



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**UMA NOVA ESPERANÇA:  
(Re)construção de imaginários com indígenas mulheres da Comunidade  
Indígena Nova Esperança**

STHEFANE FELIPA DA COSTA PEREIRA

Brasília, março de 2023

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**UMA NOVA ESPERANÇA:  
(Re)construção de imaginários com indígenas mulheres da Comunidade  
Indígena Nova Esperança**

STHEFANE FELIPA DA COSTA PEREIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília/UnB como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Imagem, Estética e Cultura Contemporânea

Orientadora: Fabíola Orlando Calazans Machado

Brasília, março de 2023

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**UMA NOVA ESPERANÇA:  
(Re)construção de imaginários com indígenas mulheres da Comunidade  
Indígena Nova Esperança**

STHEFANE FELIPA DA COSTA PEREIRA

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Fabíola Orlando Calazans Machado  
Orientadora  
Universidade de Brasília

---

Profa. Dra. Tânia Mara de Campos  
Membro Titular  
Universidade de Brasília

---

Profa. Dra. Clarissa Raquel Motter Dala Senta  
Membro Titular  
Universidade Católica de Brasília

---

Profa. Dra. Denise Moraes  
Membro Suplente  
Universidade de Brasília

Brasília, março de 2023

## **Agradecimentos**

Ao realizar a pesquisa de mestrado, percebi que há diferentes pessoas que contribuíram, seja com auxílio acadêmico, profissional ou pessoal, para a formulação e finalização desta dissertação. De antemão, agradeço a todos, que de uma maneira ou de outra, tiraram um tempo para acompanhar essa jornada.

À minha mãe, Mariete, a qual sempre me apoiou incondicionalmente em cada aventura que me proponho a realizar. Obrigada por todo cuidado, escuta e afeto, mas principalmente, por confiar em mim. Sem você não estaria aqui e sem você essa pesquisa não teria acontecido.

Ao meu pai, Marinho, que sempre colocou seus filhos em primeiro lugar e tomou todas suas decisões visando nosso futuro e bem-estar, mesmo que isso exigisse sacrifícios pessoais. Você é meu exemplo, obrigada por acreditar na minha capacidade, cada escolha que faço é por você.

Aos meus irmãos, Bruno Corrêa e Márcio Filipe, por toda ajuda prestada para que o trabalho de campo fosse realizado e o documentário finalizado. Bruno, obrigada pelo convite para conhecer Nova Esperança, sem você essa pesquisa não aconteceria. Márcio, obrigada por tirar um tempo para ajudar na finalização deste documentário.

Aos moradores de Nova Esperança, principalmente, Joarlison Garrido, por permitir fazer o trabalho de campo e Geane, Marcivânia e Milleny, por participarem da oficina audiovisual. Obrigada por se interessarem pela oficina e realizar as gravações das filmagens que levaram ao documentário analisado. Vocês compartilharam um pouco dos seus olhares únicos para o fortalecimento da cultura Baré. Agradeço por todo acolhimento e troca de saberes.

À minha orientadora, professora doutora Fabíola Calazans, a quem tive a grande sorte de ser orientada. Se minha pesquisa fosse o mar, você seria a capitã do barco e eu uma simples marinheira. Obrigada por me escolher, confiar no potencial de minha pesquisa e ensino, pelo afeto acerca do que significa orientar alguém empaticamente. Você é o exemplo de docente que buscarei ser.

À professora doutora Denise Moraes, que desde a graduação acompanha minhas pesquisas e inquietações. Agradeço por todo auxílio e contribuições durante a qualificação que foram fundamentais para guiar os caminhos desta dissertação.

À professora doutora Tânia Mara Campos de Almeida, por todas as aulas de Sociologia de Gênero e Raça, que possibilitaram encontrar grande parte do referencial teórico necessários a esta pesquisa. Suas aulas mudaram minha perspectiva pessoal, fortalecendo a compreensão sobre minha identidade como indio descendente.

À professora doutora Clarisse Raquel Motter Dala Senta, por iniciar minhas inquietações acerca da invisibilidade das indígenas mulheres quando ainda estava na graduação. Obrigada por acompanhar minha pesquisa desde o início com tamanho interesse e dedicação.

À Universidade de Brasília, por toda sabedoria passada que proporcionou abrir meus olhos para a imensidão epistêmica que temos no Brasil.

À CAPES pela bolsa de estudo concedida durante os dois anos do mestrado, que possibilitou me dedicar 100% a essa experiência.

Aos professores e servidores do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, principalmente, os professores da Linha de Pesquisa de Imagem, Estética e Cultura Contemporânea por todas as aulas ministradas e conteúdos passados que potencializaram maior crescimento pessoal e acadêmico em minha formação como mestra. Obrigada por toda paciência durante essa jornada.

À Laura Rodrigues Furtado, minha companheira de mestrado, do qual levarei para a vida. Passamos pela experiência inédita de ensino orientado e fazê-lo ao seu lado tornou tudo mais fácil.

À Ludimila Mamedes, minha grande amiga e alma gêmea, que a graduação me trouxe. Você viu todas as etapas desta pesquisa e não mede esforços para acompanhar minha jornada mesmo de longe. Não existe distância suficiente para nos separar.

Aos meus amigos, pelas opiniões, considerações e referências dadas sempre que lhes pedia uma opinião e por me animar nas horas de desânimo.

A todos os indígenas do Brasil, este trabalho é dedicado a vocês. Que juntos possamos fortalecer o surgimento de espaços e diálogos plurais, levando representatividade indígena em todos os meios comunicacionais. Que não haja mais silenciamentos, pois os discursos indígenas precisam ser falados.

## RESUMO

A pesquisa apresentada é uma investigação qualitativa acerca dos imaginários indígenas brasileiros, guiada pelos olhares do cinema indígena, a fim de compreender quais imaginários os sujeitos originários constroem de si. A partir dos conceitos de decolonialidade, gênero e cinema de resistência, é proposto uma abordagem decolonial, amparada na metodologia de análise de discurso de Eni Orlandi e do conceito de imaginário de Gilbert Durand. É proposto um novo método de análise de imaginário que abarque as diferentes cosmologias dos povos indígenas do Brasil. O método é aplicado com base no trabalho de campo realizado na Comunidade Indígena Nova Esperança (AM), no qual foi ministrada uma oficina audiovisual para a comunidade e que teve como resultado o documentário “Baré Ukwásá: a sabedoria Baré”, *corpus* de análise da pesquisa. Por meio da formação dos discursos da cosmologia Baré apresentados no documentário, é feita uma análise dos discursos, compreendendo quais foram as contribuições discursivas para a formação ideológica dos imaginários. Por meio de uma abordagem decolonial, este estudo tenciona por epistemes fora do eixo eurocentrista de saberes do Norte ao evidenciar epistemes do Sul, utilizando autores como Aníbal Quijano e Ramón Grosfoguel, em conjunto com autores indígenas brasileiros, como Braulina Aurora, Gersem Baniwa e Felipe Sotto Cruz, e autoras feministas como Judith Butler e Ochy Curiel. É revelada a dimensão do cinema como dispositivo cultural de resistência e permanência dos povos originários, questionando o epistemicídio e os silenciamentos discursivos perpetuados pelo colonialismo e impostos a este contingente populacional. A pesquisa propõe novos caminhos epistêmicos para a produção dos saberes ocidentais, partindo do olhar das indígenas mulheres de Nova Esperança, para romper com os silêncios e reconstruir os imaginários indígenas fundamentados pela lógica colonial. Conclui-se que ao dar espaço para que os discursos indígenas sejam presentes nos meios comunicacionais, os imaginários produzidos se distanciam daqueles produzidos pela hegemonia colonial, expondo a alteridade de modos de vida únicos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema; Decolonialidade; Gênero; Imaginário; Indígena.

