la como um passado intocável, precisamos valorizar seu caráter de resistência e renovação, respeitando o direito dos povos indígenas de reinterpretar suas memórias e histórias em conformidade com suas realidades e necessidades atuais.

4.3 A reelaboração do passado e não apenas preservação

Após a banca de qualificação desta dissertação, consideramos essencial aprofundar esse ponto. A partir da perspectiva do indígena do povo Nawa, Ykarunī Nawa — e membro da banca de qualificação desta dissertação — compreendemos que a memória indígena deve ser abordada como algo dinâmico, e não mantida de forma fixa e imutável. A memória indígena não pode ser vista como fixa justamente para evitar a reprodução de estereótipos que restringem os povos indígenas a uma imagem congelada no passado. Quando se compreende a memória indígena como algo vivo e dinâmico, reconhece-se que esses povos constroem e transformam sua história de forma ativa, adaptando-a às novas realidades sem perder a ligação com

suas raízes ancestrais. Tratar a memória indígena de forma estática reforçaria a ideia equivocada de que os indígenas são “imóveis” em um passado idealizado, ignorando a riqueza e a complexidade de suas vivências e sua capacidade de inovar culturalmente.

Dizemos, portanto, *reelaboração do passado* e não apenas *preservação* porque não se trata de manter o passado intacto, mas sim de reinterpretá-lo e adaptá-lo às necessidades e contextos atuais. A reelaboração envolve uma atualização ativa e consciente da memória, enquanto a preservação pode sugerir uma visão fixa e imutável do passado. Essa abordagem da memória indígena como uma prática dinâmica reflete, assim, uma visão mais justa e verdadeira sobre os povos indígenas, pois entende-se que suas histórias sejam continuamente revisitadas e recontextualizadas. Ao adotar essa perspectiva, reconhecemos a importância da transmissão de saberes e experiências de geração em geração, mas também a necessidade de incorporá-los às realidades e desafios contemporâneos.

Além disso, ao compreender a memória como algo fluido, possibilitamos um espaço de resistência contra as imposições externas que tentam reduzir as identidades indígenas a um estereótipo de um passado distante. Essa reelaboração da memória abre caminho para o fortalecimento das culturas indígenas, permitindo que suas histórias, mitos e tradições sejam ressignificados e reintegrados ao debate contemporâneo, mostrando que, ao contrário de estarem restritos ao passado, os povos indígenas continuam a ser protagonistas ativos na sociedade, criando, inovando e resistindo às formas coloniais de silenciamento. Discorreremos mais sobre esse assunto no capítulo a seguir.

5 O CINEMA INDÍGENA COMO PLATAFORMA DE REAPROPRIAÇÃO DA MEMÓRIA E DIVERSIFICAÇÃO DAS NARRATIVAS

O cinema indígena no Brasil emerge como uma forma única de reapropriação e reinvenção da memória dos povos indígenas brasileiros, alinhando-se a um movimento de transformação das narrativas tradicionais. Inspirado na teoria de Darcy Ribeiro sobre "transfiguração étnica", Oliveira (2022), acredita que o cinema indígena pode ser reinterpretado como um processo não de assimilação, mas de ressignificação cultural. Darcy Ribeiro sugeria uma espécie de metamorfose cultural, onde as culturas indígenas se veriam inevitavelmente alteradas pela convivência com as culturas dominantes. Consoante a Oliveira, Ribeiro propôs que as culturas indígenas, ao entrarem em contato com as culturas hegemônicas, passariam por esta transformação, mas não de forma a desaparecerem. No contexto do cinema indígena, segundo Oliveira, essa "transfiguração" se transforma em um movimento de resistência, onde as memórias e as tradições não são apenas preservadas, mas projetadas e adaptadas para os tempos contemporâneos, dando voz e visibilidade aos povos indígenas de forma inovadora. No entanto, ao contrário de um processo de subordinação ou desaparecimento, o cinema indígena redefine essa transfiguração como um movimento de reapropriação, em que as tradições e as memórias são não só preservadas, mas também transformadas e projetadas no contexto contemporâneo.

Os filmes indígenas, ao invés de reforçarem a ideia de resistência passiva, propõem uma visão renovadora, onde a diferença cultural é não apenas preservada, mas também reimaginada e reapropriada pelos próprios povos. Esse processo de reapropriação e ressignificação das memórias indígenas, dentro do campo do cinema, vai além da simples resistência: ele inaugura uma nova forma de expressão cinematográfica, mais plural e diversificada, que reflete a complexidade e a riqueza das culturas indígenas no Brasil.

Portanto, aqui neste capítulo, a discussão se concentrará na compreensão de como a "transfiguração étnica" do cinema indígena, ao invés de ser um reflexo de dominação e assimilação, torna-se um ato de renovação e reinvenção das memórias indígenas.

5.1 Além do documentário e a busca por novas narrativas

A noção de “transfiguração étnica”, originalmente proposta por Darcy Ribeiro, ganha uma ressignificação no contexto do cinema indígena contemporâneo brasileiro. Enquanto a ideia de Darcy se referia a um processo de transformação cultural impulsionado pelo contato com a modernidade ocidental, o cinema indígena parece desafiar e inverter essa lógica. Aqui, a transfiguração não é apenas das culturas indígenas em relação ao mundo ocidental, mas do próprio cinema como prática cultural e técnica predominantemente ocidental. (Oliveira, 2022)

Ao se apropriar das ferramentas e linguagens cinematográficas, os cineastas indígenas transformam o cinema em um instrumento de preservação e reinvenção cultural, moldando-o a partir de suas perspectivas e valores. Essa apropriação não apenas questiona a ideia de que o cinema é uma criação exclusivamente ocidental, mas também subverte o papel histórico do cinema colonial, que frequentemente reduzia os povos indígenas a objetos de representação externa. Por meio do cinema indígena, os coletivos e realizadores não apenas desaceleram os processos de aculturação, mas consolidam tradições e, em alguns casos, criam novas formas de expressão cultural. (Oliveira, 2022)

Para o cineasta Mongconänn (2021, p. 25), "o cinema indígena possui uma complexidade muito maior do que esse vago recorte sempre incrustado nele [o documentário]". Mongconänn sugere que é hora de explorar diferentes gêneros cinematográficos, além do documentário, tais como a ficção, a animação e até mesmo o terror, a fim de expandir o alcance de suas narrativas e quebrar estigmas. Historicamente, o cinema indígena no Brasil é predominantemente realizado em formato de documentário, com grande destaque para o projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), que foi pioneiro ao trabalhar com cineastas indígenas. No entanto, essa abordagem é vista por alguns realizadores como uma forma limitada de expressão. A crítica recai sobre o fato de que essa ênfase no gênero documental acaba por relegar a diversidade das histórias indígenas a uma categoria única e muitas vezes simplificada. Para além disso, a diversidade de formas de expressão no cinema indígena está intimamente ligada à luta contra a invisibilidade e a marginalização das culturas indígenas no Brasil.

Essa crítica à predominância do documentário como principal gênero no cinema indígena reflete uma busca por novas formas de narrar, mais plurais e

acessíveis a diferentes públicos, a exemplo de crianças e adolescentes. Ao mesmo tempo, ela também revela um desejo de romper com as representações estereotipadas dos indígenas, frequentemente associadas à figura do "índio primitivo" e à vida ancestral de caça e pesca, como expressa o cineasta ao afirmar: "todo indígena veste tanga, vive somente da caça e da pesca, não sabe falar o português" (Mongconãnn, 2021, p. 24). Essas imagens reducionistas são ainda comuns na memória da sociedade brasileira, que tende a negligenciar a pluralidade e a contemporaneidade das culturas indígenas. A mobilização por uma maior diversidade no cinema indígena é também um movimento de afirmação de identidade. Ao adentrar diferentes gêneros cinematográficos, Mongconãnn acredita que os realizadores buscam expandir suas narrativas para além do espectro da luta histórica, oferecendo novas perspectivas sobre suas: culturas, tradições e experiências:

[...] em dias atuais, nós realizadores e realizadoras indígenas precisamos diversificar a forma como contamos nossas histórias e apresentamos as nossas narrativas, precisamos agregar e fortalecer dentro das nossas produções outros gêneros, como a ficção, as narrativas experimentais, a linguagem da animação, narrativas seriadas (sendo documental ou não) e tantas outras possíveis (Mongconãnn, 2021, p. 28).

O exemplo do interesse por formatos como animação, ficção e filmes de gênero fantástico ilustra uma tentativa de modernizar as narrativas indígenas e de alcançar um público mais amplo. A partir desse movimento contínuo de experimentação e ampliação das possibilidades narrativas, em sintonia com as transformações no cenário do cinema indígena, observa-se o interesse crescente por novos formatos, incluindo a ficção, que oferece um meio distinto de abordar e reinterpretar suas histórias e cosmologias:

A forma de experimentar diferentes narrativas vem ao encontro de uma tendência do cinema indígena brasileiro em que algumas etnias produzem também filmes de ficção. Com isso, podemos notar como, a partir da produção de filmes documentários, os realizadores indígenas vão se interessando por outros formatos e modos de vivenciar diferentes narrativas (Andrade, 2019, p. 119).

É fundamental, para Mongconãnn (2021), porém, que essa mudança na estética cinematográfica seja acompanhada pela necessidade de um mercado mais acessível e inclusivo para os cineastas indígenas, algo que ainda é um desafio. A

questão da empregabilidade também é uma preocupação central para os cineastas indígenas. Como o autor acredita, a inserção dos indígenas no mercado de trabalho cinematográfico, tanto no Brasil quanto no exterior, ainda é limitada. A falta de oportunidades e a precarização do trabalho artístico indígena – frequentemente reduzido a papéis de "consultoria" e com poucas chances de efetiva participação nos créditos – revela uma estrutura de exclusão dentro da indústria cinematográfica.

Por fim, Mongconãnn faz uma crítica a distribuição dos filmes indígenas e o acesso a uma maior diversidade de públicos também são desafios a serem enfrentados. Embora haja uma demanda para que as produções indígenas sejam exibidas em espaços alternativos, como cineclubes e universidades, é igualmente necessário que as produções ganhem visibilidade em outros circuitos de exibição, como os festivais de cinema convencionais e até mesmo em plataformas de streaming. O desejo de um "cinema indígena para todos" é um objetivo que os cineastas têm em mente, mas que ainda encontra barreiras na estrutura cultural e comercial do Brasil. O cinema indígena, portanto, é mais do que um dispositivo de resistência ou de preservação cultural: ele é uma plataforma para novas formas de expressar e afirmar as identidades indígenas no Brasil contemporâneo. Ao explorar diferentes gêneros e ao buscar um espaço mais amplo no mercado de trabalho e na distribuição, os cineastas indígenas estão não só rompendo com os estereótipos, mas também criando um espaço mais inclusivo para as histórias e perspectivas dos povos indígenas na produção cinematográfica global. O cinema indígena tem o potencial de transformar a forma como os indígenas se veem e como são vistos pelo resto do mundo, em uma reconstrução contínua da sua própria imagem e legado. (Mongconãnn, 2021)

5.2 A memória como resistência e potência no cinema indígena

A memória desempenha um papel central na construção do imaginário coletivo da humanidade, influenciando como diferentes povos criam e compartilham seus significados culturais ao longo da história. Ela serve como fonte de inspiração para expressões simbólicas, como mitos, tradições e narrativas, sendo constantemente reinterpretada em diferentes épocas. (Amormino, 2024)

Ainda hoje, a memória continua a ser explorada em produtos culturais, como filmes e livros, onde suas características específicas – por exemplo, sua relação com

o esquecimento, sua fragmentação em pedaços desconexos e sua vinculação tanto ao indivíduo quanto ao coletivo – são frequentemente tematizadas. Esses produtos culturais não apenas representam a memória, mas também a problematizam, estimulando reflexões sobre como ela molda a identidade, as relações sociais e a vida cotidiana. Assim, a memória não é apenas um elemento passivo do passado, mas um ativo influenciador das práticas culturais e do pensamento contemporâneo. (Amormino, 2024).

Para Andrade (2019), resistindo às dinâmicas de apagamento histórico:

A memória aparece como resistência e como a grande potência dos filmes. Por meio das produções audiovisuais, os membros da aldeia tentam não esquecer suas histórias, fundamentais para não perderem o conhecimento ancestral da etnia e para trazerem esse saber para a atualidade (Andrade, 2019, p. 49).

Para Andrade (2019), as tecnologias da imagem e do som ocupam um espaço central nas dinâmicas contemporâneas, moldando interações sociais, narrativas culturais e formas de expressão individual e coletiva. Nesse cenário, o cinema produzido por indígenas se destaca como um dispositivo para a reconstrução de identidades e para a reafirmação de narrativas próprias. Essas produções afirmam-se como atos de resistência política e cultural, ao mesmo tempo em que participam das novas configurações sociais da imagem, ampliando as possibilidades de representação no audiovisual contemporâneo. O cinema indígena é tanto uma afirmação identitária quanto uma resposta criativa às complexas demandas do mundo globalizado:

Daí a importância de os cineastas serem os próprios indígenas, que possuem propriedade para falar sobre determinados temas e são próximos daqueles que são filmados. Os índios resistiram à imposição do colonizador, do modo como acharam possível, é claro; caso contrário, não teríamos essas formas tradicionais de vida ainda na atualidade. E conseguiram, à maneira deles, ressignificar alguns aspectos da nossa cultura, como o uso de tecnologias, câmeras, telefones, computadores, etc. O cinema indígena é a confirmação disso e ressignifica não apenas o cinema e a forma de fazer cinema, mas também nossos olhares [...] (Andrade, 2019, p. 73).

Ao trazer à tona a relevância da câmera como um dispositivo relacional, transcendemos o papel meramente técnico desse instrumento, destacando sua função como mediador cultural. Nesse contexto, a câmera não é apenas um

equipamento de registro audiovisual, mas um agente que conecta o mundo indígena ao mundo exterior, funcionando como uma ponte entre diferentes universos socioculturais. Além de criar essa interlocução, a câmera atua como uma ferramenta de engajamento comunitário, convocando os membros da aldeia a participarem ativamente do processo cinematográfico. Essa participação não apenas reforça os laços internos da comunidade, mas também que a representação de suas narrativas seja conduzida de forma a respeitar as dinâmicas culturais. (Andrade, 2019).

Ao utilizar a câmera como esse dispositivo relacional, evidencia-se como o cinema indígena pode ressignificar o próprio fazer cinematográfico. Ele desloca o foco do olhar externo e exotizante para uma narrativa autoral e participativa, afirmando a autonomia indígena na construção de imagens que refletem suas identidades e relações espirituais. Assim, o cinema indígena não apenas comunica, mas também reitera, por meio da câmera, a força simbólica e cultural de sua visão de mundo:

[...] a relevância dos filmes como forma de registro da memória, e ele respondeu que é de “sempre repassar para as futuras gerações o que nós falamos no ritual de papagaio, gavião, morcego, macaco. Os primeiros já morreram, e os mais novos vão transmitindo para os mais jovens” (Maxakali; Totó, 2016 apud Andrade, 2019, p. 67).

O ato de filmar vai além de uma simples escolha estética ou técnica; é, antes de tudo, um ato político. Cada enquadramento, cada tema abordado e cada narrativa escolhida reflete um posicionamento e uma intenção de dialogar com o mundo. No caso do cinema indígena, essa dimensão política é ainda mais evidente, pois essas produções se constituem como instrumentos de denúncia e resistência. Essas produções expõem as múltiplas formas de violência cultural, simbólica e física impostas ao longo dos séculos, ao mesmo tempo em que reafirmam sua força de resistência e a vitalidade de suas culturas. O cinema indígena, assim, não apenas registra essas realidades, mas também provoca reflexões na população não indígena sobre a perpetuação de injustiças históricas. (Andrade, 2019)

O excerto de Andrade (2019, p. 46) aponta para o papel fundamental do audiovisual como um instrumento de resistência cultural e memória viva para os povos indígenas. A construção narrativa cinematográfica não apenas documenta, mas também reencena e (re)vivifica as memórias ancestrais. Essa abordagem sugere uma compreensão do cinema como um espaço de conexão entre tempos: o

passado, que é recuperado; o presente, que é vivido; e o futuro, que é moldado pelas narrativas e memórias que os filmes perpetuam:

As narrativas que aparecem nos filmes contam as memórias desse povo, suas memórias ancestrais e suas relações com o presente da aldeia. O audiovisual é, assim, uma forma de resistência cultural utilizada como mediadora da atualização de suas memórias, permitindo aos indígenas reviverem, no presente, seus passados (Andrade, 2019, p. 46).

A memória, nesse contexto, não se limita a um registro estático. Ela é dinâmica, moldada e atualizada pela experiência vivida e pelo engajamento dos indivíduos e da coletividade. O audiovisual atua como um mediador nesse processo, possibilitando que as memórias sejam transmitidas, reinterpretadas e vivenciadas. Assim como também não é apenas um veículo de memória; é também um espaço de luta, de reivindicação e de expressão, onde passado, presente e futuro coexistem em um movimento contínuo de reafirmação cultural.

Os filmes feitos por indígenas carregam um potente discurso de denúncia e afirmação identitária. Acreditamos, então, que, dentro das aldeias, o cinema indígena reforça a memória e a continuidade da tradição; fora delas, assume um papel político ao contestar visões hegemônicas que invisibilizam os povos indígenas e suas realidades.

6 METODOLOGIA

A pesquisa qualitativa é um método que busca compreender fenômenos complexos a partir de uma perspectiva aprofundada e contextualizada. Diferente da pesquisa quantitativa, que foca em dados numéricos e estatísticos, a pesquisa qualitativa se concentra na exploração de significados, de experiências e de interações humanas. Ela é frequentemente utilizada para investigar questões subjetivas, como percepções, motivações, comportamentos, e as dinâmicas sociais ou culturais em que esses fenômenos ocorrem:

A pesquisa qualitativa (...) está relacionada aos significados que as pessoas atribuem às suas experiências do mundo social e a como as pessoas compreendem esse mundo. Tenta, portanto, interpretar os fenômenos sociais (interações, comportamentos, etc.) em termos de sentidos que as pessoas lhes dão; em função disso, é comumente referida como pesquisa interpretativa (Pope; Mays, 2005, p.13, grifos dos autores).

Este estudo busca compreender como as memórias dos povos indígenas são retratadas e ressignificadas no cinema brasileiro, com foco nas produções realizadas por cineastas indígenas. Para isso, adotamos uma abordagem qualitativa, que nos permite analisar de forma interpretativa os processos de construção e transformação das memórias por meio do cinema. Métodos como entrevistas e análise fílmica são empregados para coletar e examinar dados, identificando padrões, temas e significados que emergem das narrativas audiovisuais e das perspectivas dos próprios realizadores indígenas. Dessa forma, a pesquisa qualitativa se mostra adequada para explorar as complexidades e nuances desse fenômeno cultural.

Para abordar as principais palavras-chave que permeiam este trabalho, inicialmente adotamos o estado da arte como etapa de pesquisa. O estado da arte refere-se a um tipo de pesquisa de caráter bibliográfico. Esse tipo de estudo se dedica a mapear e discutir a produção acadêmica em diferentes campos do conhecimento. O objetivo é identificar e analisar quais aspectos e dimensões têm sido priorizados em trabalhos acadêmicos ao longo do tempo, considerando as condições e contextos em que foram produzidos, como dissertações, teses, publicações em periódicos, e apresentações em congressos. O estado da arte é caracterizado por uma abordagem metodológica que inventaria e descreve a produção científica sobre um tema específico, utilizando categorias e critérios que

emergem dos próprios trabalhos analisados. Essa análise permite uma compreensão mais ampla e contextualizada do fenômeno em estudo. (Ferreira, 2002)

Foi através desta metodologia que encontramos os termos centrais deste estudo: cinema indígena e memória cinematográfica²¹, impulsionados pelo desafio de explorar o que já foi estabelecido e produzido, nos dedicamos a mapear e avaliar estudos, para aprofundar o entendimento sobre estes campos de conhecimento. Através dessa metodologia também trabalhamos o **nosso primeiro objetivo específico**, que é entender como a memória é, para os povos indígenas, um mecanismo de sobrevivência, de resistência e de afirmação de suas identidades culturais no presente e projetadas no futuro.

Quando falamos em memória indígena, recordamos sobre o cotidiano. Para a autora Stecanela (2009), a sociologia da vida cotidiana se destaca como uma abordagem metodológica dentro da pesquisa qualitativa, especialmente marcada por uma mudança epistemológica recente, discutida por Melucci (2005). Este campo de estudo concentra-se em entender os detalhes particulares e os eventos que ocorrem na vida diária das pessoas, detalhes estes que frequentemente escapam às abordagens quantitativas mais tradicionais. Para Melucci, é no espaço e no tempo da vida cotidiana que os indivíduos constroem o significado de suas ações e experimentam tanto as oportunidades quanto os limites de sua conduta social.

Esta perspectiva metodológica considera o cotidiano como um ponto de partida para a investigação, rejeitando a rigidez das hipóteses pré-estabelecidas e permitindo uma exploração mais aberta e sensível aos contextos observados. Para Stecanela, a vida cotidiana, muitas vezes vista como rotineira e repetitiva, também é um espaço de rupturas e reinvenções, especialmente evidente entre os jovens em suas práticas culturais e aprendizados informais. Essa abordagem requer uma sensibilidade constante para evitar o condicionamento das interpretações teóricas convencionais, buscando revelar a complexidade e a singularidade das experiências cotidianas.

A escolha por essa metodologia implicou em uma disposição para o novo e o inesperado, utilizando ferramentas que permitem escavar o cotidiano tal qual um arqueólogo desenterra artefatos. A análise dos dados coletados nesse contexto envolve não apenas a observação direta, mas também métodos interpretativos que

²¹ Para lembrar, veja a introdução.

ajudam a desvendar os significados subjacentes às práticas cotidianas dos indivíduos estudados. Portanto, a sociologia da vida cotidiana não só visa desvelar a vida social na sua textura mais íntima, mas também a transformar o cotidiano em um campo de descoberta constante, revelando as complexidades e as contradições que moldam as experiências individuais e coletivas no mundo contemporâneo.

Para falar sobre a avaliação do papel do cinema na reelaboração da memória indígena, identificando tanto seu potencial quanto suas limitações como meio de registro e expressão dessa memória, **nosso segundo objetivo específico**, entendemos que a entrevista, um procedimento de coleta de dados utilizado em meios acadêmicos²², seria o ápice desta pesquisa.

Para compreender a pluralidade de entendimentos acerca da entrevista, é importante destacar como diferentes autores definem sua natureza e aplicação. Nesse sentido, Manzini (2012) explora as distintas perspectivas sobre o tema, reunindo contribuições que enfatizam seu caráter multifacetado: “Para alguns, ela é designada como um método; para outros, um instrumento de pesquisa; e, para outros, uma técnica” (Nogueira, 1968; Triviños, 1987; Rea; Parker, 2000; Manzini, 2006, apud Manzini, 2012, p. 150). Por isso, através da entrevista com o indígena e diretor de cinema Alberto Alvares, da etnia Guarani Nhandeva, professor e tradutor de Guarani, graduado em Formação Intercultural de Professores Indígenas pela UFMG e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da UFF, buscamos compreender, principalmente através do olhar do próprio indígena, sobre memória e cinema indígena.

Já em **nosso terceiro objetivo específico**, utilizamos a análise de conteúdo como método para examinar dados qualitativos, com a finalidade de identificar e interpretar os significados presentes nos filmes. Esse método envolve a aplicação de técnicas sistemáticas para categorizar, codificar e interpretar dados textuais, visuais ou audiovisuais, permitindo ao pesquisador explorar temas, padrões e nuances que emergem do material analisado. A análise de conteúdo é amplamente utilizada para revelar intenções, mensagens implícitas e a estrutura subjacente das comunicações,

²² Uma crítica comum ao uso de entrevistas em pesquisas acadêmicas é a subjetividade e viés do pesquisador, que pode influenciar as respostas e comprometer a objetividade dos dados. Além disso, as entrevistas geralmente envolvem uma amostra pequena, limitando a representatividade e a capacidade de generalizar os resultados. A habilidade do entrevistador também é crucial, já que a qualidade dos dados depende da capacidade de formular perguntas adequadas e criar um ambiente de confiança, o que pode ser prejudicado por falta de experiência.

contribuindo para uma compreensão mais aprofundada do fenômeno estudado (Campos, 2004).

Os três filmes mencionados possuem uma forte conexão com a memória cultural indígena, pois abordam aspectos fundamentais da vida cotidiana e das tradições espirituais, que são essenciais para a preservação da identidade desses povos. Em *Mãe d'água*, a narrativa de Francicleia dos Santos sobre sua relação com os encantados da floresta, como a mãe d'água, ilustra a transmissão de saberes ancestrais, mostrando como práticas espirituais e cotidianas são passadas de geração em geração, reforçando a conexão com a natureza e os seres sagrados. Da mesma forma, *A História da Cutia e do Macaco* resgata um mito do povo Kawaiweté, destacando a importância de contar histórias para manter vivas as memórias culturais e ensinar valores às futuras gerações. Já *Quando os Yãmĩy Vêm Dançar Conosco* documenta o ritual dos Yãmĩyxop, apresentando a preservação de costumes e práticas espirituais dentro da aldeia, evidenciando como a memória cultural indígena é transmitida e renovada por meio dos rituais, apesar das transformações no cotidiano, como a introdução do café no lugar do caldo de batata. Ao capturarem tanto o cotidiano quanto as tradições espirituais, esses filmes desempenham um papel crucial na preservação da memória indígena. Eles não apenas documentam práticas espirituais, mas também mostram a resistência cultural e a afirmação das identidades indígenas no contexto contemporâneo.

Dessa forma, adotamos uma abordagem metodológica qualitativa, fundamentada em referenciais teóricos que articulam cinema e memória como elementos entrelaçados. Como procedimentos metodológicos, utilizamos a análise fílmica de obras representativas do cinema indígena, combinada com entrevistas semiestruturadas realizadas com cineastas indígenas, como forma de compreender como as memórias são transformadas e ressignificadas por meio do audiovisual. Além disso, empregamos técnicas de análise de conteúdo para identificar padrões e temas emergentes nas narrativas fílmicas e nos discursos dos realizadores, buscando aprofundar a compreensão sobre a interconexão entre cinema e memória indígena.

7 CINEMA INDÍGENA E MEMÓRIA: A CONVERGÊNCIA ENTRE PRÁTICA E SABERES

A prática de entrevistar carrega em si um interesse pela alteridade, permitindo que vozes, histórias e perspectivas distintas sejam ouvidas e compreendidas. Essa abordagem é relevante quando se busca explorar narrativas que frequentemente permanecem à margem dos discursos hegemônicos. Como bem pontua Miguel (2010, p. 3), “Entrevistamos porque temos interesse nas histórias de outras pessoas”. Essa afirmação sintetiza o propósito de dar espaço às experiências alheias, promovendo trocas significativas e ampliando nosso entendimento sobre as diversas realidades que nos cercam.

7.1 Investigação de narrativas e memórias

A investigação proposta neste capítulo é de natureza qualitativa. Isso porque, entendemos o “reconhecimento dos atores sociais como sujeitos que produzem conhecimentos e práticas” (Silva et al, 2006, p. 247). A entrevista qualitativa também oferece informações essenciais para entender as interações entre os indivíduos e o fenômeno em estudo, visando uma análise aprofundada das crenças, atitudes, valores e motivações que influenciam os comportamentos das pessoas em determinados contextos (idem, ibidem).

Adotamos como enfoque teórico a realização de entrevista descritiva, com o intuito de detalhar fenômenos e práticas a partir das perspectivas do próprio entrevistado. Essa abordagem possibilita uma compreensão profunda e contextualizada das vivências, criando um espaço para que as narrativas individuais sejam exploradas em sua singularidade. Conforme Cooper e Schindler (2003), a pesquisa descritiva, quando aplicada a entrevistas, visa a coleta de dados que esclareçam a natureza de um fenômeno ou comportamento, sem a intenção de interferir ou modificar o objeto de estudo. O foco dessa abordagem é descrever as características ou os padrões de uma situação ou evento, com base na percepção do entrevistado. A entrevista descritiva, portanto, busca dados detalhados e ricos, permitindo a exploração das motivações, das crenças, das atitudes e dos comportamentos dos participantes em um contexto específico. Esse método se destina a compreender as experiências subjetivas do entrevistado, proporcionando

um ambiente em que ele possa descrever suas vivências de forma livre e aprofundada, com o pesquisador orientando a conversa para possibilitar essa exploração. Ao invés de procurar explicações causais ou comparações entre grupos, a entrevista descritiva foca em registrar como as pessoas percebem e vivenciam determinado fenômeno.

A base teórica que sustenta essa escolha é a Fenomenologia, uma corrente que prioriza a experiência subjetiva como elemento central para a construção de conhecimento. A perspectiva fenomenológica é uma abordagem que foca no estudo detalhado da experiência pessoal vivida, procurando entender o significado que as pessoas atribuem a essas experiências e como elas as interpretam. Segundo Smith (2011), essa abordagem busca compreender como as experiências individuais são vividas e como os significados são construídos pelas pessoas em relação aos eventos ou situações que vivenciam.

A escolha pelo método de entrevista semi-estruturada se justifica pela flexibilidade que ele oferece. Considerando a riqueza e a especificidade das experiências do entrevistado, optou-se por este método, que combina um roteiro prévio com flexibilidade para que o entrevistado tivesse liberdade de explorar temas que considerasse relevantes. Esse formato é especialmente adequado para evitar imposições externas e garantir que as narrativas reflitam as perspectivas e subjetividades dos próprios entrevistados, promovendo um diálogo mais sensível às suas realidades e histórias.

Como uma metodologia qualitativa de coleta de dados, a entrevista semi-estruturada foi amplamente discutida por autores como Triviños (1987) e Manzini (2003). Ambos enfatizam a importância de um roteiro com perguntas principais que orientam a investigação, ao mesmo tempo que permitem flexibilidade para que novas questões surjam conforme as respostas dos entrevistados. Segundo Triviños (1987), a entrevista semi-estruturada se caracteriza pela formulação de questões que estão diretamente ligadas às teorias e hipóteses da pesquisa, sendo um instrumento eficaz tanto para descrever quanto para compreender fenômenos sociais. Ele destaca que o pesquisador deve manter uma presença ativa e consciente durante o processo de coleta de informações, o que permite que novas hipóteses sejam formuladas a partir das respostas dos entrevistados. Por sua vez, Manzini (1990/1991) complementa a definição ao afirmar que, na entrevista semi-estruturada, o roteiro de perguntas percorre as questões principais, mas

também permite que o pesquisador elabore questões adicionais, de acordo com o desenrolar da conversa. Esse tipo de entrevista oferece maior liberdade para o entrevistado, pois suas respostas não estão limitadas a um conjunto fixo de alternativas, permitindo uma coleta de dados mais dinâmica e rica. A flexibilidade é crucial para que se capturem informações mais espontâneas e contextuais, de acordo com a situação momentânea da entrevista. (Manzini, 2004, p. 2)

Nesse contexto, a trajetória de Alberto Álvares, cineasta da etnia Guarani Nhandeva, oferece uma base rica para refletir sobre algumas questões sobre o fazer cinema indígena e a sua importância na reapropriação da memória. Professor, tradutor de Guarani e graduado em Formação Intercultural de Professores Indígenas pela UFMG, Alberto também é mestre em Cinema e Audiovisual pela UFF. Suas produções destacam-se pelo uso do audiovisual como instrumento de reapropriação cultural e de preservação da memória. Álvares aborda de forma única as vivências de seu povo, explorando a linguagem cinematográfica para criar pontes entre a tradição oral e os novos meios de expressão, um tema que pode ser aprofundado com base em sua obra e sua pesquisa acadêmica.