## **ABSTRACT**

The research presented is a qualitative investigation about Brazilian indigenous imaginaries, guided by the views of indigenous cinema, in order to understand which imaginaries the indigenous subjects build of themselves. Based on the concepts of decoloniality, gender and resistance cinema, a decolonial approach is proposed, supported by Eni Orlandi's discourse analysis methodology and Gilbert Durand's concept of imaginary. Is proposed a new method of imaginary analysis that embraces the different cosmologies of the indigenous peoples of Brazil. The method is applied based on the fieldwork carried out in the Indigenous Community Nova Esperança (AM), in which an audiovisual workshop was given to the community and which resulted in the documentary "Baré Ukwasá: the Baré wisdom", corpus of analysis of the research. Through the formation of Baré cosmology discourses presented in the documentary, an analysis of the discourses is carried out, understanding what were the discursive contributions to the ideological formation of the imaginaries. Through a decolonial approach, this study intends to place epistemes outside the Eurocentric axis of knowledge from the North by highlighting epistemes from the South, using authors such as Aníbal Quijano and Ramón Grosfoguel, together with Brazilian indigenous authors such as Braulina Aurora, Gersem Baniwa and Felipe Sotto Cruz and feminist authors such as Judith Butler and Ochy Curiel. The dimension of cinema as a cultural device of resistance and permanence of native peoples is revealed, questioning the epistemicide and discursive silencing perpetuated by colonialism and imposed on this population contingent. The research proposes new epistemic paths for the production of Western knowledge, starting from the perspective of the indigenous women of Nova Esperança, to break with the silences and rebuild the indigenous imaginaries based on the colonial logic. It is concluded that by giving space for indigenous discourses to be present in the communication media, the imaginaries produced distance themselves from those produced by colonial hegemony, exposing the otherness of unique ways of life.

**KEYWORDS:** Cinema; Decoloniality; Gender; Imaginary; Indigenous.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### FIGURAS

- Figura 1: Cena do filme Tekowe Nhepyrun - A Origem da Alma (2016)
- Figura 2: Cena do filme Tekowe Nhepyrun - A Origem da Alma (2016)
- Figura 3: Cena do filme Jakaíra (2019)
- Figura 4: Cena do filme Jakaíra (2019)
- Figura 5: Cena do filme Jakaíra (2019)
- Figura 6: Propaganda “Programa de Índio”, de 2010
- Figura 7: Propaganda “Posto Ipiranga”, de 2015
- Figura 8: Propaganda da ZAP Imóveis “Cemitério Indígena”, de 2014
- Figura 9: Propaganda do achocolatado Toddy, de 1967
- Figura 10: O ator Cláudio Heinrich na novela “Uga Uga”
- Figura 11: Os atores André Gonçalves e Stênio Garcia na novela “A Muralha”
- Figura 12: A atriz Cleo Pires na novela “Araguaia”
- Figura 13: A atriz indígena Silva Nobre na novela “Uga Uga”
- Figura 14: Os personagens Pataco e Taco, interpretado pelos atores Orlando Drummond e Paulo Silvino em quadro do programa humorístico “Zorra Total”
- Figura 15: A atriz Priscila Fantin na novela “Alma Gêmea”
- Figura 16: Cartaz do filme “Uirá – Um índio em busca de Deus” de 1974
- Figura 17: Capa de DVD do filme “O Guarani” de 1996
- Figura 18: As personagens indígenas Paraguaçu e Moema, interpretadas pelas atrizes Camila Pitanga e Débora Secco em “Caramuru – A Invenção do Brasil” de 2001
- Figura 19: A atriz Gloria Pires no filme “Índia – A filha do Sol” de 1982
- Figura 20: Distância entre Manaus e a CI Nova Esperança
- Figura 21: Flyer da Feira de Ciências
- Figura 22: Flyer da oficina audiovisual divulgado pelo WhatsApp da comunidade
- Figura 23: Apresentação da parte teórica da oficina audiovisual
- Figura 24: Parte prática com os equipamentos da oficina audiovisual
- Figura 25: Teste de câmera feito pelos participantes da oficina
- Figura 26: Gravação das entrevistas
- Figura 27: Entrada de Nova Esperança

Figura 28: Placa de boas-vindas de Nova Esperança

Figura 29: Escola Indígena Puranga Pisasú

Figura 30: Grafismo presente em uma das paredes da Uka

Figura 31: Livros da Uka

Figura 32: Colheres, canoas, arraias e sapos produzidos com artesanato em madeira

Figura 33: Abano produzido por meio da tecelagem

Figura 34: Biojóias produzidas com sementes

Figura 35: Arena Baré, durante jogo do time feminino

Figura 36: Take da dança do porco apresentada pelo cacique José e as crianças

## **GRÁFICOS**

Gráfico 1: Estrutura da Análise de Discurso de Eni Orlandi

Gráfico 2: Estrutura de Análise de Discurso evidenciada em Nova Esperança

Gráfico 3: Discursos apresentados no filme, divididos por tempo de tela em minutos

Gráfico 4: Ordem dos blocos narrativos apresentados na montagem do filme

## **TABELAS**

Tabela 1: Quadro de equipamentos da oficina audiovisual

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

**APIB** – Articulação dos Povos Indígenas do Brasil

**ASCURI** – Associação Cultural de Realizadores Indígenas

**CAPES** – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

**CI** – Comunidade Indígena

**COIAB** – Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira

**COVID-19** - Coronavírus

**FUNAI** – Fundação Nacional do Índio

**IPEA** – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada

**ISA** – Instituto Socioambiental

**RDS** – Reserva de Desenvolvimento Sustentável

**SEDUC-AM** – Secretaria de Estado de Educação do Amazonas

**SEMED-AM** – Secretaria Municipal de Educação de Manaus

## SUMÁRIO

<b>PRÓLOGO</b> .....	12
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	17
<b>1 – VIVÊNCIAS (D)E ESPERANÇA: UM ESTUDO DECOLONIAL</b> .....	29
1.1 Estudos decoloniais .....	29
1.2 Gênero em perspectiva.....	35
1.3 Cinema de resistência e seus significados.....	43
<b>2 – (RE)CONSTRUÇÃO DE IMAGINÁRIOS: PERCURSO METODOLÓGICO</b>	59
2.1 Imaginários dos povos indígenas nas mídias audiovisuais.....	59
2.2 Silenciamentos discursivos: o epistemicídio dos povos indígenas do Brasil	68
2.3 Proposta metodológica: uma perspectiva decolonial.....	84
<b>3 – DISCURSOS, IMAGINÁRIOS E EPISTEMES INDÍGENAS: ANÁLISE COMO POTÊNCIA</b> .....	95
3.1 Relatos de campo.....	95
3.1.1 Vivência na CI Nova Esperança: notas sobre o trabalho de campo.....	96
3.1.2 O passo-a-passo para fazer um filme: oficina audiovisual para a comunidade .....	101
3.1.3 Baré Ukwasá: a sabedoria Baré ( <i>narrativas do eu, de si, lugar de fala</i> )..	106
3.2 Análise do discurso no filme “Baré Ukwasá: a sabedoria Baré” .....	115
3.3 (Re)construção dos sentidos de imaginários indígenas.....	121
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	139
Romper os silêncios e reconstruir os imaginários.....	139
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	148
<b>REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS</b> .....	153
<b>APÊNDICE A</b> .....	155
<b>APÊNDICE B</b> .....	167
<b>APÊNDICE C</b> .....	168

## PRÓLOGO

*Eu ouvi o canto da minha bisavó  
Eu ouvi o pranto da minha bisavó  
Eu a vi num canto, num canto  
Lutar e sofrer só  
Eu ouvi o canto da minha bisavó  
Eu ouvi o pranto da minha bisavó  
Eu a vi num canto, num canto  
Lutar e sofrer só  
Desperto e levanto a voz, a voz  
Com canto eu canto eu curo irmã, mãe, avó e bisavó  
Com canto eu canto eu curo irmã, mãe, avó e bisavó*

Ayanna Duran<sup>1</sup>

Durante o processo de pesquisa, encontramos variadas possibilidades de entendimento ao analisar um objeto epistemológico. Cada ramo leva a um questionamento novo que proporciona uma linha de resultado singular. Vejo como fundamental compreender a genealogia do pesquisador, para em seguida formular a problemática da pesquisa. Antes de pensar sobre o que me inquieta acerca de determinado tema, precisei pensar nos caminhos que me orientaram como *sujeita* no meio social. Proponho um olhar epistemológico decolonial para o presente estudo e isso significa conhecer, antes de tudo, quem está por trás das palavras. É se perguntar sobre quem escreve, “*Como me guio epistemologicamente?*”, “*Qual é o meu lugar de fala neste estudo?*”. São perguntas que humanizam e dão relevo às minhas raízes enquanto pesquisadora em meio à percepção da realidade e interpretação dos sentidos baseada nos aprendizados, experiências e práticas que foram fundamentais na condução desta investigação.

Como pesquisadora, encontrei em meu cenário pessoal a ausência da minha origem e identidade ancestral. Em todos os ciclos sociais que convivi ao

---

<sup>1</sup> MULHERES INDÍGENAS: existência pela resistência: Corpo-território. Entrevistadas: Ayanna Duran e Jucyrema Xakriabá. Entrevistadores: Cássio Santos Franco, Danilo Silva Teixeira, Kássia Magalhães de Souza e Luana Clara da Silva. [S.l.] Universidade Federal de Jataí. Material didático, nov. 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/17B1DNcAyk95ej7nb2636s?si=d872eecbb21d4478>. Acesso em: 21 nov. 2022.

longo de minha existência, uma pergunta sempre esteve presente quando se tratava de minha aparência e identidade: “*Você é índia?*”. Com essa pergunta, falarei brevemente sobre minhas perspectivas pessoais e questões guiadoras na construção deste estudo.

Em minha experiência como pesquisadora das ciências humanas e sociais, entendi que saber sua origem é um privilégio ligado a esfera de raça e de classe, compreendido na validação e na conservação da identidade de um povo. Ao se pensar o contexto brasileiro, para a classe média branca, saber sua origem é um exercício acessível, uma vez que possui maior facilidade de encontrar registros datados. A descendência sanguínea influencia até os dias atuais, observado com as políticas de reconhecimento de cidadania de determinados países da Europa, que a depender da origem e/ou sobrenome de família, ganha-se os direitos à naturalidade europeia. Por outro lado, para uma família periférica negra ou indígena, saber de onde se vem passa pelo processo contrário, em que ocorre um silenciamento discursivo, apaga-se o passado, sem registros e, não raro, sem herança histórica. As consequências da dominação colonial geraram diferenças sociais que perpetuam na atmosfera da produção de sentidos brasileira. Sou o reflexo do Brasil de origem humilde, família miscigenada, formada por brancos, pretos e indígenas, e entendi desde cedo o que era frequente e o que era ausente na produção dos sentidos e subjetividades ao meu redor, na tentativa de compreender minha origem.

Meu pai é preto e minha mãe é branca, no âmbito das características fenotípicas, mas ambos possuem descendência de negros, indígenas e brancos. Com essa miscigenação, tão presente na identidade da maioria da população brasileira, nasci nas terras de minha mãe, em Manaus, no Amazonas, na década de 90. Meus fenótipos puxaram para a família de minha mãe, mais associado aos povos indígenas, porém, convivi pouco mais de 4 anos com a minha família materna, até sair das terras amazônicas e definir morada no cerrado brasiliense, perto da família de meu pai. Romper essa relação precocemente foram condutores de uma ausência de memória familiar materna, potencializada pela distância, em tempos em que a longitude territorial afetava diretamente na manutenção do contato. Por se tratar de uma época menos digital, gosto de acreditar que atualmente com novas tecnologias – como celulares e redes de

internet, em conjunto com a globalização – essas fronteiras tendem a diminuir cada vez mais.

Meus avós paternos morreram antes do meu nascimento e meus avós maternos viveram em Manaus toda a vida. Meu avô Pedro, ainda vivo, homem branco e filho de cearenses. Minha avó Iracema, era filha de indígenas, levada ainda criança do interior à cidade pelo serviço tutelar. Sobre meu bisavô materno, pouco se sabe, difícil de descobrir ao menos seu nome. Minha bisavó materna Esmeralda, o pouco que se sabe, é somente uma relação conturbada com minha avó, marcada pela vivência difícil nas margens do Rio Solimões. Ao perguntar sobre nossa origem aos parentes, ninguém sabe dizer muita coisa, há apenas mais ausências. Por estar limitada às lembranças de uma criança, minhas memórias são imagens borradas, ausentes.

Nas conversas entre familiares, percebi que minha bisavó possuía um apreço maior aos netos de pele clara, pois a imagem dela era de uma mulher brava, carrancuda, introspectiva e mandona para os netos de pele escura, mas terna aos netos de pele branca. Como ninguém percebeu antes sua diferenciação de comportamento de acordo com os fenótipos, compreendi como a violência do racismo estrutural atingira minha família desde cedo e o espírito colonialista invadira nossa herança. Ao perguntar de qual povo indígena descendemos, encontro um vazio de incertezas: “*nunca perguntamos*”; “*talvez sejam os Barés<sup>2</sup>*”; “*ela não falava sobre isso*”. O resgate da memória é árduo e percebi que durante minha caminhada trabalharia apenas com suposições, pois o esquecimento e a falta de interesse sobre minhas origens eram tamanhos em minha família que para quebrar os elos colonialistas seria preciso primeiro entender esse espaço. Porém, na minha família, não havia o desejo em saber.

Quando pensamos sobre a nossa identidade, a infância é uma época em que as relações são limitadas pelo olhar precoce, em que a compreensão de quem se é ainda está em construção. A primeira vez que percebi os preconceitos e estereótipos foi quando mudei para Brasília. Lembro quando lançaram o filme “*Tainá<sup>3</sup>*” e rapidamente ganhei um novo apelido, estava definida socialmente.

---

<sup>2</sup> Os indígenas Baré possuem uma distribuição larga no Amazonas, mas habitam, em sua maioria, ao Noroeste do estado, no Alto Rio Negro.

<sup>3</sup> Referente ao filme “*Tainá – Uma Aventura na Amazônia*”, lançado em 2000, dos diretores Tânia Lamarca e Sérgio Bloch.

“*Você é índia?*”. Nunca compreendi por que sempre me questionavam isso. Em seguida vinha o “*É porque você tem cara de índia*”. Definições de quem sou por indivíduos externos a minha realidade, pois não me compreendia assim. Utilizo o contexto da socióloga Rita Laura Segato (2005) ao afirmar que, no Brasil, raça é signo, e reforço esse pensamento ao observar como o sentido de raça está compulsório aos fenótipos. Afinal, o que é ter cara de índia? Passei a ser estereotipada e objetificada como algo que nunca fui, mas que estava presente no imaginário popular do que era ser indígena. “*Indiazinha*”, “*morena*”, “*cabocla*”, “*Tainá*” foram alguns dos inúmeros apelidos que recebi ao longo da vida. “*Você é exótica, selvagem*”. Minha naturalidade também era um potencializador, pois ao descobrir que eu era do Amazonas, mais estereótipos: “*Vocês andam em cipós?*” “*Vocês tinham macacos de estimação?*” “*Todo mundo anda pelado lá?*”. Situações clichês, mas que hoje percebo como eram problemáticas. Quantas vezes não ouvi, ouço e ainda irei ouvir essas perguntas?

Cresci em um ambiente familiar com poucas referências diretas da cultura indígena, o que complexificou meu processo de identidade e dificultou o entendimento sobre quem eu era. Sabia que não era branca, talvez negra, quem sabe parda? A herança colonial eurocentrista apagou qualquer rastro de memória indígena, tão presente na história de minha bisavó. Entendo hoje que o racismo estrutural é a linguagem do colonialismo, que gera a invisibilização e silenciamento desses sujeitos e segue apagando as epistemes originárias brasileiras. Me entendo hoje como uma mulher indiodescendente que passou por um processo de apagamento étnico como muitas outras. Minha história não é diferente, sou mais uma vítima do colonialismo, entre tantas, que foram, que são e que ainda virão.

Me norteio como pesquisadora em minhas subjetividades, na busca de compreender as dinâmicas sociais e comunicacionais entorno dos povos indígenas, envolvendo as problemáticas estruturais dentro do cenário brasileiro, como o silenciamento discursivo, a mestiçagem forçada, o genocídio e epistemicídio dos conhecimentos originários, que mantêm o apagamento cultural desses modos de vida. O colonialismo tornou um privilégio branco a consciência de se saber quem é e de onde veio e, portanto, encontrei um cenário elitizado na construção da memória brasileira. Assim, me guio em descobrir nas ausências a urgência dos chamados de entendimentos de mundo opostos às

hegemonias eurocentristas, em busca de uma reflexão sobre o abismo racial e cultural que ocorre no Brasil contemporâneo.