7.2 A pauta semi-estruturada

Para compreendermos melhor, fizemos uma tabela de matriz metodológica baseada nas perguntas semi-estruturadas, organizando os elementos fundamentais para estruturar a nossa pesquisa:

Tabela 1 - Perguntas da entrevista

Pergunta de pesquisa	Método	Técnica de coleta	Fonte	Crítérios de análise
Como foi o início da sua jornada pessoal e acadêmica? O que o motivou a estudar cinema e a cultura Guarani?	Qualitativo	Entrevista semiestruturada	Alberto Álvares	Análise temática das narrativas biográficas
Você menciona que foi ensinado pelo sábio Wera Tupã a olhar a				Análise de discurso das percepções

<p>câmera como um "segundo olho e ouvido". Como essa visão impacta sua forma de registrar a memória e os saberes da sua comunidade?</p>				<p>culturais e simbólicas</p>
<p>Como seu trabalho acadêmico influenciou sua prática cinematográfica? Pode compartilhar exemplos de momentos em que a teoria e a prática se cruzaram de maneira especial na sua jornada?</p>				<p>Identificação de relações entre teoria e prática na narrativa</p>
<p>No seu primeiro filme, você fala sobre o aprendizado de filmagem com Wera Tupã. Como foi esse processo de aprendizagem prática, e quais ensinamentos do xeramoin você leva até hoje?</p>				<p>Análise narrativa sobre o aprendizado intergeracional</p>
<p>Você menciona que aprendeu a filmar observando a natureza e ouvindo os mais velhos. Pode falar sobre como isso influencia suas escolhas técnicas, como enquadramento e iluminação?</p>				<p>Análise descritiva e simbólica das escolhas técnicas mencionadas</p>

Fonte: autora.

7.3 A visão de Alberto Alvares: memória e cinema indígena Guarani Nhandewa

O cineasta indígena Alberto Alvares compartilha sua visão sobre o cinema, a qual ele considera um dispositivo urgente e essencial para os povos indígenas. Ao destacar a necessidade de registrar e recontar as histórias de seu povo, ele reflete

sobre o papel do cinema indígena como um espaço de preservação e reconstrução da memória. Para ele, o cinema é uma forma de manter vivas as tradições e os valores do povo Guarani, que, em grande parte, são transmitidos de forma oral, sem a mesma presença da escrita. Ele diz:

"Eu acho que o cinema, principalmente para a gente, é um cinema urgente, que nós, cineastas indígenas, produzimos."

Figura 3 - Entrevista com o cineasta Alberto Alvares



Fonte: Print da autora.

Essa urgência, segundo Alberto, se deve à necessidade de preservar as narrativas de seu povo, que muitas vezes não tem espaço nas narrativas mainstream²³, e, mais importante ainda, de preservar as tradições orais que formam a base da cultura Guarani. A oralidade, para ele, é não apenas uma forma de comunicação, mas a própria base da memória, essencial para a transmissão de saberes e práticas culturais. Ao falar sobre a importância da oralidade, ele reflete:

"Defendo muito a questão da oralidade no mundo Guarani, pois nem todos sabem escrever. E, muitas vezes, até eu, que

²³ Refere-se às histórias ou discursos amplamente aceitos e disseminados pelos principais meios de comunicação, como grandes redes de televisão, cinema comercial, jornais e plataformas de mídia digital. Essas narrativas geralmente refletem as normas, valores e visões de mundo predominantes em uma sociedade, sendo muitas vezes impulsionadas por interesses econômicos, políticos ou culturais dominantes.

escrevo, encontro dificuldades; imagina para as pessoas mais velhas, as crianças, que não têm essa familiaridade com a escrita."

Para o cineasta, a oralidade não é um obstáculo, mas uma força que possibilita a perpetuação da memória cultural. Ela é a base para a construção do cinema indígena, uma vez que muitas vezes as histórias não podem ser contadas apenas em palavras escritas, mas através de imagens, sons e rituais. Nesse contexto, o cinema se torna um meio para reescrever a história de seu povo e também preservar a espiritualidade, um aspecto fundamental da identidade Guarani. Alberto explica o processo colaborativo de construção desse cinema, envolvendo as comunidades e as lideranças, como uma forma de criar uma memória coletiva que possa ser transmitida a todos. Ele afirma:

"Com o apoio das comunidades, dos parentes e das lideranças, estou conseguindo reescrever esse novo formato de cinema, sempre tentando envolver a espiritualidade Guarani."

A reescrita da história do povo Guarani no cinema, para Alberto, não é apenas um esforço individual, mas uma tarefa comunitária, em que todos têm sua função no processo de construção da memória audiovisual. Ele reflete sobre o papel do cineasta indígena como alguém que deve ouvir e aprender com sua comunidade, e como esse processo de escuta ativa e de respeitar os tempos e saberes das pessoas mais velhas se torna fundamental para a preservação dessa memória. Ele diz:

"Chamo de cinema Guarani, porque, de fato, é isso que consigo falar com propriedade. Não posso falar por todos os parentes que têm realizado filmes, pois poucos escrevem sobre eles."

O desafio do cineasta indígena, conforme Alberto propõe, é também o de transformar a memória coletiva em algo visível e acessível. O cinema não deve ser apenas uma reflexão estética ou técnica, mas uma forma de documentar e transmitir para as futuras gerações a experiência vivida pelo povo Guarani. Alberto acredita

que, para alcançar esse objetivo, é necessário ir além dos limites da escrita convencional, utilizando o cinema como uma linguagem própria para contar histórias que só podem ser compreendidas em sua totalidade dentro do contexto indígena. Ele continua:

"O cinema é um campo muito perigoso para as comunidades indígenas, pois é um recurso muito fechado. Para ser sincero, cinema é a base de tudo; sem recurso, não é possível fazer um bom trabalho."

Essa dificuldade de acesso aos recursos necessários para a produção de filmes de qualidade não é apenas um obstáculo técnico, mas também uma questão de preservação de uma memória que, muitas vezes, é negligenciada nas grandes produções cinematográficas. Alberto destaca que o cinema indígena não deve se limitar a alcançar um público acadêmico ou especializado, mas deve também ser acessível a todos dentro da comunidade, incluindo as crianças e os mais velhos, para que possam compreender e se conectar com suas próprias histórias. Ele reflete sobre o objetivo de seu trabalho cinematográfico:

"Foi por isso que fui atrás de aprender como escrever a história do meu povo através do cinema. Para mim, o cinema não se limita a alcançar leitores, mas deve também tocar pessoas de todas as idades, desde os mais velhos até as crianças, para que possam sentir e compreender."

A construção dessa memória visual, para Alberto, é uma forma de garantir que as futuras gerações de Guarani tenham acesso ao legado de seus ancestrais, não apenas como um conjunto de fatos, mas como uma experiência viva, que pode ser sentida e compreendida. Essa perspectiva de cinema como um dispositivo de preservação e ensino reflete uma visão mais ampla sobre a memória cultural, entendida como algo que não é apenas guardado, mas vivido e transmitido ativamente.

Alberto também faz uma crítica ao cinema tradicional, que muitas vezes desconsidera o tempo e os processos próprios das comunidades indígenas. Para

ele, o cinema não pode ser um espaço de exploração estética, mas deve respeitar os tempos e as realidades de quem vive essa memória. Em contraste da abordagem do cinema Guarani com as grandes produções cinematográficas que não respeitam o tempo das comunidades, e que buscam uma estética rápida e superficial - ele observa:

"O cinema Guarani ensina muito nesse sentido, porque respeita o tempo da aproximação entre você e suas personagens, e esse olhar sobre o seu próprio mundo."

Alberto Alvares compartilha com profundidade como o cinema se tornou uma ferramenta para a preservação da memória e da identidade Guarani, além de destacar como sua trajetória no universo cinematográfico se conecta com sua história pessoal e cultural. Ele inicia sua narrativa explicando como, desde jovem, o despertar para o cinema aconteceu de maneira inesperada, mas profunda. Para ele, a experiência foi impulsionada pelo fato de, naquele momento, estar inserido dentro de um contexto de ensino, o que facilitou a conexão do cinema como ferramenta de transformação e registro cultural. Ao que ele recorda:

"Eu sempre costumo falar que, na verdade, comecei como ator, atuando diante da câmera, em 2008. Não lembro exatamente o momento, mas entre 2007 e 2008, eu morava no Espírito Santo. Foi lá que algumas pessoas levaram um projeto para a aldeia, um projeto cinematográfico que visava construir todo o cenário cinematográfico dentro do território indígena."

Essa experiência inicial foi um marco importante para Alberto, pois foi a primeira vez que ele teve contato com a produção cinematográfica diretamente dentro de um contexto indígena. O projeto, embora de ficção, foi essencial para iniciar a reflexão sobre o papel da imagem na preservação das histórias indígenas e no fortalecimento de uma memória que, muitas vezes, é ignorada nas grandes narrativas. Ele continua a lembrar que a motivação para seguir esse caminho também foi impulsionada por um pequeno incentivo, que, com o tempo, se

transformou em uma grande oportunidade para aprender mais sobre a produção cinematográfica. Ele reflete:

"Eu estava dando aulas na aldeia e, em um momento, um aluno me disse: 'Professor, você vai fazer o teste?' Eu respondi que não, pois tinha muito trabalho para corrigir. Ele me disse: 'Não custa nada', e essas palavras ainda ressoam em minha mente. Às vezes, é preciso que alguém diga isso para nos fazer seguir em frente."

Ao participar do teste e ser selecionado para o filme, Alberto teve seu primeiro contato com o cinema de forma prática. Esse momento foi um divisor de águas para ele, pois, embora ainda sem grande conhecimento técnico sobre direção e produção cinematográfica, o ambiente de aprendizado foi um convite para mergulhar no universo da imagem e do cinema, especialmente com um olhar mais voltado para o que ele entende como essencial para a preservação da memória de seu povo. Ele compartilha a importância da experiência como ator, que o levou a questionar e aprender sobre o poder da imagem:

"Eu estava fazendo o filme e, ao mesmo tempo, quando atuava nas cenas, percebia que não era impossível fazer aquilo, escrever ou executar. Eu olhava para os enquadramentos e me perguntava como aquilo era feito."

Para Alberto, a ideia de utilizar a imagem como uma forma de expressão pessoal e de preservação da memória indígena tomou forma a partir dessa experiência. A motivação em aprender a construir suas próprias narrativas também veio de um descontentamento com a representação tradicional dos povos indígenas no cinema, que muitas vezes romantiza ou reduz as culturas indígenas a estereótipos. Ele explica sua inquietação com as imagens oferecidas pela grande mídia e o desejo de criar algo mais autêntico e próximo de sua realidade. Ele destaca:

"Sempre fui contra a ideia de romantizar os parentes indígenas, como se estivéssemos parados no tempo. Então, decidi ir atrás disso."

Essa decisão de criar filmes que retratam a realidade indígena sem a distorção do romantismo ou da mitificação é uma resposta direta ao que ele vê como uma falha nas representações cinematográficas convencionais. Através do cinema, Alberto percebeu que poderia documentar e preservar as narrativas da sua cultura, respeitando as particularidades e a sabedoria dos mais velhos. A memória, nesse sentido, não seria apenas registrada, mas compartilhada de forma que ela fosse preservada e respeitada para as gerações futuras.

Ao buscar um aprendizado mais profundo sobre o cinema, Alberto teve a oportunidade de ir além da atuação e se aprofundar nas questões técnicas da direção e da produção cinematográfica. Ele menciona a contribuição da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em sua formação, mas destaca que, para ele, a verdadeira aprendizagem aconteceu no campo prático e dentro de sua própria aldeia. Ele compartilha com orgulho como aprendeu a filmar com seu avô, que, com mais de 100 anos de idade, transmitiu a ele não apenas o conhecimento técnico, mas o significado cultural e espiritual da cinematografia. Alberto recorda:

"Meu avô me mostrou como filmar, e a aprendizagem foi toda em Guarani. Ele me ensinou a fazer os enquadramentos, dizendo: 'Abra um plano geral'. Fui aprendendo com ele de forma prática, filmando a aldeia e os personagens, e entendendo a melhor maneira de capturá-los."

Esse aprendizado, marcado pela troca com os mais velhos e pela absorção de saberes transmitidos oralmente, reforça a ideia de que a memória não é apenas algo que se guarda, mas algo que se vive e se transmite por meio da experiência e da prática. O cinema, para Alberto, tornou-se uma extensão da oralidade, uma ferramenta que capta e preserva as histórias e os conhecimentos de seu povo, de maneira tão dinâmica e viva quanto a tradição oral. Ele reflete sobre como o cinema é uma maneira de continuar essa tradição, mas com a tecnologia moderna ao seu

dispor, permitindo que as histórias cheguem mais longe, sem perder a essência. Ele testemunha:

"Através da câmera, que ele vê como uma ferramenta, ele vai capturando, não apenas guardando, mas, ao mesmo tempo, como se fosse um cachorro atrás da caça. Então, a câmera vai procurando esses enquadramentos, essas narrativas, essas belas palavras dos mais velhos."

Alberto acredita que o cinema é uma ferramenta de preservação da memória indígena, especialmente em um contexto onde as culturas indígenas estão sendo constantemente ameaçadas, seja pela pressão política, seja pelo avanço de setores como o agronegócio. O cinema, assim como a oralidade, é um instrumento de resistência e de luta para que a memória de seu povo não se perca, mas se perpetue nas imagens e nas narrativas filmadas. Ele fala sobre a importância de dar visibilidade a essas histórias, muitas vezes ignoradas nas grandes mídias, e de preservar a memória coletiva através da produção cinematográfica. Ele conclui:

"O cinema é fundamental, principalmente para fortalecer nossa história, nosso mundo Guarani. Hoje sabemos que, a cada tempo, estamos sendo enfraquecidos de todos os lados, tanto pela política, como pela questão do território, quanto pelo agronegócio. Acho que a pressão é muito grande, uma guerra invisível que estamos vivendo num território, que não é divulgada, que não passa em grandes mídias."

Para ele, o cinema não é apenas uma técnica, mas um compromisso com a preservação da memória, com a construção de um futuro que reconhece o valor da história indígena e garante que as narrativas dos povos indígenas continuem a ser ouvidas e respeitadas, agora e no futuro. O trabalho cinematográfico de Alberto é, assim, uma tentativa de garantir que essas histórias não se percam, mas se perpetuem na memória coletiva, servindo como um meio de resistência e afirmação da identidade Guarani.

A questão da dualidade que Alberto apresenta ao falar sobre sua experiência de filmar e ao mesmo tempo ser parte integrante da comunidade Guarani é central no processo de representação no cinema indígena. Ele reflete sobre a dificuldade de representar a sabedoria dos anciãos com fidelidade, destacando que, ao ser tanto cineasta quanto membro da comunidade, existe uma tensão entre o papel de documentarista e o de ser um integrante ativo da cultura representada. Alberto explica que "não é fácil você chegar e filmar de qualquer hora, de qualquer momento. Você tem que entender, de que momento você vai filmar, ainda mais com uma câmera, que é uma coisa nova, principalmente para os parentes." Aqui, ele nos lembra da necessidade de sensibilidade e respeito ao filmar, não apenas como profissional, mas também como alguém que conhece a cultura e a história do seu povo.