Este estudo é dedicado aos/às ancestrais, parentes e familiares que foram esquecidos, apagados ou invisibilizados dentro da memória familiar por conta de sua origem. Para aqueles que atravessam o caminho da decolonização, sigam fortes, pois quando todo o conhecimento é direcionado para uma única direção, seguir o caminho contrário é árduo, mas a consciência do seu lugar como sujeito no mundo é inestimável. Ao me deparar durante toda vida sobre o questionamento de minha identidade, entendo hoje que fui mais um projeto da formação colonial que tentou por mais de cinco séculos apagar da história os povos originários. A investigação a seguir é, portanto, uma maneira de pensar a Academia e o Cinema como formatos de ação política na reterritorialização da ancestralidade e da memória que me foram roubadas, a fim de fortalecer a retomada da episteme indígena e reposicionar a potência da minha identidade como sujeito. Como mulher e como indíodescendente, compreendo que ser indígena não está nas aparências. É tradição, é resistência, é ato político, é ser. Transcende o âmbito da cultura e intersecciona com a esfera social no fortalecimento das histórias não-ditas. É se posicionar todos os dias pelo direito de existir e retomar um território não apenas físico, mas também simbólico, do imaginário dos sujeitos indígenas e, principalmente, das indígenas mulheres.

## INTRODUÇÃO

No decurso da formação acadêmica da graduação, de 2013 a 2016, encontrei lacunas referentes às temáticas indígenas<sup>4</sup> dentro do campo científico da Comunicação e do Cinema. Nas disciplinas cursadas no campo de Comunicação, apesar de debates sobre raça e gênero serem presentes, eram voltados, quase exclusivamente, às temáticas negras e quilombolas, com poucos, quando citados, estudos facultados sobre os povos indígenas brasileiros. Na perspectiva do curso de Cinema, pouco era visto nas bibliografias das disciplinas. Somado a essa situação, a presença de pesquisadores, autores e alunos indígenas também era precária no ambiente acadêmico. A inquietação dessa ausência me levou a buscar uma bibliografia sobre o assunto.

No fim da graduação, ao cursar a disciplina Comunicação e Gênero, perguntei à docente sobre o referencial teórico proposto para o semestre, que em sua totalidade era voltada sobre a percepção da mídia acerca de mulheres, brancas ou negras, com uma parcela sobre masculinidades, mas que pouco focava sobre *indígenas mulheres*<sup>5</sup> – que entram no campo de minorias (coadjuvantes), mas com poucos estudos que as colocassem como protagonistas. Recebi como resposta a escassez de pesquisas específicas que abordassem o assunto no campo da Comunicação e do Cinema, sendo um cenário ainda em construção.

Deste modo, com minhas inquietações e motivações oferecidas pela professora da disciplina de Comunicação e Gênero, decidi caminhar epistemologicamente para ocupar um pedaço dessa lacuna de conteúdo. Assim, iniciei uma investigação sobre o imaginário do universo feminino indígena no cinema brasileiro, que levou ao meu Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “O imaginário feminino indígena no cinema brasileiro”<sup>6</sup>. A pesquisa valeu-se do método de análise fílmica para investigar o imaginário feminino indígena em três

---

<sup>4</sup> A palavra “indígenas”, no plural, será recontada neste trabalho para destacar a pluralidade étnica dos povos originários, tratando-se, portanto, de diversas cosmovisões e não uma única como é continuamente perpetuado.

<sup>5</sup> Opta-se por preferir a ordem das palavras “indígenas mulheres” ao invés de “mulheres indígenas” para alocar a potência da etnia antes do gênero na configuração do sujeito. Entende-se que ser indígena vem antes do ser mulher.

<sup>6</sup> O trabalho foi defendido em dezembro de 2016, na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, sob orientação da Dra. Profa. Tânia Montoro. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/16602>. Acesso em 25 de mar. 2023.

filmes cujo foco da temática fosse indígena e que necessariamente fossem: de ficção longa-metragem brasileiros dirigidos por homens não indígenas, bem como que tivessem sido exibidos em circuito comercial (nos anos de 1911 a 2016); e que apresentassem pelo menos uma personagem indígena mulher em papel de protagonismo.

Na filmografia levantada, foi concluído que em 105 anos de conteúdo cinematográfico brasileiro, foram feitos 95 filmes com temáticas indígenas distribuídos para o circuito comercial, o que dá menos de um filme por ano. Levantou-se a hipótese de uma escassez dentro das produções audiovisuais sobre a temática e, quando feito, o imaginário social propagado no cinema nacional sobre o feminino indígena estava longe da realidade desses sujeitos. As indígenas mulheres, em grande parte das mídias audiovisuais, eram representadas com uma visão romantizada e colocadas como a “mocinha” ingênua, selvagem e par romântico do herói – homem branco – numa narrativa que produz sentidos que colocavam a episteme europeia como único modo de vida legítimo. A falta de representação dentro e fora da tela reforçou um imaginário criado pelo olhar do não indígena, abordado por uma perspectiva patriarcal e colonial que perpetua a generalização de um discurso retrógrado baseado em estereótipos preconceituosos que potencializam a hiperssexualização e objetificação do corpo das mulheres originárias nas mídias brasileiras. Trata-se, portanto, de um discurso com apenas um locutor (dominador), sem direito de réplica.

Quando optei por fazer o mestrado, no ano de 2020, em um primeiro momento tinha como propósito continuar minha pesquisa voltada à problemática dos povos indígenas no cinema brasileiro e ao enfoque acerca do protagonismo desses sujeitos como cineastas. Mas percebi, durante o processo metodológico, que o objeto de pesquisa não se tratava dos sujeitos indígenas em si, mas sim das dinâmicas sociais em torno da produção de sentidos dos imaginários indígenas, construídos pelos olhares de realizadoras indígenas. O objetivo inicial era analisar a representação que as cineastas indígenas faziam de si como sujeitos, em um caminho reverso ao elaborado no Trabalho de Conclusão de Curso, a fim de contrastar as diferenças que surgiriam na formação do imaginário dessas mulheres, a partir de seus próprios olhares e suas próprias perspectivas. Entretanto, no decorrer do percurso metodológico e no

aprofundamento epistêmico pelas bibliografias dos estudos decoloniais, minha inquietação acerca da falta de referências bibliográficas durante a graduação foi elucidada. O cenário do problema de pesquisa se expandiu e ampliou a problemática acerca do papel da comunicação na produção de saberes e sentidos, na subalternização da imagem, bem como no silenciamento dos discursos de sujeitos indígenas dentro da cultura de massa brasileira.

Com a pesquisa feita anteriormente no Trabalho de Conclusão de Curso e o percurso do mestrado, foi possível evidenciar as diferenças na elaboração de sentidos do imaginário indígena a depender do sujeito que transmite a mensagem. Se de um lado, temos a generalização dos sujeitos indígenas reforçada pela imagem estereotipada do ser primitivo e de sexualização da imagem da mulher, por outro lado, temos a evidência da diversidade étnica e a potência da ancestralidade. Há, então, uma brecha que precisa ser estudada e esclarecida, a fim de entender os fundamentos dessa discrepância de imaginários.

Dessa maneira, tais inquietações me guiaram a construir uma proposta de investigação que, a partir de um referencial decolonial, fosse apta a discorrer sobre alguns imaginários que indígenas mulheres do Brasil constroem sobre si. Entende-se que um fator norteador desta pesquisa é a multiplicidade étnica. Devido ao fato de as comunidades originárias se encontrarem distribuídas em todos os estados brasileiros, em mais de 300 povos, as culturas dos povos indígenas exprimem diversas idiossincrasias oferecidas pela pluralidade étnica que representam olhares e saberes singulares de modos de viver e ser.

A princípio, busquei uma metodologia capaz de mapear os sentidos em um âmbito nacional e que abarcasse a diversidade étnica indígena. Concluí que fazer uma cartografia deleuziana acerca do imaginário indígena pelas indígenas mulheres caberia à pesquisa, pois é um método que evita certezas e reafirma a construção de *Outras*<sup>7</sup> subjetividades. Com um olhar crítico sobre os procedimentos em torno da produção de sentidos, de práticas e relações sociais

---

<sup>7</sup> A utilização da palavra “Outro(s)” ou “Outra(s)” com letra maiúscula, é citada neste trabalho a partir do viés decolonial para referenciar epistemes subalternas ou Epistemes do Sul (GROSFOGUEL, 2016), referente a produção de conhecimentos de países da América Latina que tiveram em sua formação social o domínio colonial. Para este trabalho, o uso em maiúsculo da palavra é optado a fim de evidenciar a alteridade de entendimentos e modos de vida de diferentes sujeitos.

na cultura de massa, o método cartográfico possibilitaria maior veracidade e pluralidade acerca do imaginário construído sobre o que é ser indígena. A partir dessa perspectiva, a escolha se daria por meio da análise fílmica de 15 filmes dirigidos por indígenas mulheres, de diferentes etnias e estados do Brasil, a fim de observar as narrativas apresentadas. No entanto, após os comentários da banca de qualificação do Mestrado, inferi que o pouco tempo para a conclusão da pesquisa mostrar-se-ia contrário a possibilidade de especificar e demarcar um imaginário nacional a todos os povos indígenas, levando a um caminho alternativo que destacasse suas individualidades. Após essas inferências, abdiqueei do método cartográfico rumo a uma direção que evidenciasse a potência dos discursos de cosmologias indígenas. Pesquisar sobre a cultura originária significa, no limite, compreender que os discursos se diferem de acordo com a singularidade de cada povo, sendo equivocado reduzir as pluralidades indígenas a um imaginário único de sujeito. Portanto, a delimitação do objeto de pesquisa está vinculada ao sujeito analisado, passando de um recorte macro, para um recorte micro, na qual, deixou de ser um mapeamento de imaginário coletivo e passou a analisar a construção de sentidos de um único povo.

Para manter o princípio decolonial para a pesquisa, foi buscado métodos de pesquisadores que entendessem a realidade analisada, a formação de sentidos e a construção de imaginários sociais, entretanto, compreende-se que nem sempre é possível desviar de influências de pesquisadores externos, visto a preferência da Academia em legitimar conhecimentos eurocentristas. Assim, ao delimitar a pesquisa a um único povo, é entendido que para compreender imaginários produzidos é preciso compreender os discursos propagados, pendendo a um método que trabalhasse tanto imaginário quanto discurso. Com a intenção de trabalhar com uma percepção de imaginário que fosse funcional para esta pesquisa, reduzi o campo de investigação a fim de dar lugar a um relato social, particular e individualizado. Com a pandemia de coronavírus (COVID-19), fazer uma pesquisa de campo não era viável devido a questões de saúde pública e segurança. Entretanto, com a chegada da vacina ao Brasil e o avanço da vacinação, a ideia de ir a campo tornou a ser possível.

Assim, redirecionei o olhar para uma abordagem decolonial com inspiração etnográfica, com a proposta de ir a campo em uma comunidade indígena (CI), fazer uma oficina audiovisual, gravar um filme com os participantes

e analisar por meio do material coletado os discursos propagados e os imaginários construídos, num processo reflexivo e crítico que considerasse o protagonismo dos discursos, as características subjetivas e as singularidades de um povo. O trabalho de campo possibilita uma pesquisa social que vivencia a cosmovisão na essência para construção de um relato autoral e que potencializa os protagonismos dos discursos de sujeitos subalternizados, além de tratar acerca do imaginário sobre os povos indígenas que, conseqüentemente, estabelece um aspecto antropológico para o estudo. A fim de conceituar a noção de imaginário entendida para a formulação metodológica da análise de imaginário, foi optado utilizar o termo trabalhado por Gilbert Durand (2004; 2012), que fundamenta imaginário por meio de uma perspectiva antropológica que dialoga com os estudos de Comunicação e que, para esta pesquisa, é feita de um recorte audiovisual. Para o conceitualizar discurso, optou-se inicialmente pelo método de investigação da Análise de Discurso francesa trabalhada por Michel Pêcheux e estruturada pela linguista Eni Orlandi (2005; 2007), de modo a compreender os silenciamentos discursivos e a produção e percepção de sentidos criados pelos olhares de indígenas mulheres. Apesar de funcional para a pesquisa, ao longo do percurso metodológico encontrou-se limitações com o estruturalismo no método de Análise de Discurso, pois este não completa a realidade e os formatos de discursos das cosmovisões indígenas a partir de uma perspectiva etnográfica, visto que há imprevisibilidade do trabalho de campo.

Por se tratar de uma pesquisa com influências etnográficas, não era possível prever como seria o andamento das etapas de investigação, pois a proposta metodológica estava dependente dos resultados do trabalho de campo. Por ser um trabalho com caráter etnográfico e audiovisual, definiu-se que seria feito um diário de campo audiovisual, a partir das vivências na comunidade, como reforço à percepção dos sentidos e imaginários. Estruturou-se assim, em cinco fases principais a elaboração da metodologia: primeiro, ir a campo; segundo, fazer um diário audiovisual; terceiro, elaborar uma oficina audiovisual para a comunidade; quarto, fazer um produto audiovisual com os participantes da oficina; quinto, analisar o filme, resultado da oficina audiovisual.

Definida a estruturação das fases principais da metodologia, partimos para concretizar o primeiro passo, ir a campo, em que procurei meu irmão – professor de história da Secretária Municipal de Educação de Manaus (SEMED),

na zona ribeirinha do Amazonas – e propus fazer um trabalho voluntário em uma CI Baré, onde ele iria lecionar durante o semestre. A fim de manter a autenticidade dos discursos, foi proposto ministrar uma oficina de audiovisual (apêndice A) para todos os membros da comunidade e, para tanto, levaria meus equipamentos e produziríamos um filme ao final da palestra. Assim, em maio de 2022, fui até a CI Nova Esperança, no afluente Rio Cuieiras, no Amazonas e ministrei a oficina intitulada “O passo-a-passo para fazer um filme”. Aberta para toda a comunidade, a oficina foi lecionada na Escola Indígena Municipal Puranga Pisasú. Trabalhando teoria e prática, a oficina teve duração de 2 horas de teoria e três dias para captação de imagens e prática dos equipamentos, tendo a participação de 8 pessoas entre idades de 13 a 54 anos, sendo 6 mulheres e 2 homens. Ao final, em conjunto com três indígenas mulheres que estavam na oficina, foi produzido o documentário, de 39 minutos, intitulado “Baré Ukwasá: a sabedoria Baré” (apêndice B), material utilizado para análise desta pesquisa. Em conjunto, foi elaborado um diário de campo, de 20 minutos, intitulado “Ser indígena mulher: olhares das mulheres de Nova Esperança” (apêndice C), no qual apresenta o percurso do trabalho de campo, além de dialogar com a mulheres da comunidade sobre suas perspectivas como indígenas mulheres. Entretanto, por ser uma construção da própria pesquisadora, o diário de campo não foi utilizado como objeto de análise.

Pesquisar discurso e imaginário dentro do espectro do cinema tem como resultado uma narrativa que é produzida. Para fins desta investigação, discurso e narrativa são tratados como singulares, mas com diferenças no entendimento estrutural dos sentidos. Discurso é entendido como a mensagem principal, está frequente e/ou ausente, é o dito e o não-dito dos sujeitos indígenas, é inerente, é real. Narrativa, por outro lado, é a mensagem secundária, que está dentro do discurso e pode ser produzida, ou seja, é uma interpretação. Tais barreiras metodológicas levaram a pesquisa a outro caminho que visou um método próprio que abarca um olhar decolonial, etnográfico, à luz da Análise de Discurso de Orlandi (2005) e da definição de imaginário de Durand (2004; 2012), mas busca uma proposta menos estruturalista para pensar o discurso e a produção de imaginários. Logo, o método proposto foi criado a partir das experiências vivenciadas na CI Nova Esperança, sendo mais potente para analisar o imaginário do povo Baré, compreende a diversidade da cultura indígena

brasileira, contempla o trabalho de campo e mantém um discurso decolonial. Baseado nisso, viu-se no trabalho etnográfico uma possibilidade de diminuir as barreiras do conhecimento e abrir espaços de falas autorais por meio dos próprios sujeitos indígenas.

Ao analisar quais discursos produzidos pelos olhares das indígenas mulheres, por meio do cinema, e evidenciar os sentidos e significados elaborados por esses sujeitos na construção do imagético indígena brasileiro, esta pesquisa visa colaborar com o protagonismo de epistemes indígenas dentro da esfera acadêmica. Assim, o problema de pesquisa objetivou entender quais são os imaginários que as indígenas mulheres de Nova Esperança criam e possuem sobre a comunidade, por meio de seus próprios discursos. A partir disso, foi possível observar quais são as contribuições que as indígenas mulheres de Nova Esperança podem apresentar para a (re)construção dos imaginários indígenas brasileiros. De modo a manter a autonomia dos sujeitos, optei por manter um papel intermediário, de facilitadora, para dar espaço e voz às indígenas mulheres e entender quais eram os discursos apresentados.

O caráter interdisciplinar da pesquisa voltado para o campo da Comunicação e do Cinema tem como objetivo trabalhar, a partir de uma perspectiva etnográfica decolonial, a análise de discursos que formulam a elaboração e percepção de sentidos e imaginários dos povos indígenas brasileiros. Em conjunto com autores indígenas nacionais como Gersem Baniwa (2006), Felipe Sotto Cruz (2017), Braulina Aurora (2019), Ailton Krenak (2020), Davi Kopenawa (2015) e Graça Graúna (apud LIMA, 2015), a pesquisa dialoga com autores indígenas e não indígenas de países do hemisfério Sul da América Latina na potencialização de Outras cosmologias.