Esse processo de construção cinematográfica dentro de um território indígena, para o cineasta, é delicado. Alberto compartilha sua abordagem cuidadosa ao trabalhar com a câmera, afirmando que tenta "fazer com que eles não enxerguem a câmera como um equipamento", mas como uma ferramenta invisível, quase como parte da própria experiência compartilhada. O desafio de fazer com que a câmera não seja vista como uma intrusa, mas como um canal para preservar as narrativas indígenas, é uma constante em sua prática. "Eu tenho que fazer eles entenderem que aquilo não tá naquele lugar, tipo assim, ao mesmo tempo, mas tá ali," ele diz, ilustrando como é importante que as pessoas se sintam à vontade para falar, para revelar a sabedoria ancestral sem as amarras de uma máquina de filmar. Esse cuidado é para garantir que a representação no cinema não se transforme em uma imposição, mas sim em uma troca respeitosa de saberes.

À medida que sua trajetória como cineasta vai se consolidando, Alberto menciona que a aceitação de seu trabalho dentro da comunidade vai se tornando mais natural. "Hoje em dia, para mim, tudo está mais fácil, porque as pessoas já conhecem o meu trabalho," ele afirma, destacando que a construção dessa confiança leva tempo, mas é essencial para a realização do filme. Ele sublinha que, através do cinema, "as belas palavras deles vão ser filmadas e circularão em outros territórios, não ficarão apenas guardadas". Aqui, ele toca na importância do cinema indígena como um meio de perpetuar a oralidade e a memória coletiva, permitindo que as vozes indígenas sejam ouvidas além das fronteiras de suas comunidades, tanto para os próprios indígenas quanto para o mundo fora de seus territórios.

Além disso, Alberto reflete sobre o aspecto coletivo da produção cinematográfica. Para ele, o filme não é apenas um projeto individual, mas um trabalho que envolve a comunidade, a espiritualidade e o tempo. Ele destaca a importância de respeitar os ciclos naturais – "você precisa do tempo, da chuva, do vento, da noite, da lua" – e de entender que o filme é um projeto coletivo, algo que pertence a todos, não só ao cineasta. "O filme não é só sobre pegar a câmera e filmar, você precisa entender o tempo do filme também", ele explica, reforçando a conexão profunda entre os elementos da natureza e a construção do filme, que, por sua vez, é uma forma de guardar a história para as novas gerações.

Finalmente, Alberto aponta que, com o tempo, a aceitação de seu trabalho e a compreensão da importância do cinema para a preservação da memória cultural dentro da comunidade Guarani se tornaram mais evidentes. "Hoje em dia, não encontro mais essa dificuldade dentro da comunidade Guarani," ele diz com confiança, mostrando como a troca entre a modernidade do cinema e a ancestralidade da cultura indígena pode se transformar em um processo de aprendizado mútuo e contínuo. O cinema, para ele, é um meio vital para resistir ao esquecimento e fortalecer a memória coletiva, especialmente em tempos de constante ameaça às terras e às culturas indígenas.

O entrevistado reflete sobre a conexão entre o cinema e a identidade cultural indígena, destacando como a prática cinematográfica serve não apenas como uma forma de resistência, mas também como um meio de fortalecer e preservar os saberes tradicionais. Ao trabalhar com sua comunidade, ele ensina aos parentes, especialmente os mais velhos, a importância de narrar e registrar suas histórias, não só pela oralidade, mas também através da escrita e do audiovisual. Como ele explica: "Eu acho que sim, porque ao mesmo tempo, quando trabalho dando oficina para os parentes, eu uso muito isso. Falo muito em Guarani, então acaba ajudando tanto na oralidade quanto na escrita".

Ao falar sobre sua formação cinematográfica, o entrevistado revela um aspecto importante do cinema indígena: a liberdade de criar sem as amarras das teorias tradicionais ocidentais. Ele destaca que, ao aprender e praticar cinema dentro da aldeia, conseguiu moldar uma linguagem própria que se alinha com os princípios e valores de seu povo. "Eu falo que aprendi tudo na aldeia, cinema, escrever, fazer tudo na aldeia. Não fui aprisionado por uma teoria. Tenho a liberdade de escrever o pensamento que tenho, junto com a comunidade", afirma, destacando

o papel da aldeia não apenas como espaço físico, mas como um centro de aprendizado e reinvenção cultural.

Para ele, essa reinvenção passa também pela necessidade de discutir o modo como o cinema indígena é abordado no contexto acadêmico. Embora o cinema convencional tenha sua origem e desenvolvimento nas universidades, ele acredita que o cinema indígena deve ser legitimado como uma prática acadêmica e respeitada por seus próprios méritos. "Acho que tem que ser trabalhado na universidade, essa questão do cinema indígena, esse outro olhar do cinema", ele declara, enfatizando a importância de integrar o cinema indígena ao debate acadêmico para que seja reconhecido como uma prática legítima, não apenas uma técnica, mas um veículo de resistência e preservação cultural.

Sua visão sobre o cinema indígena transcende a técnica cinematográfica, pois envolve também uma ressignificação da própria forma de contar histórias, baseada no coletivo e no respeito aos saberes espirituais e culturais. Ele conclui dizendo que, ao trabalhar na comunidade e ao ensinar seus parentes a filmar, está não apenas criando filmes, mas ajudando a perpetuar e a reinventar uma forma de ver e entender o mundo a partir do olhar indígena.

7.4 Algumas considerações sobre a entrevista

A partir da entrevista semi-estruturada realizada com Alberto Alvares, cineasta Guarani Nhandeva, foi possível traçar um diagnóstico sobre a interseção entre cinema e memória indígena. A narrativa do entrevistado evidencia o papel do cinema como um instrumento de resistência cultural e reapropriação identitária, construído a partir de uma visão coletiva e espiritual. Seus relatos destacam tanto os desafios quanto as conquistas de levar o cinema indígena ao território acadêmico e de legitimar essa prática como parte fundamental da memória e da identidade de seu povo. Através de algumas falas do entrevistado, foram propostos os tópicos a seguir, os quais abordam aspectos essenciais dessa relação, incluindo a técnica cinematográfica, o papel dos mais velhos, a espiritualidade nos enquadramentos, a formação acadêmica e o compromisso de retorno ao território. Cada tema reforça como o cinema indígena transcende a simples prática audiovisual, sendo um ato político, espiritual e de preservação da memória cultural:

1 A técnica cinematográfica no cinema indígena

Alvares desenvolveu uma linguagem cinematográfica única, baseada na tradição oral e na visão de mundo Guarani, reinventando os enquadramentos a partir de uma perspectiva espiritual e cultural. Seu aprendizado ocorreu na aldeia, sem influências formais de escolas, o que lhe permitiu moldar sua técnica livremente: "Aprendi tudo na aldeia, cinema, escrever, fazer tudo na aldeia. Não fui aprisionado por uma teoria". Para o cineasta, cada enquadramento envolve mais do que técnica; é também um ato espiritual e cultural.

2 O papel dos mais velhos na construção do cinema indígena

A sabedoria dos mais velhos é central na criação das narrativas visuais de Alvares. Seus enquadramentos são validados coletivamente, fruto de diálogos com os anciãos dentro do território: "Esses enquadramentos que aprendi na língua, eu fui ensinado para poder, na hora de escrever, fazer esse trabalho com os mais velhos dentro do território". Esse processo reflete a natureza coletiva de sua cultura, em que a criação audiovisual figura como um ato comunitário e um compromisso com a memória coletiva.

3 A universidade e a legitimação do cinema indígena

Para Alvares, o cinema indígena deve ser respeitado e discutido no ambiente acadêmico, sem perder suas raízes culturais. Ele tece uma crítica ao eurocentrismo das teorias cinematográficas e defende a inclusão de perspectivas indígenas no ensino do cinema: "Acho que tem que ser trabalhado na universidade, essa questão do cinema indígena, esse outro olhar do cinema". Alvares entende a universidade como um espaço estratégico para legitimar o cinema indígena, valorizando tanto sua técnica quanto sua profundidade cultural.

4 Resistência e reapropriação cultural

A prática do cinema é apresentada por Alvares como um ato político de resistência, no qual a reapropriação das ferramentas audiovisuais fortalece a identidade cultural dos povos indígenas. Ele afirma: "Pegar a câmera e fazer cinema por si só é uma forma de resistência, de pegar de volta o teu lugar, que uma vez foi tirado de vocês". Um exemplo claro desse processo é a renomeação de termos

técnicos para o Guarani, como forma de descolonizar o cinema e de valorizar sua cultura.

5 Formação e oficinas audiovisuais

Alvares também realiza oficinas audiovisuais como forma de capacitar sua comunidade, conectando a oralidade à prática cinematográfica: "Quando trabalho dando oficina pros parentes, eu uso muito isso. Falo muito em Guarani, então acaba ajudando tanto na oralidade quanto na escrita". Ele utiliza as oficinas para explorar novos formatos cinematográficos, integrando aspectos técnicos e culturais no ensino do audiovisual.

6 Enquadramentos e espiritualidade

Os enquadramentos no cinema de Alvares carregam significados espirituais e culturais profundos, como a conexão com os elementos naturais e a visão de mundo Guarani. Ele explica: "Por que aquele enquadramento é sobre a chuva, por que aquele compara com a questão da terra sem mal". A espiritualidade está integrada à técnica, evidenciando uma abordagem singular para a linguagem audiovisual indígena.

7 O ciclo de retorno ao território

Alvares compartilha sua visão de completar o ciclo de formação acadêmica e retornar ao território para fortalecer o cinema indígena em sua comunidade. Ele afirma: "Minha ideia é sempre aprofundar, mas... quero, se eu conseguir o doutorado, fazer esse ciclo... de volta para o território". Esse ciclo reflete um compromisso de reciprocidade, em que o conhecimento adquirido é devolvido à comunidade.

8 Desafios e percursos no ensino do cinema indígena

O cineasta contrasta os caminhos de formação do cinema indígena e do cinema não indígena, destacando as dificuldades enfrentadas pelos cineastas indígenas para acessar os mesmos recursos e reconhecimento. Ele observa: "O cinema não indígena, ele passa pela universidade para poder fazer um filme... o cinema indígena é trabalhado na oficina". Para Alvares, é essencial que o cinema indígena seja amplamente difundido e apoiado, garantindo que futuros cineastas

indígenas tenham a oportunidade de desenvolver suas práticas com suporte acadêmico e cultural.

A entrevista com Alberto Alvares oferece um panorama revelador sobre o papel do cinema indígena como ferramenta de resistência, de reapropriação cultural e de afirmação identitária. O cineasta enfatiza a intrincada relação entre tradição, espiritualidade e técnica cinematográfica, elementos que, em sua visão, se articulam de maneira orgânica na construção de uma linguagem audiovisual singular e representativa. Essa linguagem, profundamente enraizada na cosmovisão de seu povo, transcende a mera documentação, assumindo um caráter transformador e ressignificador das narrativas indígenas. Segundo Alvares, o cinema indígena não apenas registra memórias e histórias, mas também as revitaliza, projetando-as no presente e no futuro como expressões vivas de resistência e autonomia cultural. Suas reflexões destacam, assim, o potencial do audiovisual como meio de fortalecimento das identidades indígenas e de desconstrução de estereótipos coloniais, reafirmando a voz e a diligência dos povos indígenas brasileiros.

8 DIÁLOGOS CINEMATOGRAFÍCOS: CONTRASTES ENTRE FILMES INDÍGENAS E NÃO INDÍGENAS

Neste capítulo, propomos uma análise do conteúdo de produções cinematográficas indígenas e não indígenas, destacando suas distintas abordagens narrativas, estéticas e políticas: O cinema não indígena frequentemente constrói representações externas dos povos indígenas, muitas vezes infundidas com estereótipos ou visões romantizadas que distorcem a realidade de suas culturas. Em contrapartida, os filmes produzidos por cineastas indígenas se apresentam como dispositivos de autorrepresentação e resistência cultural, desafiando as narrativas dominantes.

Ao investigar essas duas vertentes, buscamos compreender de que maneira cada uma contribui para a construção de significados, seja reforçando discursos hegemônicos, ou seja promovendo contra-narrativas que reivindicam o protagonismo indígena na história e na memória audiovisual.

8.1 Filmografías indígenas

Dentro do contexto acadêmico ou cultural, consideramos a filmografia indígena um campo importante de estudo, pois envolve não apenas a análise dos filmes em si, mas também a reflexão sobre como essas produções contribuem para a construção de imagens, de identidades e de memórias desses povos na sociedade contemporânea.

Sob essa perspectiva, propomos a apresentação de produções audiovisuais desenvolvidas pelas próprias comunidades indígenas, as quais abordam o cotidiano e a memória de forma singular. Serão examinados três audiovisuais realizados por cineastas indígenas que exploram o cotidiano, seja por meio da tradição ou da reconstrução histórica.

8.1.1 Mãe d'água

Mãe d'água²⁴, da websérie *Ãgawaraitá*, “conta histórias reais de indígenas e ribeirinhos da Amazônia, sobre a relação de respeito entre os povos tradicionais com a floresta e os encantados, Seres sagrados que possuem grande influência no cotidiano e na espiritualidade de quem vive na floresta” (Tapajowara Filmes). Neste episódio, a indígena Francicleia dos Santos compartilha os ensinamentos que recebeu de seus avós e pais, revelando as interações, dentro do contexto cultural indígena, sobre sua relação com a mãe d'água. Francicleia explica que, como parte de sua educação, foi ensinada a pedir licença e proteção ao entrar na cabeceira do igarapé²⁵. A indígena começa seu depoimento contando que aprendeu, através desses ensinamentos, que as mulheres não devem ir ao igarapé antes ou durante seus períodos de menstruação.

Figura 4 - Francicleia conta sobre o que aprendeu com seus antepassados.



Fonte: *ÃGAWARAITA* | Ep02 - Mãe d'água

A partir desse ponto, há uma encenação do que aconteceu com Francicleia ao ir a um igarapé prestes a menstruar. A indígena relata que, ao chegar no igarapé, percebeu que estava menstruada. Ao perceber seu estado, comunicou a seu marido, que a repreendeu, lembrando-a de que não era apropriado estar ali naquele momento. Decidiram esperar até o amanhecer para retornar. Durante a espera,

²⁴ Para assistir, acesse:

https://www.youtube.com/watch?v=KgjXjPYJXrw&t=7s&ab_channel=TapajowaraFilmes

²⁵ Riacho que nasce e percorre a mata. Da língua indígena Tupi, igarapé é uma palavra formada pela junção de ygara (canoa) e apé (caminho). Significa 'caminho de canoa'.

Francicleia ouviu um som semelhante ao grito da coruja rasga-mortalha²⁶, vindo do meio do lago, algo que ela interpretou como um chamado. Preocupada, compartilhou o incidente com sua sogra, que lhe ofereceu alho para espantar qualquer espírito indesejado. Após aplicar o alho, Francicleia sentiu que o som cessou, trazendo-lhe alívio.

Figura 5 - Atriz que representa Francicleia passa alho no corpo para afugentar o grito do encantado



Fonte: ÆGAWARAITA | Ep02 - Mãe d'água

A seguir, a produção retorna ao depoimento de Francicleia, momento em que ela compartilha os ensinamentos de seus avós e de sua mãe a cerca da mãe d'água, esta que se revela de diversas maneiras. No caso dela, o contato se deu apenas por intermédio de um grito, que ela acreditou ser de um pássaro, como a coruja. Essas manifestações estão intrinsecamente ligadas à proteção dos igarapés, que eram respeitados no passado, com as pessoas pedindo licença para acessá-los. Franciele também explica que a mãe d'água se manifesta principalmente ao meio-dia e às 18h, horários em que eles evitam entrar nos igarapés. Caso necessário, o fazem em silêncio. Ao longo do episódio, ela expressa como esse conhecimento fortaleceu seu respeito e sua compreensão pela natureza e pelos igarapés.

²⁶ A rasga-mortalha é um símbolo amplamente reconhecido nas regiões norte e nordeste do Brasil. O terrível grito da coruja ecoa como um testemunho da injustiça sofrida ou da ira vingativa que assombra aqueles que o ouvem.

A produção que aborda a vida de Francicleia e sua relação com a mãe d'água é crucial para ilustrar a importância da noção de cotidiano na cultura indígena. Nas comunidades indígenas, o cotidiano não é apenas uma sucessão de atividades diárias, mas sim um tecido rico de práticas significativas que sustentam a identidade e a memória cultural. O registro cinematográfico dessas práticas cotidianas oferece uma visão autêntica e íntima do modo de vida indígena, revelando a profundidade e a complexidade de suas tradições espirituais. Ao capturar os aspectos rotineiros da vida de Francicleia e de sua interação com a mãe d'água, o cinema não apenas documenta essas experiências, mas também as apresenta a um público mais amplo. Isso desempenha um papel crucial em preservar e transmitir essas memórias culturais, ao mesmo tempo em que promove uma maior compreensão e respeito pela cultura indígena entre aqueles que assistem ao filme. Dessa forma, a produção não só preserva a história viva das comunidades indígenas, mas também fortalece os laços de apreciação e valorização de suas práticas espirituais e tradições.

8.1.2 A História da Cutia e do Macaco

A História da Cutia e do Macaco²⁷, do Instituto Catitu, conta a narrativa do povo Kawaiweté, conhecido também como Kayabi. A história, narrada pela indígena Wisiô Kawaiweté, aborda a traição de uma mulher contra seu marido. Enquanto trabalha com algodão, Wisiô compartilha "uma história para fazer bebê dormir", como ela mesma descreve, para as crianças ao seu redor.

²⁷ Para assistir, acesse: <https://vimeo.com/84886200>

Figura 6 - A anciã, sentada em uma rede, conta o mito para crianças



Fonte: A História da Cutia e do Macaco, Instituto Catitu

Na analogia, a cutia é representada pela mulher (Kujãesage Kawaiwete) e o macaco pelo seu amante (Awari Kawaiwete). Wisiô relata que o marido da cutia (Awakari Kawaiwete) saía diariamente para buscar comida, sendo um bom esposo. Em uma encenação, durante um desses dias em que o marido estava ausente caçando, a cutia se envolve com o macaco. A anciã descreve que eles foram para a mata e tiveram relações sexuais. Com o passar dos meses, a cutia percebe que sua barriga está crescendo. Depois de dois meses, ela revela ao marido que está grávida, e ele, acreditando ser o pai, continua a buscar comida para ela. Em um desses dias de caçada, nasce o filho da cutia com o macaco.

Figura 7 - O macaco escutando a música de ninar



Fonte: A História da Cutia e do Macaco, Instituto Catitu

Figura 8 - A cutia canta uma música indígena de ninar para o seu filho macaco



Fonte: A História da Cutia e do Macaco, Instituto Catitu

Wisiô continua o conto relatando que, enquanto voltava de mais uma caça, o marido da cutia ouviu a canção de ninar do macaco e começou a suspeitar de que o filho não fosse seu. Desconfiado, ele retorna para casa e pede para segurar o bebê, mas sua esposa se recusa, alegando que o bebê já havia chorado bastante e preferia mantê-lo consigo. O marido da cutia, persistindo em sua cisma, decide pegar o bebê à força. Durante o confronto, ele finalmente percebe que se trata de um filho do macaco.

Diante disso, o marido da cutia decide levar o filhote e o lança na mata. Ao ouvir o choro do macaco, a cutia vai até ele e lhe diz para seguir o caminho pelo qual seu pai veio, tentando fazê-lo partir. O macaco, em lágrimas, segue em frente e encontra seu pai, que o recebe de volta. A anciã conclui a história dizendo: "Assim é a história da cutia e do seu marido que jogou o macaquinho."

Figura 9 - O marido da cutia com o filho do macaco



Fonte: A História da Cutia e do Macaco, Instituto Catitu

"A história que acabei de contar, vocês vão guardar e um dia contar para outras pessoas", conclui a anciã ao narrar a "história para fazer bebê dormir" a quatro crianças. Segundo o Instituto Catitu, "Esta é a primeira experiência cinematográfica realizada por mulheres da Terra Indígena do Xingu. Reunidas na aldeia Kwaruja durante uma oficina de formação audiovisual do Instituto Catitu, mulheres de 18 a 70 anos puderam se expressar atrás e na frente de uma câmera". Este exemplo reforça como mitos e histórias são transmitidos de geração em geração, enraizando-se no cotidiano e contribuindo para a preservação da identidade cultural. Ao registrar essa narrativa no formato cinematográfico, a produção oferece uma visão autêntica do modo de vida indígena, revelando não apenas as práticas diárias, mas também a complexidade das tradições e espiritualidades presentes na comunidade. Isso não apenas mantém viva essa

memória para as futuras gerações, mas também compartilha-a com um público mais amplo, fomentando uma maior compreensão e respeito pela cultura indígena. Dessa forma, o filme não se limita a documentar a vida cotidiana; ele também fortalece o reconhecimento da riqueza cultural e do profundo significado das narrativas indígenas na formação de identidades e na perpetuação do patrimônio cultural.

8.1.3 QUANDO OS YĂMIY VÊM DANÇAR CONOSCO (2012)

QUANDO OS YĂMIY VÊM DANÇAR CONOSCO (2012)²⁸, de Poéticas Ameríndias, segundo sinopse disponibilizada pelo canal:

O cineasta Isael Maxakali filma o amanhecer e a chegada dos Yămīyxop na Aldeia Verde (Ladainha/MG). A chegada dos povos-espírito mobilizam os pajés e as mulheres na sua recepção com comidas, cantos e danças no pátio da aldeia junto ao poste dos Yămīyxop e à casa-de-religião. Por várias noites as mulheres-espírito Yămīyhex virão dançar, conta o pajé Mamey. Vários povos-espíritos visitam a aldeia nesses dias, dentre eles o Tangarazinho-espírito que caça na floresta a pedido do gavião-espírito – o 'governo' dos Yămīyxop, o último a partir da Aldeia Verde para as longínquas alturas da floresta (Poéticas Ameríndias, 2012).

O documentário começa com o pajé Mamey coando café. Ele conta ao cineasta que, antigamente, as pessoas tomavam caldo de batata pela manhã e que ele mesmo, quando mais jovem, tinha esse hábito. No entanto, os costumes mudaram, e agora o café é preparado primeiro. Com essa mudança, as crianças passaram a tomar apenas café com pão, abandonando o caldo de batata. O cineasta interage com o entrevistado, que comenta: 'Elas se acostumaram a comer comida de branco,' ao que o cineasta responde: 'Pois é.' Neste ponto, entendemos que o costume e a rotina da Aldeia Verde sofreu mudanças com o passar do tempo.

²⁸ Para assistir, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=B5IAmaLXk5M&t=74s>

Figura 10 - O entrevistado coando café enquanto fala dos costumes do seu povo.



Fonte: QUANDO OS YĂMIY VÊM DANÇAR CONOSCO (2012)

O cenário muda para a chegada dos Yămĩyxop na Aldeia Verde. Enquanto filmam a chegada, o pajé Mamey explica que os Yămĩy passarão de casa em casa para receber as comidas preparadas pelas mulheres. Em seguida, os Yămĩy recebem os alimentos. Após a coleta, eles se dirigem à casa da religião para iniciar o ritual, onde apenas cantarão. Em determinado momento, uma mulher é vista cozinhando. O cineasta pergunta o motivo, e ela explica que está cozinhando para as mulheres-espírito, Yămĩyhex. O cineasta continua interagindo com a entrevistada e menciona que, no passado, os antepassados ofereciam peixe. Ela confirma, dizendo que hoje dão apenas frango.

Figura 11 - Os Yãmiy chegam na aldeia.



Fonte: QUANDO OS YĂMIY VĂM DANĂAR CONOSCO (2012)

O relato continua com o locutor afirmando que os Yãmĩy ainda preservam o ritual da mesma maneira, garantindo que nunca esquecerão suas tradições. O ritual é composto por danças e cerimônias, e no dia da finalização, o pajé, os Yãmĩy e as mulheres finalmente poderão dormir a noite inteira. Este documentário é uma peça fundamental para entender, mais uma vez, a importância da noção de cotidiano na cultura indígena. Em comunidades indígenas, essa concepção de rotina não é apenas uma sequência de atividades diárias, mas sim um conjunto rico de práticas que sustentam a identidade e a memória cultural. Este documentário destaca como rituais e tradições, como a chegada dos Yãmĩyxop na Aldeia Verde e os preparativos culinários para as mulheres-espírito, são entrelaçados na vida diária dos indígenas.

Além disso, ao documentar a continuidade e a preservação desses rituais, o filme evidencia como a memória cultural é mantida viva e relevante nas comunidades indígenas. Dessa forma, o documentário não só documenta a vida cotidiana, mas também fortalece o reconhecimento da riqueza cultural e do profundo significado das narrativas e práticas indígenas na formação de identidades e na perpetuação do patrimônio cultural. Segundo Eliete da Silva Pereira (2010), o aumento de produções audiovisuais entre os indígenas não só facilita a preservação de suas culturas e práticas diárias, mas também fortalece a capacidade das comunidades de se apresentarem de forma independente e reivindicar sua própria visibilidade. Dessa forma, o audiovisual se torna um aliado fundamental na afirmação e preservação das identidades indígenas:

Em geral, os indígenas escolhem como tema dos documentários rituais esquecidos, festas que há muito tempo não aconteciam, ou mesmo ao mostrar o cotidiano da aldeia: as mulheres cozinhando, fazendo artesanatos, os homens caçando e pescando, crianças correndo pelas matas e claro, a convivência conflituosa com os “brancos” (modo como eles se referem a pessoas não-indígenas). O audiovisual é, assim, uma forma de resistência cultural, utilizado como mediador da atualização de suas memórias que permite com que os indígenas possam reviver no presente seus passados, lutando contra o esquecimento (Pereira, 2010, p. 100).

A adoção de tecnologias e outras ferramentas culturais, consideradas ocidentais, como a escrita, a fotografia e o vídeo, pelas populações indígenas para o retrato dos seus cotidianos, evidencia uma das dimensões da colonialidade do poder. Segundo Quijano (2005), a colonialidade do poder impõe a ideia de uma racionalidade única, centrada na perspectiva europeia. No contexto do cinema indígena, a apropriação desses conhecimentos e tecnologias torna-se uma estratégia para fortalecer e reafirmar a cultura indígena. Esse ato de apropriação é bastante significativo, já que também envolve a ressignificação desses instrumentos, pode ser visto como uma forma de desafiar e romper com o processo colonial, embora o colonialismo ainda esteja profundamente estabelecido em nossa sociedade. (Schmitz, 2022).

Quando percebemos que as cinematografias indígenas são como "pragmáticas fílmicas reversas" (Felipe, 2023, p. 6), a ideia é que elas agora invertem as narrativas tradicionais ao retratar os povos autóctones de uma perspectiva interna e autêntica, em vez de uma visão imposta por não-indígenas: “Em contraponto, apresentam-se as cinematografias indígenas como pragmáticas fílmicas reversas em um processo de contracolonialidade e decolonialidade do ver” (Felipe, 2023, p. 6). A ideia de um "cinema originário" (Felipe, 2023, p. 21) que é criado pelos próprios povos indígenas, se movimenta dentro de um espaço onde o sujeito indígena é visto como um agente ativo no campo das imagens, ou seja, na criação e representação de suas próprias narrativas visuais. Esse tipo de cinema se distancia da "objetualidade histórica" que se refere à maneira que os povos indígenas foram historicamente retratados como objetos passivos, muitas vezes sob uma perspectiva externa e colonizadora. Em vez de serem meros objetos de representação, os povos indígenas, através desse "cinema originário," tornam-se sujeitos autônomos e ativos na produção de imagens. Criam-se, então, narrativas

que refletem suas próprias experiências, culturas e perspectivas, rompendo com as antigas representações que os limitavam a papéis estereotipados ou simplificados. (Felipe, 2023)

Segundo Mongconänn (2021, p. 24), “aos poucos, alguns lugares importantes de fala estão sendo ocupados, onde nossas vozes (dos indígenas) estão ecoando e vibrando fortemente, fazendo quebrar esses paradigmas e instigando as pessoas a refletirem sobre esses e outros aspectos referente às populações indígenas no Brasil”. Para o autor, a produção cinematográfica indígena no Brasil carrega consigo uma carga simbólica e política profunda, sobretudo no contexto de resistência e afirmação identitária. Para Mongconänn, cineastas indígenas, ao ocuparem o espaço da criação audiovisual, estão não apenas contando suas histórias, mas também redefinindo a forma como a sociedade enxerga suas culturas, mitos e tradições. As palavras de um cineasta indígena, que reflete sobre os desafios enfrentados pelo setor e a percepção do público, apontam para a necessidade de se diversificar as formas de narrativa dentro do cinema indígena. (Mongconänn, 2021)

8.2 Narrativas cinematográficas brasileiras não indígenas

Se pensarmos em uma abordagem cronodidática, conseguimos compreender as representações culturais ou narrativas em relação ao contexto histórico e sociocultural em que foram produzidas, observando como essas representações mudam ao longo do tempo. Como Da Silva (2007) destaca, nas décadas de 1940 e 1950, o personagem indígena no cinema brasileiro é retratado de forma secundária e estereotipada, moldado pelas demandas narrativas e ideológicas da época:

Do ponto de vista cronodidático verifica-se uma alteração nos enfoques dados aos personagens, a depender do contexto sociocultural de sua produção. Sendo assim, os anos quarenta e cinquenta, constituem-se em momentos em que o índio passa a ser pano de fundo, cenário para filmes de aventura sobre o garimpo, desbravamento do interior, da Amazônia, das matas misteriosas, história das bandeiras e bandeirantes ou servem de elemento para a comédia. O personagem indígena aparece neste caso, desvinculado da civilização e ligado à natureza selvagem (Da Silva, 2007, p. 204).

Durante esse período, a figura do indígena é utilizada principalmente como pano de fundo para narrativas que glorificam o "progresso" associado à exploração do território brasileiro, como o garimpo, a expansão para o interior, e a exploração da Amazônia. Esses temas refletem o imaginário nacionalista da época, o qual enfatizava a conquista e o desbravamento do território como parte da formação da identidade brasileira. O indígena, nesse contexto, aparece como um elemento exótico e vinculado à natureza selvagem, frequentemente desconectado da civilização e de suas complexidades culturais.

Além disso, o indígena é muitas vezes relegado a papéis simplificados ou caricaturais, seja como parte do cenário em filmes de aventura ou como um recurso para a comédia. Essa abordagem reforça uma visão reducionista, que desumaniza o "personagem" indígena ao descartá-lo como sujeito histórico e agente social, apresentando-o apenas como um símbolo da natureza ou como uma figura funcional às histórias centradas em personagens não indígenas.

Esse tipo de representação evidencia como o cinema das décadas de 1940 e 1950 foi influenciado por valores hegemônicos que buscavam reforçar uma narrativa de progresso e integração territorial, ao mesmo tempo em que marginalizavam as populações indígenas e suas contribuições para a formação da identidade brasileira. No entanto, mesmo com o avanço das décadas de 1990 e 2000, a representação dos povos indígenas no cinema brasileiro, embora tenha evoluído em alguns aspectos, ainda carrega traços dessas distorções históricas.