A organização do roteiro de leitura do trabalho é estruturada em três capítulos principais. O primeiro capítulo apresenta o referencial teórico da pesquisa que possibilita a construção da problemática e delimitação do objeto de estudo que foram indispensáveis para o percurso epistêmico desta investigação. Apresentam-se as principais temáticas envolvidas na elaboração dos argumentos, perpassando por três áreas: decolonialidade, gênero e estudos do cinema indígena. Nos estudos decoloniais destacam-se os autores Humberto Maturana (1996), Aníbal Quijano (2005), Ramón Grosfoguel (2016), Boaventura Santos (2019), Ochy Curiel (2019) e Lorena Cabnal (2010), entre outros teóricos

indígenas que perpassam o assunto. Em gênero, para o fortalecimento de discursos de sujeitos subalternos, destacam-se as autoras Berlindes Küchemann, Lourdes Bandeira e Tânia Mara Almeida (2015), Judith Butler (2003) Simone de Beauvoir (1967), Lélia Gonzales (1988) e Juliana Dutra e Cláudia Mayorga (2019), entre outras pesquisadoras. Nos estudos acerca de cinema indígena, a temática foi elaborada a partir do campo dos Estudos Culturais, onde se problematiza a função do cinema como ferramenta de resistência e delimita-se o entendimento do que é compreendido como cinema indígena e quais narrativas são contadas, com o uso de pesquisa dos autores Ângela Prysthon (2006), Rogério de Almeida (2020), Eliete Pereira (2010) e Sophia Pinheiro (2020) para dar aporte a investigação. Ao redirecionar o olhar para o Outro externo à hegemonia eurocentrista colonial e dar voz a sujeitos invisibilizados, observam-se que discursos de sujeitos específicos são silenciados dentro da cultura de massa. A problemática, portanto, visa compreender o porquê desses silenciamentos.

O segundo capítulo diz respeito à apresentação da teoria da proposta metodológica utilizada na pesquisa, explicando como o método é estruturado. Para isso é feito um retorno ao conceito de discurso e de percepção de imaginários, apresentando as justificativas e limitações dos métodos de Orlandi (2005) e Durand (2004; 2012), respectivamente, que levaram a criar uma nova ferramenta de averiguação científica que analisa por meio do discurso, o imaginário construído. Além da proposta metodológica, o capítulo perpassa dois pontos fundamentais para a fundamentação do método: os silenciamentos discursivos e o imaginário indígena brasileiro construído na cultura de massa atual. Para os estudos acerca de silenciamento discursivos, visto o caráter interdisciplinar do estudo, é feita uma evidenciação do epistemicídio indígena, tendo como autores principais Michel Agier (2001), Cristiane Lasmar (1999) e Paula Caleffi (2003), trabalhados em conjunto com a proposta de Orlandi (2007), que problematiza os silenciamentos discursivos. As pesquisas acerca de imaginário social na Comunicação, é feita à luz dos estudos de Gilbert Durand (2004; 2012), no qual é feita um aporte de como o imaginário do sujeito indígena, ao longo das décadas e atualmente, é propagado nas mídias audiovisuais (músicas, propagandas, filmes e novelas) da cultura de massa. Ressalto que esse recorte vem com a intenção de criar um referencial aproximado, mas que

não representa o todo, focando no que é consumo popular, ou seja, um discurso de alcance nacional.

O terceiro capítulo compreende a aplicação do método, em que é apresentado o relato de campo e é feita análise do filme. O relato etnográfico trata sobre os caminhos percorridos para a realização do trabalho de campo na CI Nova Esperança, introduzindo a história do povo Baré, a chegada dos primeiros habitantes da comunidade, bem como as experiências vivenciadas para a realização do trabalho de campo na comunidade, a ministração da oficina e relato das gravações dos filmes. Para a pesquisa acerca da formação da comunidade, utiliza-se a dissertação de Ana Rosa Proença (2019) para referências da construção sócio-histórica, em conjunto com os relatos e experiências pessoais captados em campo durante a estadia em Nova Esperança. Para ministrar a oficina de audiovisual, foi usado como material de base o livro “*Cinema. Primeiro Filme. Descobrimo, Fazendo, Pensando*”, de Carlos Gerbase (2012). Desta maneira, a oficina foi ministrada com o intuito de dar autonomia para criarem suas narrativas, sendo minha participação apenas como auxiliar técnica e de finalização. Com a teoria e os equipamentos disponíveis, observei primeiro quais discursos eram proferidos, para em seguida, saber quais imaginários seriam construídos.

O *corpus* da pesquisa é o resultado da oficina, sendo o documentário de 39 minutos, o qual foi feito pelas mulheres que participaram da oficina e conta sobre como é o viver na comunidade. O documentário apresenta, entre as entrevistas e com um tom biográfico, o *ethos* da CI Nova Esperança, sobre o existir a partir da cosmovisão Baré, no qual, é feita a pergunta “Como é viver em Nova Esperança?” para diferentes moradores da comunidade, a fim de guiar a construção dos discursos. Criou-se um segundo material audiovisual que é utilizado para fortalecer as construções imagéticas, formatado em um diário de campo audiovisual de 20 minutos, de minha autoria, que traz o questionamento “O que é ser uma indígena mulher para você?” para as moradoras da comunidade. O diário de campo, com um tom pessoal, soma para coleta de dados na investigação dos imaginários indígenas construídos pelas indígenas mulheres Baré de Nova Esperança, mas não é utilizado como material de análise do filme, visto que é uma construção da própria pesquisadora.

Após o relato de campo, com o objetivo de apresentar uma reflexão acerca da formulação de sentidos do imaginário indígena, foi feita uma análise discursiva do filme produzido na oficina audiovisual, cujos sentidos foram elaborados pelas indígenas mulheres de Nova Esperança. Nessa análise, foram observados os elementos discursivos expostos, como as narrativas, as subjetividades e significações construídas, compreendendo sujeito, situação e memória (ORLANDI, 2005). Não se trata de uma análise acerca da estética do filme, mas sim uma análise das produções discursivas, a fim de problematizar e refletir acerca das significações das imagens dos sujeitos indígenas na cultura de massa, em contraste com a percepção de imaginários formados a partir das narrativas contadas pelos próprios indígenas.

Portanto, esta pesquisa fortalece a hipótese de que ocorre um epistemicídio direcionado aos povos indígenas, buscando compreender quais são as justificativas para essas ações, além de objetivar colaborar com os estudos comunicacionais decoloniais voltados ao cinema indígena, abarcando as intersecções de raça e gênero na emissão de uma relevância de abertura, espaços e lugares de falas de sujeitos marginalizados nos discursos sociais. Desafiar os pensamentos hegemônicos e dar voz às indígenas mulheres silenciadas pelas epistemes coloniais contribui para o processo de decolonização dos saberes, questionando as relações de dominação e fortalecendo a construção de uma consciência social apoiada numa educação democrática e inclusiva.

A representatividade de realizadores indígenas ainda é parca, visto que para um(a) indígena chegar até a câmera há diversos fatores sociais externos e internos que dificultam a introdução ao universo audiovisual, desde apoio em casa, acesso a recursos financeiros e equipamentos, à aprendizagem e manuseio. O cinema indígena é cinema de resistência. Assim, a oficina objetivou diminuir as distâncias do conhecimento, facilitar a escuta, bem como visou conferir espaço narrativo e visibilidade discursiva para uma outra epistemologia. Um cinema produzido por indígenas e, principalmente, pelas indígenas mulheres da CI Nova Esperança, evidenciaram pluralidades culturais únicas, com narrativas e estéticas ímpares demarcadas pelas tradições das regionalidades do povo Baré. Possibilitar as desconstruções dos arquétipos e estereótipos que generalizam e reduzem esses sujeitos, perpetuados pelas mídias audiovisuais,

torna visível novas possibilidades de produções de sentidos que cercam o imaginário indígena, mas agora, de maneira que mantenha a autenticidade dos discursos. A partir da perspectiva do cinema, o estudo sobre os discursos de pessoas indígenas favorece uma reflexão não só acerca do imaginário construído e percebido, mas também sobre a genealogia<sup>8</sup> desses sentidos na cultura midiática. Olhar além da hegemonia imposta e dar vozes a discursos plurais possibilita espaços de diálogo, como afirma a professora de comunicação Ângela Prysthon (2006):

[...] a partir dos Estudos Culturais tais elementos e noções são colocados num marco de referências que, ao invés de simplesmente inverter ou descartar termos e hierarquias, vai questioná-los na sua essência e na sua malha de interrelações, vai pensar as condições de possibilidade, continuidade e utilidade da sua construção (PRYSTHON, 2006, p. 7).