Na ficção brasileira, especialmente em narrativas inspiradas na literatura romântica, a representação dos povos indígenas muitas vezes é distorcida. Ao invés de refletir a diversidade e a complexidade das diferentes comunidades indígenas, os indígenas são retratados de forma genérica e superficial. A imagem do "índio genérico" no cinema nacional é um estereótipo que os caracteriza como figuras românticas e passivas, com traços como preguiça, ingenuidade, sensualidade e um heroísmo simplista. Além disso, essa representação tende a reduzi-los ao "outro" exótico e primitivo, com características que reforçam uma visão colonialista: seres

que vivem em “tribos”²⁹ isoladas, que caçam, pintam o corpo e são associadas a práticas arcaicas, como o canibalismo.

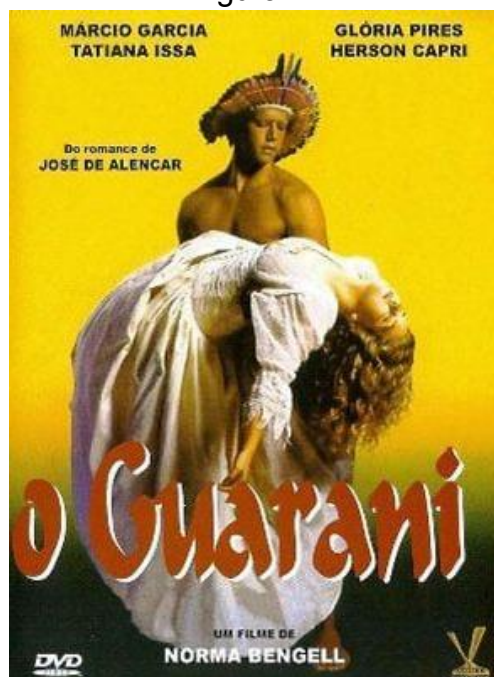
Aqui, a nossa apresentação foca na produção de filmes de longa-metragem do gênero ficção, que, integrando a indústria cultural brasileira, transmitem mensagens aos membros dessa sociedade. Não abordaremos todos os aspectos dos filmes, já que estes não são nosso objeto empírico, mas iremos salientar alguns pontos que revelam como o imaginário não indígena contribuiu para moldar a percepção social do “personagem índio”. Esses filmes influenciam a forma como as pessoas percebem e interpretam a imagem do indígena, tanto no que diz respeito ao objeto da crítica quanto àqueles que absorvem essa representação. A seleção dos filmes se concentrou nas décadas de 1990 e 2000, com o intuito de destacar como, desde o século passado até os dias atuais, o imaginário sobre os indígenas permanece distorcido. Além disso, por serem considerados “clássicos”, esses filmes ainda exercem influência significativa e, portanto, urge uma análise crítica.

8.2.1 O Guarani (1996)

Por exemplo, na trama *O Guarani* (1996), dirigido por Norma Bengell e baseado no romance de José de Alencar, há o retrato de um filme em que Peri (Marcio Garcia) é um jovem indígena da nação Goitacá, no Brasil colonial, o qual se apaixona por Ceci (Tatiana Issa), uma bela jovem portuguesa. Em meio a um romance proibido, que desafia as barreiras culturais da época, Peri dedica-se inteiramente a proteger e salvar sua amada.

²⁹ A palavra tribo era utilizada de forma estereotipada para colocar os indígenas numa mesma caixa de “não civilizados”, como um só povo, sem suas características próprias que os diferenciam. Por isso, o termo vem sendo substituído por termos que respeitam a diversidade e a autodeterminação desses povos, como “comunidade” ou “povo”, que ressaltam suas identidades próprias e o valor cultural e social de cada grupo.

Figura 12



Fonte: Capa do Filme O Guarani, 1996.

José de Alencar, em sua obra "O Guarani", idealizou a figura do indígena, tentando poetizar e dignificar essa imagem, retirando-a das representações grosseiras feitas pelos cronistas do Romantismo. Durante este período, se popularizou através de folhetins, temas que refletissem os costumes e a identidade nacional, com um foco particular nas comunidades indígenas. Essa idealização, no entanto, contribuiu para a criação de um "índio genérico", que não representava a complexidade e a diversidade das culturas indígenas brasileiras. Apesar de seu desejo de criar uma literatura nacional, acabou por retratar o "índio" e a natureza brasileira de maneira utópica e exageradamente idealizada, características próprias da escola literária romântica. Essa abordagem, que buscava construir um retrato da nação para os europeus e para os próprios brasileiros, resultou em uma literatura que, muitas vezes, silenciou a voz autêntica dos povos indígenas, em favor de uma imagem inventada e conveniente para a elite cultural dominante:

De sua perspectiva romântica, Alencar apresenta uma imagem da realidade pautada na idealização exagerada, compondo um quadro explicitamente utópico da vida na colônia. Esse é um contexto em que no romance, vinculado ao projeto de nacionalizar a literatura, as personagens estão imbricadas num cenário representativo da nacionalidade literária (Corsi, 2007, p. 75).

A obra dirigida por Norma não foi na contramão da romantização literária, pelo contrário, ao fugir à regra, sua adaptação do romance de Alencar, utilizou elementos românticos para compor uma visão etnocêntrica da realidade brasileira. Esse enfoque reforça a ideia de que tanto a literatura quanto o cinema contribuíram para a formação de uma identidade nacional que, em muitos casos, simplifica e distorce a complexidade cultural do país, especialmente no que se refere à representação dos indígenas: “No filme, o conceito de nação referente ao espaço é eivado de visões ideológicas divergentes: do colonizador, do indígena e do explorador” (Corsi, 2007, p. 76).

Consequimos destacar algumas sutis mudanças que demonstram a visão europeia ao tratar o indígena como um ser que precisa ser educado. Há uma grande diferença nas vestes de Peri, de antes do seu contato com Ceci e após passado os anos em que ele esteve em contato com os não-indígenas. Podemos notar esta discrepância entre diferentes sequências em que ele está trajado com roupas mais inclinados aos moldes europeus (figura 13 e 14).

Figura 13 - Peri na primeira sequência com trajes indígenas.



Fonte: Fragmento do filme O Guarani, de Norma Bengell, 1996.

Figura 14 - Peri com trajés diferentes, considerado mais adequado para a dita civilização.



Fonte: Fragmento do filme O Guarani, de Norma Bengell, 1996.

O fato é confirmado na sequência em que Dom Antônio de Mariz, o pai de Ceci, diz: “– Desde que Peri chegou aqui, salvando a minha filha, a sua vida tem sido uma demonstração de que tem alma de cavalheiro português num corpo selvagem”. Essa afirmação encapsula uma visão etnocêntrica, comum na literatura e no cinema românticos brasileiros. Ao afirmar que Peri, um indígena, tem uma "alma de cavalheiro português num corpo selvagem", o discurso implicitamente desvaloriza a identidade indígena, sugerindo que as virtudes de Peri são derivadas de uma conformidade aos ideais europeus, em vez de serem valorizadas em seu próprio contexto cultural. Isso reforça um estereótipo de que o indígena só é digno de reconhecimento ou admiração quando se aproxima dos padrões e valores europeus, ignorando a riqueza e a complexidade da cultura indígena em favor de uma visão limitada e colonialista: “Diríamos que D. Antônio deseja que Peri tenha os princípios europeus, do humano branco; por isso o elogia, dizendo que tem “alma de cavalheiro português no corpo selvagem”” (Corsi, 2007, p. 80), esta fala reflete na mudança de vestimenta do personagem. Outros aspectos relevantes são as

nomenclaturas utilizadas para se referir a Peri: tribo³⁰ e índio³¹, que já são consideradas palavras que devem cair em desuso, por serem de cunho racista. Esses termos, hoje, são reconhecidos como problemáticos e carregados de conotações racistas, e há um movimento crescente para que caíam em desuso. Embora seja compreensível que, na época, o uso dessas palavras não fosse amplamente debatido, é fundamental ressaltar que, atualmente, essas terminologias são evitadas em favor de uma linguagem mais respeitosa.

Uma outra característica notável é o uso do ator não indígena (Márcio Garcia) no papel do indígena. Nesses filmes, como em *O Guarani*, o personagem indígena é frequentemente caracterizado com o uso exagerado de maquiagem, já que, em geral, atores indígenas ainda não são escolhidos para esses papéis: “através do uso excessivo de maquiagem, uma vez que ainda não se utilizam atores indígenas. Estes atores são brancos e têm que usar uma pasta especial, para ficarem próximos da cor do índio” (Da Silva, 2007, p. 2001):

Os primeiros filmes do cinema brasileiro, que se enquadram na temática indígena, foram geralmente realizados por imigrantes em sua maioria, italianos e espanhóis. Estes vinham com práticas de atuação originárias da ópera e a ela deviam muito de seu estilo nas produções. Esses pioneiros do cinema brasileiro, logo elegeram este “outro indígena” como um possível objeto de sua atenção e fantasia. Ao que parece, isso evidencia o quanto o personagem indígena atraiu a atenção dos europeus, fascinados pelo exotismo e idealização dos povos originários, habitantes das Américas (Ibidem, 2007, p. 200).

³⁰ A palavra tribo foi usada de forma estereotipada para colocar os indígenas numa mesma caixa de “não civilizados”, como um só povo, sem suas características próprias que os diferem.

³¹ Renan Khisetje, do povo Kisêdjê, que habita a Terra Indígena Wawi, no Mato Grosso, explica que “índio” é apelido, termo pejorativo usado pelos colonizadores quando invadiram o Brasil, pois imaginavam que haviam chegado na Índia. Índio na verdade é o elemento químico metálico do 13º grupo da tabela periódica no 5º período.

Figura 15 - Márcio Garcia caracterizado como Peri



Fonte: Fragmento do filme O Guarani, de Norma Bengell, 1996.

8.2.3 Caramuru, a invenção do Brasil (2001)

“Caramuru, a invenção do Brasil” (2001), de Guel Arraes, oferece uma releitura da história do encontro entre portugueses e indígenas na costa brasileira no século XVI, focando nos personagens históricos Diogo Álvares Correia (Selton Mello) e Paraguaçu (Camila Pitanga), uma indígena Tupinambá, em uma versão romanceada por Arraes. Estando em Portugal, o jovem Diogo Álvares acaba se envolvendo em uma confusão relacionada aos mapas que seriam utilizados nas viagens de Pedro Álvares Cabral. Diogo é contratado por Dom Jayme (Pedro Paulo Rangel), o cartógrafo do rei, para ilustrar o valioso documento. No entanto, ele se torna vítima da sedutora Isabelle (Débora Bloch), uma francesa que frequenta a corte em busca de ouro, de poder, e de conexões influentes. Isabelle rouba o mapa de Diogo, que é, então, punido com a deportação em uma caravela comandada por Vasco de Athayde (Luís Melo). Como tantas embarcações da época, a caravela de Vasco naufraga. Diogo, no entanto, sobrevive e chega às costas brasileiras, aqui ele é batizado como Caramuru e acaba envolvido em um harmônico triângulo amoroso com as duas filhas do cacique Itaparica (Tonico Pereira), Moema (Deborah Secco) e Paraguaçu.

Figura 16 - Cartaz do filme Caramuru, a invenção do Brasil (2001)



Fonte: Filme Caramuru, a invenção do Brasil, 2001.

Nas análises mais amplas dos filmes, o personagem indígena geralmente é retratado em segundo plano, sempre subordinado à figura do personagem branco. Raramente o indígena é mostrado de forma isolada ou como foco central da narrativa. Quando "indígenas" aparecem em cena, o protagonismo quase sempre pertence a um herói branco, que ocupa o centro das atenções como o personagem principal. Em Caramuru, na cena 41'17", não é diferente:

O herói branco, Diogo, é exaltado em uma cena emblemática, onde é aclamado pelos indígenas ao disparar um revólver para o alto e ser nomeado Caramuru. Assim, fica claro que a narrativa não coloca o personagem indígena no centro; ele permanece em segundo plano, assumindo um papel coadjuvante (Da Silva, 2007, p. 201).

Figura 17 - Diogo, na sequência que é batizado como Caramuru, é aclamado pelos “indígenas”.



Fonte: Filme Caramuru, a invenção do Brasil, 2001.

Outra representação estereotipada em Caramuru se dá na figura do chefe Itaparica. Na sequência 41'20”, em uma conversa entre Caramuru e Itaparica, se reflete a diferença cultural entre indígenas e brancos, já que as motivações e a noção de trabalho dos indígenas são distintas. Caramuru tenta convencer Itaparica a fazer negociações com os brancos, vendendo comida a eles. Itaparica reluta, diz que eles então ficariam sem comida, ao passo que Caramuru diz que basta eles colherem e caçarem mais. Itaparica diz que isso daria muito trabalho, deitando-se de volta a rede. Caramuru tenta explicar que, com isso, eles conseguiriam acumular riqueza, e que assim eles ficariam ricos e não precisariam fazer mais nada. Ao passo que Itaparica, diz “– Na rede eu vivo deitado faz tempo” (41'56”).

Figura 18 - Caramuru e Itaparica conversando sobre fazer negócios



Fonte: Filme Caramuru, a invenção do Brasil, 2001.

Para os povos indígenas, o trabalho visava garantir a subsistência própria e de suas comunidades, e o tempo restante era dedicado ao lazer e aos rituais cotidianos. Ao contrário da obsessão europeia por acumular riquezas, essa abordagem mais equilibrada era vista pelos colonizadores como preguiça e indolência. Essa cena em Caramuru perpetua estereótipos problemáticos ao retratar o chefe indígena Itaparica como preguiçoso e desinteressado em acumular riqueza, em contraste com os valores europeus. A situação explora uma visão simplista e redutora das culturas indígenas, ao destacar a diferença cultural entre os indígenas e os brancos por meio da resistência de Itaparica à ideia de trabalhar mais para acumular bens materiais. O diálogo sugere que os valores europeus de trabalho e acúmulo de riqueza são superiores, enquanto os valores indígenas são tratados com desdém, reforçando o estereótipo do indígena como indolente e preguiçoso. Além disso, a cena usa o humor para realçar essa ideia, o que pode desviar a atenção das complexidades culturais e sociais dos povos indígenas. A resposta de Itaparica, ao preferir descansar na rede em vez de trabalhar mais, é uma representação exagerada e estereotipada, que não leva em consideração a verdadeira lógica e os valores das culturas indígenas, onde o trabalho era feito de acordo com as necessidades de subsistência e não para acumular riqueza de forma capitalista.

Um outro aspecto a ser observado se dá com as personagens “indígenas” Moema (Deborah Secco) e Paraguaçu (Camila Pitanga), que representam um arquétipo frequentemente retratado em narrativas que envolvem o encontro entre colonizadores e nativos. Elas exemplificam a figura da mulher indígena enquanto símbolo de submissão e fascínio pelo estrangeiro, características que são exploradas de forma recorrente em produções culturais que tratam do período colonial. Moema e Paraguaçu, ao se envolverem romanticamente com Diogo Álvares, o Caramuru, reforçam o papel da mulher indígena como veículo de assimilação cultural, sendo vistas quase como troféus que simbolizam a dominação e subjugação de uma cultura pela outra. Nesse contexto, essas personagens femininas não apenas facilitam a integração do colonizador ao novo ambiente, mas também são retratadas como figuras que legitimam o poder do estrangeiro ao gerar sua descendência.

Figura 19 - Paraguaçu (Camila Pitanga) e Moema (Deborah Secco)



Fonte: Filme Caramuru, a invenção do Brasil, 2001.