Em conclusão, finaliza-se que o intuito deste trabalho não é o de criar certezas, mas o de fazer refletir sobre a atual condição de esquecimento sentenciada aos povos indígenas do Brasil, observando a importância da comunicação e do cinema na construção de discursos e imaginários, a partir da perspectiva de gênero. Nesse contexto, as indígenas mulheres sofrem duplamente as violências da hegemonia colonial pela interseccionalidade de raça e gênero tanto por ser indígena como por ser mulher (DUTRA; MAYORGA, 2019), tornando-se marginalizadas e objetificadas perante a sociedade. A pesquisa pretendeu, portanto, realizar uma descentralização dos saberes a fim de ultrapassar investigações científicas binárias (certo/errado) e contribuir para a produção de conhecimentos decoloniais e de gênero nos estudos audiovisuais da sociedade contemporânea brasileira. O sistema-mundo hegemônico potencializa valores racistas e sexistas, portanto, questionam-se as diretrizes colonialistas desta dominação e provoca uma reflexão crítica que considera saberes e formas de compreensão de mundo de Outros. Sendo assim, trata-se de uma contribuição para o entendimento dos imaginários indígenas brasileiro, vistos a partir dos discursos produzidos pelas indígenas mulheres da CI Nova Esperança.

---

<sup>8</sup> Neste trabalho, genealogia é compreendida como a origem de algo, não referindo-se, assim, ao método científico da genealogia.

A presente pesquisa é uma reflexão sobre a potência de discursos autorais na reconstrução dos imaginários indígenas. Estar de volta ao Amazonas, após mais de uma década distante, é uma forma de conduzir a investigação a um olhar sensível e pessoal. Além de ser um estudo acerca das produções discursivas que formam os imaginários, essa pesquisa é, sobretudo, um retorno às minhas origens familiares e uma contribuição para diminuir a ancestralidade negada. O olhar das indígenas mulheres da CI Nova Esperança evidencia a potência do protagonismo indígena na construção de subjetividades que sejam autênticas, ao romper os silêncios e ouvir a suas vozes na formulação de sentidos do imaginário indígena brasileiro.

## **1 – VIVÊNCIAS (D)E ESPERANÇA: UM ESTUDO DECOLONIAL**

O capítulo 1 aborda os estudos que guiaram a construção teórica da investigação, dividido em três tópicos principais: o primeiro trata sobre os estudos decoloniais que orientaram os caminhos metodológicos; o segundo dialoga com a perspectiva de gênero, e o terceira apresenta um recorte breve sobre o cinema indígena brasileiro.

### **1.1 Os estudos decoloniais**

Todo conhecimento produzido no cenário mundial se baseia em um referencial teórico prévio, fundado em experiências e entendimentos de realidade do contexto social em que o pesquisador se insere. Desta maneira, os saberes científicos são formados mediante pontos de vista de diferentes intelectuais que elaboram epistemes orientadas por contextos sociais específicos. A exemplo, as epistemologias do Ocidente formularam conhecimentos distintos das epistemologias do Oriente, embasada por fatores sociais, históricos, políticos, econômicos, religiosos, territoriais, etc. que desenvolveram formas de pensar dissemelhantes. Para o biólogo chileno Humberto Maturana (1996), o sistema-mundo hegemônico que configura o domínio epistemológico da vida contemporânea é baseado em uma visão específica de vivência eurocentrista fechada a dar espaços para as novas dinâmicas da globalização. A percepção da realidade depende das relações sociais para formar sentidos, mas um único formato dominante elimina a espontaneidade dos discursos.

Neste momento, partindo do pressuposto de que fulano é assim, eu estabilizo a relação e não permito a dinâmica de configuração de um mundo em mudança. Se eu reconheço que fulano nem sempre é assim, se eu aceito que o mundo se configura na relação e que não se faz de antemão, então a fluidez é muito maior<sup>9</sup> (MATURANA, 1996, p. 31, tradução nossa).

Para a presente pesquisa, vê-se na decolonialidade o método adequado para a construção de um referencial bibliográfico legítimo para a perspectiva dos povos indígenas em suas cosmovisões. Sendo uma metodologia recente,

---

<sup>9</sup> En ese momento, bajo el supuesto de que fulano es así, yo estabilizo la relación y no permito la dinámica de configuración de un mundo cambiante. Si yo reconozco que fulano no es así siempre, si acepto que el mundo se configura en la relación y que no está hecho de antemano, entonces hay una fluidez mucho mayor (MATURANA, 1996, p. 31).

iniciada na década de 90, os estudos decoloniais ramificam pensamentos voltados ao olhar do Outro. O sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005), precursor dos estudos acerca da colonialidade na América Latina, inicia as pesquisas decoloniais potencializadas pelos Estudos Culturais e pós-coloniais, no propósito de ser uma ruptura as produções de conhecimento voltadas ao pensamento hegemônico eurocêntrico. A decolonialidade faz uma releitura dos sistemas de poder em diálogo com os entendimentos subalternos na busca de uma formação crítica acadêmica intercultural no compartilhamento de saberes que compreendam a verdade como algo que pode ser percebido e observado a partir de diferentes perspectivas. A verdade, portanto, é fluida e pode ser alterada com o tempo. Quijano (2005) formula o termo “colonialidade do poder” para identificar os processos históricos das hierarquizações de identidades, na qual estão interligadas a legitimação das relações de dominação de culturas eurocentristas.

A formação de relações sociais fundadas nessa ideia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. Assim, termos com espanhol e português, e mais tarde europeu, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha (QUIJANO, 2005, p. 117).

A chegada da Modernidade com a conquista das Américas e, conseqüentemente, do capitalismo como sistema econômico, esculpiram novas identidades que colocaram os sujeitos em hierarquias, lugares e papéis sociais específicos. Com o capitalismo surgiu um padrão global de controle do trabalho que naturalizou as relações de poder. Somado ao colonialismo, esse sentido reforçou a ideia de raça como classificação social a qual foi utilizada como ferramenta de dominação para “[...] legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados.” (QUIJANO, 2005, p. 118). As relações de poder colonial, em conjunto com outros modelos de controle como o patriarcado e o capitalismo, fizeram-se eficientes na construção de sentidos que viabilizam a equiparação dos conhecimentos produzidos como superiores/inferiores, expondo um domínio não só do corpo-

território (CABNAL, 2010), mas também do território epistêmico com o controle da racionalidade. Após períodos de guerras em nome de conquistas das culturas ocidentais, o domínio do corpo-território – este que é facilmente alcançado, pois é perecível e palpável – se modelou às novas formas de dominação na sociedade contemporânea. As violências explícitas legitimadas pela raça, como extermínio de comunidades originárias, se tornam mal vistas perante os vínculos internacionais entre países, configurando em formatos sutis de dominação para a manutenção das relações de poder. A dominação passa a atingir também a esfera mental, no objetivo de apagar memórias, saberes, conhecimentos e epistemes. Ao contrário do corpo-território, dominar o conhecimento é dominar os modos de pensar. O conhecimento necessita de um processo demorado e contínuo para ser eficiente, pois não está ao alcance físico, é impalpável e imaterial.

Segundo o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2019), a inferiorização de saberes configurou um sistema-mundo colonialista, iniciado no século XVI, que mesmo após seu fim manteve-se como forma de dominação das sociedades exploradas até a atualidade.

O colonialismo não terminou com o fim do colonialismo histórico baseado na ocupação estrangeira. Apenas mudou de forma. Na verdade, como acontece desde o século XVI, o capitalismo não consegue exercer seu domínio senão em articulação com o colonialismo (SANTOS, 2019, p. 164).

O sistema colonial não é encerrado com o início do capitalismo, mas remodelado com a chegada da Modernidade, vinculando-se a outras formas de dominação e alterando seu formato para a manutenção de poder. Santos (2019) compreende que há uma divisão dualista da produção de conhecimento delimitada pela distribuição geográfica, de raça e de gênero, que define como epistemologias do Norte (saberes de homens eurocêntricos e norte-americanos) e epistemologias do Sul (saberes de países da América Latina). O padrão de poder mundial eurocêntrico corroborou para que as epistemologias do Sul fossem consideradas não autênticas, sendo assim, marginalizadas e rotuladas como inautênticas na formação de epistemes do Ocidente.