O excesso de sexualidade e a troca do corpo feminino como objeto de “hospitalidade tupinambá”, como dito na obra, são elementos centrais que reforçam estereótipos coloniais. As personagens Paraguaçu e Moema são retratadas como figuras sensuais, cuja sexualidade é explorada como uma forma de agradar e satisfazer aos homens brancos. Esse retrato, além de distorcer a complexidade das relações culturais entre europeus e indígenas, reforça a ideia de que o corpo feminino indígena está à disposição para aprazer os desejos do colonizador. Essa representação, longe de ser uma mera escolha narrativa, carrega implicações profundas, pois reduz as personagens femininas indígenas a objetos de desejo e troféus de conquista, enquanto minimiza suas identidades e culturas próprias. Assim, a narrativa sobre Moema e Paraguaçu perpetua a ideia de que a conquista colonial não se deu apenas pela força, mas também através da dominação simbólica e sexual, onde a mulher indígena desempenha um papel central na legitimação do poder colonial.

Figura 20 - Moema e Paraguaçu como objetos de prazer de Diogo.



Fonte: Filme Caramuru, a invenção do Brasil, 2001.

Essa representação se contrapõe à visão do indígena masculino, que continua sendo retratado como um adversário a ser vencido, o "eterno bugre"³² que deve ser domesticado. (Da Silva, 2007, p. 200). Assim se dá em *O Guarani* (1996), de Norma Bengell, onde Peri é retratado de maneira similar, enfrentando a hostilidade dos capatazes de Dom Antônio de Mariz que desejavam matá-lo.

Mais uma vez, como observado em outras produções, em *Caramuru*, encontramos a persistente encenação do não indígena assumindo o papel de indígena de maneira caricata e desrespeitosa. Esses atores, brancos, são adornados com roupas exóticas e estereotipadas que distorcem a realidade dos povos indígenas. A representação desses personagens através de fantasias elaboradas e frequentemente descontextualizadas contribui para a manutenção de estereótipos e a desumanização dos povos indígenas nas narrativas cinematográficas.

³² "Bugre" é um termo pejorativo utilizado historicamente no Brasil para se referir a indígenas de forma depreciativa. A palavra carregava conotações racistas, implicando que os indígenas eram selvagens, incivilizados ou bárbaros. O uso desse termo está inserido na colonização e no processo de marginalização das populações indígenas, servindo para desumanizar e desvalorizar suas culturas e modos de vida.

Figura 21 - Moema e Paraguaçu vestidas de forma exótica



Fonte: Filme Caramuru, a invenção do Brasil, 2001.

Figura 22 - Moema e Paraguaçu vestidas de forma exótica



Fonte: Filme Caramuru, a invenção do Brasil, 2001.

Figura 23 - Moema e Paraguaçu vestidas de forma exótica



Fonte: Filme Caramuru, a invenção do Brasil, 2001.

Figura 24 - Itaparica (Tonico Pereira) vestido de forma exótica



Fonte: Filme Caramuru, a invenção do Brasil, 2001.

Quando um espectador decide assistir a um filme, ele estabelece um pacto com a obra, aceitando os eventos e narrativas apresentados como se fossem reais dentro do contexto da história (Carrijo; Borges, 2013). Essa impressão de realidade é reforçada pelo movimento na tela, que o espectador percebe como um movimento real das coisas, não apenas como um jogo de luz e sombra (Andrew, 1989). Portanto, é importante entender, mais uma vez, o papel do cinema na construção da realidade.

A relação entre imagens, memória e imaginação destaca como as imagens transcendem o simples registro visual, assumindo o papel de artefatos complexos que moldam e influenciam nossas percepções e lembranças. Seja no campo documental ou ficcional, elas operam como registros históricos que frequentemente ultrapassam as intenções originais de seus criadores. Conforme aponta Morin (1997), o imaginário é uma extensão natural das imagens, um espaço onde estas se entrelaçam e se alimentam mutuamente da imaginação. Assim, as imagens – reais ou ficcionais – atuam como “próteses de memória”, armazenando não apenas aquilo que vivemos, mas também o que nunca vivemos ou que jamais poderia ter sido vivido. Elas constroem uma memória extracorpórea que dialoga com nossas próprias recordações e, muitas vezes, dissolve as fronteiras entre o real e o imaginado. (Ferreira, 2017)

Um exemplo disso é dado pela evocação de cenas cinematográficas que deslocam temporalidades – como as duas películas aqui analisadas. Essa combinação anacrônica é capaz de se fixar na nossa mente com a mesma intensidade de memórias pessoais, preenchendo lacunas e provocando sensações que podem parecer reais, mesmo que sejam fabricadas (Ferreira, 2017). Conseguimos, então, compreender e reafirmar a apropriação do cinema pelos próprios cineastas indígenas como forma de reivindicar suas identidades e demarcar seus espaços de memória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise desenvolvida provoca a reflexão de que a memória cinematográfica, no contexto da globalização, configura-se como um campo dinâmico, marcado pelas tensões entre homogeneização e diversidade cultural, inovação tecnológica e preservação identitária. Como demonstrado, o cinema, além de dispositivo artístico e narrativo, atua como um espelho das transformações socioculturais e econômicas, refletindo e ressignificando realidades locais e globais. A interação entre novas tecnologias — tais como o vídeo, a digitalização e a interatividade — e as dinâmicas da globalização, redefiniram não apenas os métodos de produção e distribuição, mas também as próprias noções de realidade, representação e participação do espectador. Sob a perspectiva dos Estudos Culturais, as contribuições teóricas de autores como Dubois, Maciel e Nunes revelam que a imagem cinematográfica, longe de ser estática, é um "estado-imagem" em constante evolução, capaz de questionar hegemonias, reconfigurar identidades e resgatar memórias em um mundo cada vez mais interconectado.

Explorando as relações entre memória, narrativa e representação no cinema, especialmente no contexto indígena, ficou evidente que a construção das memórias cinematográficas não ocorre em um vácuo cultural, mas é profundamente influenciada por forças sociais, tecnológicas e históricas. Como destacado anteriormente, a subjetividade inerente à rememoração — proposta por Benjamin — e os desafios da representação autêntica de culturas marginalizadas apontam para a necessidade de se analisar como o cinema opera em um cenário globalizado. Nesse contexto, a memória cinematográfica emerge não apenas como um registro de experiências individuais ou coletivas, mas como um campo de disputa simbólica, onde se entrelaçam a preservação de identidades, a pressão por homogeneização cultural e as transformações tecnológicas.

Ao abordar o tema da memória, conforme foi discutido ao longo deste trabalho, notamos que não se trata de um conceito estático, mas de um processo dinâmico e contínuo de construção e reelaboração. A memória indígena, assim como a identidade desses povos, é coletiva, dinâmica e singular. Ela se manifesta não apenas no passado, mas nos rituais, na transmissão de saberes e na vivência cotidiana. A noção de memória entre os povos indígenas no Brasil contemporâneo constitui um campo complexo, marcado pela interação entre tradição ancestral,

resistência cultural e adaptação às dinâmicas impostas pela modernidade. Como aponta Mércio Pereira Gomes (2012), o “ser indígena” não se reduz a uma identidade estática, mas se desdobra em uma miríade de perspectivas, moldadas pela diversidade étnica, espiritual e sociocultural desses povos.

Nesse contexto, a memória emerge não como um arquivo imutável, mas como um processo vivo, dinâmico e intencional, essencial para a preservação de saberes, identidades e modos de existência. Trata-se, antes, de uma memória ancestral, corporificada em práticas, territórios e relações comunitárias, que resiste à homogeneização e se reinventa frente aos desafios impostos pela colonialidade. Como bem sintetiza Alvares (2021), é na oralidade, nos cantos e nas histórias partilhadas que reside a força de um saber que atravessa gerações — um saber que, mesmo ao adotar novos suportes, mantém-se fiel à sua raiz: garantir que os povos indígenas sigam caminhando, com suas identidades vivas e suas vozes ecoando no tempo. O cinema indígena capta essas práticas, mantendo-as vivas e permitindo que se perpetuem através das gerações. É, portanto, um espaço onde tradições e mitos ganham forma, não como relíquias do passado, mas como elementos vivos, reconfigurados no presente e projetando-se para o futuro.

O cinema indígena emerge, assim, não apenas como um instrumento de documentação, mas como um dispositivo ativo de reelaboração e transformação da memória. Filmes como *Mãe d'Água*, *A História da Cutia e do Macaco* e *Quando os Yãmĩy Vêm Dançar Conosco* (2012) ilustram como o cinema indígena conecta passado e presente, resgatando histórias e mitos ancestrais enquanto desafia narrativas dominantes e propõe novas formas de entender as culturas indígenas. Essas obras não se limitam a preservar memórias; elas as reconfiguram, criando um diálogo entre o ancestral e o contemporâneo, entre o tradicional e o moderno.

Importa ressaltar que essa apropriação do audiovisual pelos povos indígenas não se restringe à mera documentação; ela se transforma em um ato político de reexistência. Ao assumirem as câmeras, os cineastas indígenas deslocam o olhar colonial, substituindo a objetificação por narrativas autóctones que reivindicam a sua autoria. Como apontam Maia e Andrade (2016), os filmes indígenas não são apenas registros etnográficos, mas ferramentas de *reelaboração cultural*, capazes de traduzir cosmovisões, reativar memórias ancestrais e contestar a linearidade histórica imposta pelo colonialismo. Nesse processo, o cotidiano da aldeia — seus

rituais, conflitos e adaptações — ganha dimensão cinematográfica, revelando a complexidade de culturas que resistem à homogeneização globalizante.

A produção audiovisual indígena, assim, opera em duas frentes: **preservação** e **subversão**. Por um lado, ela fixa práticas tradicionais em risco de desaparecimento, como cantos rituais ou técnicas artesanais, garantindo sua transmissão às novas gerações. Por outro, desconstrói estereótipos ao expor a dinâmica das identidades indígenas em diálogo com a contemporaneidade.

A crítica à colonialidade da memória, proposta por Walter Benjamin, ressoa aqui. Se a rememoração é um ato seletivo e subjetivo, os filmes indígenas realizam uma **reconstrução intencional do passado**, trazendo à tona histórias soterradas pelo epistemicídio. Como observa Cunha (2000), a homogeneização do “índio imaginário” serviu para apagar a pluralidade de vozes indígenas, reduzindo-as a arquétipos como o “selvagem” ou o “nobre primitivo”.

A interação entre tecnologia e tradição também merece destaque. Se a globalização impôs riscos de apagamento cultural, de semelhante modo, ela também forneceu instrumentos para resistência. Câmeras digitais, celulares e plataformas de streaming permitem que comunidades remotas compartilhem suas narrativas globalmente, contornando intermediários não indígenas. No entanto, essa conquista não está isenta de paradoxos. A mesma globalização que viabiliza a difusão de filmes indígenas também os submete a lógicas mercadológicas que podem esvaziar seu conteúdo político. Festivais internacionais, por exemplo, muitas vezes enquadraram essas obras em categorias exotizantes, como “cinema étnico”, reforçando fronteiras simbólicas. Além disso, a dependência de editais públicos — frequentemente vetados sob governos anti-indígenas — revela a fragilidade dessas iniciativas. A sobrevivência do cinema indígena, portanto, depende não apenas de inovação técnica, mas de um **ecossistema de apoio** que respeite sua autonomia e economia criativa.

O cinema indígena contemporâneo é um campo de **reinvenção da memória**, onde passado e presente se entrelaçam para projetar futuros possíveis. Ao resgatar narrativas ancestrais e confrontar a colonialidade, essas obras não apenas preservam culturas, mas as expandem, demonstrando que a tradição é um rio — não um lago estagnado. Como lembra Benjamin (1984), a memória é um ato de montagem, e os povos indígenas, ao reeditarem suas histórias nas telas, provam que a justiça narrativa é um passo essencial para a justiça social. Nesse sentido,

cada filme indígena é um convite a desaprender o olhar colonizador e a reconhecer, nas imagens em movimento, a potência de memórias que insistem em não ser esquecidas.

Se a memória indígena se constrói na intersecção entre o vivido, o ritual e o transmitido, o cinema emerge como um meio privilegiado para traduzir essa dinâmica em linguagem contemporânea. Longe de cristalizar tradições em moldes estáticos, as produções audiovisuais indígenas as reinscrevem em novos contextos, transformando a câmera em instrumento de agência cultural. Como propõe Oliveira (2022), reinterpretando Darcy Ribeiro, essa prática não representa uma “transfiguração étnica” como assimilação, mas como ressignificação ativa, em que os povos indígenas reelaboram seus repertórios simbólicos para afirmá-los em diálogo — e muitas vezes em confronto — com as narrativas hegemônicas.

Nesse processo, o cinema indígena opera em duas frentes interdependentes: a reapropriação crítica da tecnologia e a reinvenção das formas narrativas. Ao adotar ferramentas audiovisuais, antes associadas à colonização do olhar, cineastas como Alberto Alvares (Guarani Nhandewa) e Patrícia Ferreira (Guarani Mbya) subvertem a lógica de um cinema que historicamente os excluiu. As imagens, assim, tornam-se extensões da oralidade, atualizando histórias ancestrais sem romper com sua essência comunitária.

Essa abordagem desafia a noção ocidental de autoria individual. Nas narrativas indígenas, o filme é frequentemente concebido como uma construção coletiva, onde anciãos, jovens e até entidades espirituais colaboram no processo criativo. Como afirma Alvares (2021, p. 30), gravar as “belas palavras dos mais velhos” não é um ato de arquivamento, mas de revitalização, garantindo que os saberes continuem a orientar as novas gerações. Aqui, a tecnologia não substitui a tradição oral; amplifica-a, permitindo que histórias antes restritas às aldeias alcancem espaços globais, desconstruindo estereótipos e afirmando pluralidades.

A memória, enquanto força motriz das culturas indígenas, não se esgota no ato de lembrar, mas se atualiza na capacidade de reimaginar. O cinema, nesse sentido, transcende sua função de registro para se tornar um dispositivo contemporâneo de preservação e insurgência. Como destacam Amormino (2024) e Andrade (2019), ao transformar narrativas ancestrais em imagens em movimento, os povos indígenas não apenas resistem ao apagamento histórico, mas também

redefinem os próprios parâmetros do que significa existir, lembrar e criar em um mundo marcado por assimetrias.

O cinema indígena, ao operar como mediador entre o sagrado e o profano, o ancestral e o tecnológico, revela-se um espaço de tradução cultural. Nele, a câmera não é um instrumento neutro, mas um “bastão de fala” moderno, que amplifica vozes silenciadas por séculos de colonialismo. Como afirma o cineasta Maxakali citado por Andrade (2019), filmar é um ato de responsabilidade intergeracional: as imagens capturadas hoje serão as histórias que guiarão os jovens amanhã, mantendo vivas as conexões com os espíritos, os territórios e os saberes que sustentam a cosmovisão de seus povos. Essa prática não se limita a documentar; ela reencena, como em um ritual, a trama contínua entre passado, presente e futuro, onde cada filme é uma cerimônia de transmissão.

Ao mesmo tempo, o cinema indígena confronta a sociedade não indígena com suas próprias contradições. Filmes como os mencionados por Andrade (2019) — que denunciam violências e celebram resistências — funcionam como espelhos críticos, expondo a persistência do racismo estrutural e a urgência de reparação. Mas vão além: ao apresentar subjetividades plurais (amores, humor, ficções), desmontam a visão reducionista que enxerga os indígenas como “guardadores do passado”. Pelo contrário, mostram-nos como arquitetos de futuros possíveis, onde tecnologia e tradição coexistem em diálogo criativo. A câmera, nas mãos indígenas, torna-se ferramenta de educação política: nas aldeias, fortalece identidades; nas cidades, descoloniza imaginários. Como aponta Andrade (2019), é um ato de “reapropriação tecnológica” que ressignifica instrumentos outrora usados para oprimir, transformando-os em armas de afirmação.

Contudo, essa jornada não é linear. A tensão entre inovação e tradição, a pressão por representações palatáveis e a luta por recursos autônomos revelam os desafios de se fazer cinema em contextos de marginalização. Ainda assim, cada filme indígena é uma prova de resiliência: ao misturar animação digital com cantos rituais, ou ao registrar a rotina das aldeias com olhar íntimo, esses cineastas comprovam que a memória não é um fardo, mas um rio — um fluxo que carrega consigo a potencialidade de reinventar mundos.

Embora o cinema não atue, por si só, como um agente direto de mudança, ele se consolida em poder proporcionar transformações sociais e culturais. Assim, o cinema indígena nos convida a repensar não apenas as narrativas sobre os povos

indígenas, mas a própria ideia de futuro. Se, como sugere Amormino (2024), a memória é um “ativo influenciador” do presente, nas telas indígenas ela se torna um projeto: um chamado para que a humanidade escute as lições dos que souberam, por séculos, resistir apesar de tudo. Nesse diálogo entre o gravado e o vivido, entre o ancestral e o porvir, reside a esperança de que, como dizem os Guarani, possamos todos seguir caminhando — não em filas isoladas, mas em uma grande rede de histórias que, finalmente, se reconhecem como partes de um mesmo território: *Yvy marã e'ỹ*, a Terra sem males, ainda por ser construída.

REFERÊNCIAS

ALVARES, Alberto. **PETEIN MBYA NHEMA'EN TA'ANGA ARANDURE NHEMBOJA'O RE UM OLHAR GUARANI: O CINEMA NA FRONTEIRA DOS SABERES**. Dissertação. 2021

AMORMINO, Luciana. **A memória como gesto: um ato ético, estético e político**. Editora: Selo UFMG – Belo Horizonte, 2023.

ANDRADE, Andriza Maria Teodolino de. **Narrativas audiovisuais: cinema, memórias ancestrais e rituais entre os Tikmũ'ũn_Maxakali**. 2019. 140 f.

ANDREW, James Dudley, 1945- A58p. **As principais teorias do cinema: uma introdução** / J. Dudley Andrew; tradução, Teresa Ottoni. — Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BATISTA, Hildonice De Souza. **MEMÓRIAS INDÍGENAS NOVOS VALORES PARA A EDUCAÇÃO ETNORACIAL**. 5. ed. ITABAIANA: GEPIADDE: IX CONGRESSO LUSO AFRO BRASILEIRO DE CIENCIAS SOCIAIS, 2011. v. 10. ISBN 1982-3916.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CAMPOS, Claudinei José Gomes. **Método de análise de conteúdo: ferramenta para a análise de dados qualitativos no campo da saúde**. Revista Brasileira de Enfermagem, v. 57, n. 5, p. 611-614, 2004.

CARVALHO, Carlos André; LACERDA, Chico; ALMEIDA, Rodrigo (Org.). **Cinema e Memória**. 1a. ed. Recife: Editora Universitária, 2013. - <https://editora.ufpe.br/books/catalog/view/327/336/991>

CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa; BORGES, Luciana. **Porém já muitos sóis eram passados: Caramuru revisitado; Brasil reinventado**. Itinerarios (UNESP. Araraquara) , v. 36, p. 165-186, 2013.

CANCLINI, Néstor Garcia. Diferentes, desiguais e desconectados. In: _____. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2015. P. 55-104.

COOPER, Donald R.; SCHINDLER, Pamela S. **Métodos de Pesquisa em Administração**. 7. ed. São Paulo: Bookman, 2003.

CONFERÊNCIA DAS NAÇÕES UNIDAS SOBRE COMÉRCIO E DESENVOLVIMENTO (UNCTAD); UNIDADE ESPECIAL PARA COOPERAÇÃO SUL-SUL DO PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO (PNUD). **Relatório de Economia Criativa 2010: economia criativa – uma opção de desenvolvimento viável**. Brasília: Secretaria da Economia Criativa/MinC; São Paulo: Itaú Cultural, 2012.

CORSI, Margarida da Silveira. **Da pena em punho ao olho da câmera: a dialogia na (re)construção da identidade nacional em O Guarani.** 2007. 269 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2007.

CUNHA, Edgard (2000), **Cinema e imaginação: a imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70**, Dissertação, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo.

DA SILVA, Juliano Gonçalves. **ENTRE O BOM E O MAU SELVAGEM: FICÇÃO E ALTERIDADE NO CINEMA BRASILEIRO.** Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 1, ed. 1, p. 195-210, 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/32871974/ENTRE_O_BOM_E_O_MAU_SELVAGEM_FIC%C3%87%C3%83O_E_ALTERIDADE_NO_CINEMA_BRASILEIRO. Acesso em: 30 ago. 2024.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Estudos culturais: uma introdução. In: DA SILVA, T.T. (org.) **O que é, afinal, Estudos Culturais?**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, pp. 133-166.

FEITOSA, Sara Alves; BELOCHIO, Vivian. **Quatro relações entre Comunicação e Indústria Criativa.** In: Marcela Guimarães e Silva; Joel Felipe Guindani. (Org.). Comunicação e Indústria Criativa: políticas, teorias e estratégias. 1ed. Jaguarão: CLAEC, 2018, p. 59-79.

FELIPE, Marcos Aurélio. (2023). **Da colonialidade do ver ao cinema indígena: apontamentos sobre a (contra)colonialidade em Abya Yala.** Revista De Antropologia, 66. <https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2022.201158>

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. **As pesquisas denominadas “estado da arte”.** Revista Educação & Sociedade, Campinas, n. 79, p. 257-272, Ago, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Sobre a história da sexualidade.** In: FOUCAULT, M. Microfísica do poder Tradução de Roberto Machado. 27. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2009. p. 243-276.

FREIRE, Rafael De Luna. **O campo a preservação audiovisual: reflexões e perspectivas.** Espírito Santo, Vitória: IV Congresso Nacional de Arquivologia., 2010. ISBN 978-85-63771-00-1.

FREIRE, José Ribamar Bessa. **Cinco idéias equivocadas sobre o índio.** Cenesch Revista do Centro de Estudos do Comportamento Humano, Manaus, v. 1, p. 17-33, 2000.

GUINDANI, Joel Felipe; GUIMARAES, Marcela; MARTINS, Tiago. **Economia Criativa e Cidadania a partir da produção do documentário Aldeia Yancã Ju.** In: XVIII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 2017,

Caxias do Sul. XVIII CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL. SÃO PAULO: **INTERCOM**, 2017. v. 1. p. 1-15.

GOMES, Mércio Pereira. **Os índios e o Brasil: passado, presente e futuro**. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo, Vértice/Editora Revista dos Tribunais, 1990.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. Porque a mídia se propaga. In: _____. **Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável**. São Paulo: Eleph, 2014. P. 23-75.

JORGE, Marina Soler. **Cultura popular, cultura erudita e cultura de massas no cinema brasileiro**. Revista Cronos. Rio Grande do Norte, v. 7, n. 1, p. 173-182, jan/jun. 2006.

JÚNIOR, Carlos Alberto Mourão; FARIA, Nicole Costa. **Memória**. Psicologia: Reflexão e Crítica. [online], 2015. Vol. 28, No. 4, p. 780-788.

ITO, Tomyo. **A elaboração da memória em Rithy Panh**. 257f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

ITO, Tomyo Costa. (2021). **Memória e história dos sem nome: o uso das fotografias de identificação nos documentários de Rithy Panh**. *Domínios Da Imagem*, 15(28), 78–93. <https://doi.org/10.5433/2237-9126.2021v15n28p78>

IZQUIERDO, Ivan. (1989). **Memórias**. Estudos Avançados, 3(6), 89-112. <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8522>

MACIEL, Katia (org.). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

MAIA, Marta Regina; ANDRADE, Andriza Teodolino (2016). **A memória coletiva ressignificada por meio das narrativas audiovisuais**. *Revista Extraprensa*, 9(2), 4-17. <https://doi.org/10.11606/extraprensa2016.115607>

MALAFAIA, Wolney Vianna. **Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional**. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) - FGV - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2012.

MANZINI, Eduardo José. **Entrevista semi-estruturada: análise de objetivos e de roteiros**. In: Seminário Internacional sobre pesquisa e estudos qualitativos, 2, 2004, Bauru. A pesquisa qualitativa em debate. Anais... Bauru: USC, 2004. CD-ROOM. ISBN: 85-98623-01-6. 10 p.

MANZINI, Eduardo José. **Uso da entrevista em dissertações e teses produzidas em um programa de pós-graduação em educação**. *Revista Percurso – NEMO*, Maringá, v.4, n. 2, p. 149- 171, 2012. Disponível em: <https://acervodigital.unesp.br/handle/11449/114753>.

MCLUHAN, Marshall. O meio é a mensagem. In: _____. **Os meios de comunicação como extensão do homem (understanding media)**. São Paulo: Cultrix, 1975. P. 21- 37.

MELLO, Rodrigo Piquet Saboia de; COUTO, Ione Helena Pereira. As transformações da memória indígena na contemporaneidade. InCID: **Revista de Ciência da Informação e Documentação**, Ribeirão Preto, Brasil, v. 8, n. 2, p. 163–175, 2017. DOI: [10.11606/issn.2178-2075.v8i2p163-175](https://doi.org/10.11606/issn.2178-2075.v8i2p163-175). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/incid/article/view/132904>. Acesso em: 5 nov. 2024.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MIGUEL, Fernanda Valim Côrtes. **A entrevista como instrumento para investigação em pesquisas qualitativas no campo da linguística aplicada**. Odisseia, Lagoa Nova, n. 5, p. 1-11, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/2029>.

MONGCONÃNN, Ítalo. **Reflexões de um cineasta indígena sobre o cinema indígena contemporâneo**. PROA: Revista de Antropologia e Arte | UNICAMP | 11 (1) | p. 22-30 | Jan - Jul | 2021.

NUNES, Karliane Macedo; DA SILVA, Renato Izidoro; SILVA, José de Oliveira dos Santos, «**Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil**», *Polis* [Online], 38 | 2014, posto online no dia 05 setembro 2014, consultado o 28 agosto 2024. URL: <http://journals.openedition.org/polis/10086>

Oliveira, Bernardo. (2022). **Cinema indígena, transfiguração étnica do cinema**. *Argumentos - Revista Do Departamento De Ciências Sociais Da Unimontes*, 19(2), 45–64. <https://doi.org/10.46551/issn.2527-2551v19n2p.45-64>

PEREIRA, Eliete S. **Mídias nativas: a comunicação audiovisual indígena: o caso do projeto Vídeo nas Aldeias**. C-legenda, Niterói, n. 23, p. 61-72, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/133/49>.

_____. **Pós-modernidade e mídias nativas: a comunicação indígena brasileira audiovisual**. *Comunicação e Sociedade*, vol. 18, 2010, pp. 97-105.

PINTO, Leila Mirtes, GRANDO, Beleni (orgs). **Brincar, Jogar, Viver: IX Jogos dos Povos Indígenas**. Brasília: Gráfica e Editora Ideal, 2009.

POPE, Catherine; MAYS, Nicholas. **Pesquisa qualitativa na atenção à saúde**. 2ª edição. Porto Alegre: Artmed, 2005.

RÊGO, Isabela Naira Barbosa; DOURADO, Jacqueline Lima. **Economia Política da Comunicação e uma Reflexão Teórica sobre a Mídia nas Sociedades Capitalistas**. Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Mossoró, ano 2013, p. 1-15, 13 jun. 2013. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Mossoró - RN – 12 a 14/06/2013.

FERREIRA, Rodrigo Almeida. **Lembranças de um passado imaginário**: epifanias de uma sensibilidade estética da história. Orientador: Angela Freire Prysthon. 2017. 223 f. Tese (Programa de PósGraduação em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/28353>. Acesso em: 27 ago. 2024.

SANTOS-DUISENBERG, Edna dos. Economia criativa: uma opção de desenvolvimento viável? In: REIS, Ana Carla Fonseca (Org.). **Economia criativa como estratégia de desenvolvimento**: uma visão dos países em desenvolvimento. São Paulo: Itaú Cultural/Garimpo de Soluções, 2008.

SARLO, Beatriz. **Tempo Presente**. Notas sobre a mudança de uma cultura. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2005.

_____. **Tempo Passado**. Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHMITZ, Ingrid Oyarzabal. **“Estou indo lutar!”**: as crianças Guarani no cinema indígena. 2022. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de PósGraduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022.

SMITH, Jonathan A. (2011). **Evaluating the contribution of interpretative phenomenological analysis**. Health Psychology Review, 5(1), 9-27. doi: <https://doi.org/10.1080/17437199.2010.510659>

SILVA, Grazielle; MACÊDO, Kátia; REBOUÇAS, Cristiana; SOUZA, Ângela. **Entrevista como técnica de pesquisa qualitativa**. Online braz j nurs [internet]. 2006 Jan [cited month day year]; 5 (2):246-257. Available from: <http://www.objnursing.uff.br/index.php/nursing/article/view/5727>.

SILVA, Luciene Maria; ROSÁRIO, Daiane. **A produção documental de Antonio Olavo**: lutas e memórias do povo negro. Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica, [S. l.], v. 6, n. 18, p. 490–508, 2021. DOI: 10.31892/rbpab2525-426X.2021.v6.n18.p490-508. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/11856>. Acesso em: 4 maio. 2024.

SILVA NAWA, José Tarisson Costa da. **“OS NAWA NUNCA FORAM EXTINTOS”**: regimes de memória, trajetórias indígenas e narrativas sobre os Nawa do vale do Juruá, Acre. Rio de Janeiro, 2023. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

SOARES, Renata Ribeiro Gomes de Queiroz. **CINEMA, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO**. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História, São Paulo, ano 2011, p. 1-15, julho 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300664212_ARQUIVO_TExtocompletoAnpuhUSP.pdf. Acesso em: 29 ago. 2024.

SOUSA, Thiago Weslei de Almeida; PIRES, Dario Xavier; QUEIROS, Wellington Pereira de. **Os pressupostos teóricos de Ilya Prigogine e a epistemologia crítica**

- **um diálogo de convergências?**. *Educação e Filosofia* [online]. 2021, vol.35, n.73, pp.301-339. Epub 11-Jan-2024. ISSN 1982-596X. <https://doi.org/10.14393/revedfil.v35n73a2021-53769>.

STECANELA, Nilda . **O cotidiano como fonte de pesquisa nas Ciências Sociais**. *Conjectura: Filosofia e Educação (UCS)* , v. 14, p. 63-75, 2009.

TOMAIM, Cassio dos Santos. (2016). **O documentário como “mídia de memória”**: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 43(45), 96-114. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.111443>

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2012. 480 p. ISBN 978854950697.

Filmografia

A HISTÓRIA DA CUTIA E DO MACACO. Direção de Wisio Kayabi e Coletivo das Cineastas Xinguanas. Aldeia Kwaruja: Instituto Catitu, 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/84886200>

QUANDO OS YÃMIY VÊM DANÇAR CONOSCO (2012). Direção de Isael Maxakali, Suely Maxakali e Renata Otto. Aldeia Verde, Ladainha, MG: Milene Migliano, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B5IAmaLXk5M&t=74s>

MÃE D'ÁGUA. Direção de Priscila Tapajowara. Amazônia: Tapajowara Filmes, 2022. 1 vídeo (19:02). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KgjXjPYJXrw&t=7s>