Propagado pela hegemonia eurocentrista, a limitação de Outros pensamentos visou a conservação do conhecimento ocidental condicionando-o como único formato de episteme legítimo, algo que foi e segue sendo perpetuado

há mais de cinco séculos. O sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel (2016), em seus estudos sobre a decolonialidade, defende que o sistema-mundo colonial se configura em privilégios epistêmicos que são fundamentados por dispositivos como o racismo e sexismo para desqualificar saberes subalternos. Para o autor, processos como apropriação de terras, apagamento étnico, racial e de gênero são projetos do sistema capitalista, colonial e patriarcal, regido por interesses de uma cultura extrativista que está acima da vida e da natureza. A lógica da produtividade capitalista assumiu o protagonismo da história liderado por um espírito desumanizador que legitima o epistemicídio de saberes considerados inferiores aos padrões eurocêntricos. As inquietações deste estudo, potencializado pela falta de sujeitos indígenas dentro dos espaços da Academia, solidifica a submissão das epistemes do Sul às epistemes do Norte num projeto de construção de sentidos que designa aos saberes originários um viés místico e exótico.

No caso do Brasil, onde a pesquisa se delimita, o país teve sua população nativa exterminada pela colonização portuguesa, o que representa em sua formação histórica a fabricação de estudos fundados no eurocentrismo hegemônico ocidental advindos de países da Europa e dos Estados Unidos. Considerando que a história do mundo é contada pelo olhar dos vencedores – que para a história dos povos indígenas foi contada por uma perspectiva colonialista – a memória nacional brasileira foi e segue sendo fundamentada em uma ideologia eurocêntrica baseada no silenciamento de populações subalternas. Para esta pesquisa, portanto, vê-se a relevância de investigar os entendimentos de mundo de sujeitos marginalizados, como é o caso das indígenas mulheres que são duplamente invisibilizadas pela sociedade patriarcal colonialista. Como Quijano (2005) evidencia, a colonialidade é um modelo de dominação e como tal está interligado a outras formas de domínio, possuindo diferentes modos de operar nas relações de poder, em que se observa não só a terra, mas o corpo como território e, portanto, o lugar de conquista. O sujeito mulher é posto como propriedade, o segundo sexo (BEAUVOIR, 1967), objeto de desejo e território a ser conquistado. Em conjunto aos estudos decoloniais, a antropóloga dominicana Ochy Curiel (2019) faz uma crítica às práticas colonialistas que, somadas ao patriarcado, marginalizou os saberes produzidos

por mulheres a um caráter inautêntico, perpetuado por uma retórica machista de inferioridade biológica e fortalecido pela heterossexualidade compulsória.

O outro, a outra, se naturalizam, se homogeneízam em função de um modelo modernizador para dar continuidade ao controle não só de territórios, mas também de saberes, corpos, produções, imaginários; e tudo isso se baseia em uma visão patriarcal na qual os saberes das mulheres são relegados a meros testemunhos, inadequados à produção acadêmica (CURIEL, 2019, p. 243).

Perceber as relações de gênero no decurso do olhar decolonial se revela como um exercício contínuo, uma práxis que inviabiliza a propagação da opressão de gênero ao trazer reflexões críticas acerca do lugar de submissão imposto ao gênero feminino na construção do pensamento Ocidental. Os processos coloniais e patriarcais oprimem o ser feminino a um papel de passividade e subordinação que não está longe do ocorrido com as identidades raciais dos povos indígenas, encontrando-se em sua interseccionalidade. A produção de conhecimentos feito por mulheres demonstra as complexidades em torno da alteridade do gênero, expõe a universalização de concepções heterogêneas infundadas pelo patriarcado e reformula o lugar de fala do sujeito mulher como autônoma de vivências específicas.

Assim sendo, para os estudos decoloniais, as ferramentas de dominação impostas pelo colonialismo demonstram diferentes meios de consolidação, tendo a comunicação como uma das principais ferramentas políticas na formulação e propagação de sentidos. A comunicação é fundante para o entendimento entre os sujeitos, na qual, não é preciso necessariamente entender o idioma para se comunicar com o outro, podendo ser feita por meio de símbolos, códigos, imagens, escrita, sons e também em suas ausências. O jornalismo, o cinema, a publicidade, a música, a indústria cultural e midiática são exemplos de produtos comunicacionais essenciais para a formação da subjetividade dos sentidos. O consumismo exacerbado do povo da mercadoria<sup>10</sup> (KOPENAWA, 2015) mercantilizou o caráter democrático e universal da comunicação, com os paradigmas coloniais encontrando as condições ideais para a validação de discursos e imaginários, definindo assim, quem pode ou não falar. Guiados por princípios capitalistas, os discursos são intencionalmente usados no

---

<sup>10</sup> Kopenawa (2015) refere-se aos modos de vida capitalistas da sociedade ocidental que priorizam o acúmulo de capital perante à vida.

silenciamento de sujeitos marginalizados como mulheres, negros e os povos indígenas. A doutora em Comunicação Ohana Oliveira (2021) reforça essa noção ao apontar que o controle das estruturas hegemônicas, perpetuadas por séculos na produção de epistemes do Ocidente, configurou mecanismos capazes de

[...] tensionar os debates sobre cultura, mídia e aparatos comunicacionais, além dos discursos hegemônicos de quem pôde falar e ser ouvido, de quem foi autorizado a ser referência bibliográfica, de quem pôde ser reverenciado como detentor de conhecimento etc. (OLIVEIRA, 2021, p. 225).

Entretanto, do mesmo modo que a comunicação é utilizada como retórica de dominação da hegemonia eurocentrista, pode também ser utilizada como uma ferramenta de desconstrução do poder colonial, em que a dimensão de alcance e propagação de informações depende do modo e por quem é operada. Neste sentido, uma comunicação popular e democrática significa a existência de práticas voltadas às produções midiáticas desenvolvidas por grupos sociais subalternos, abrindo espaços de participação para estes sujeitos na formulação de seus próprios imaginários como dispositivo decolonial de emancipação. Com o objetivo de delimitar a pesquisa, foram escolhidos o audiovisual e o cinema como áreas de estudo, visto que são meios de comunicação e exemplos de dispositivos responsáveis pela elaboração de sentidos e imaginários propagados nas mídias que formam a cultura de massa da sociedade brasileira. Pensar o cinema como prática decolonial na desconstrução de realidades denuncia as ausências e espaços de fala de grupos sociais marginalizados na compreensão das vivências de outros sujeitos. É urgente buscar um caminho plural na comunicação das mídias brasileiras para abranger as experiências de outros saberes no entendimento de perspectivas e subjetividades distintas dos modelos convencionais.

Portanto, sair do lugar comum dos tradicionais estudos hegemônicos ocidentais e investigar culturas periféricas se dá pela intenção de abrir espaços aos modos de entendimento de mundo dos povos originários brasileiros, compreendendo a fluidez cultural na diversidade étnica e as funcionalidades da comunicação na construção desses sentidos. O genocídio e o epistemicídio dos povos indígenas brasileiros iniciados há cinco séculos se mantêm na contemporaneidade junto ao projeto de dominação ocidental que continua a

perpetuar o apagamento desses saberes por meio do questionamento da identidade, da estereotipização da imagem e das violências de raça e gênero.

Os estudos decoloniais questionam a colonialidade do poder e do saber, bem como inserem novas perspectivas para a construção da realidade, a fim de produzir determinados conhecimentos. A noção de realidade como a “verdade” é entendida como a parcela de um real interpretado pelo olhar de alguém, sem dogmas, determinada por ações parciais de sujeitos que mudam com o tempo. Não podemos estar limitados ao fracasso da convicção. O processo da geração de saberes fundamenta-se por meio do ato de questionar e compreender que as incertezas e os diferentes formatos de mundo elaboram conhecimentos. Quando se conhece algo, é a descrição fragmentada de um aprender anterior. Quando se compreende algo, o sujeito torna-se capaz de relacionar coisas irrelacionáveis, é um ato criativo que possibilita a geração de novos conhecimentos abarcados pelo relativismo histórico. É a capacidade de defender a autonomia dos povos subalternos no direito de contar sua própria história.

## **1.2 Gênero em perspectiva**

A palavra “gênero” pode ser assumida como qualquer coisa ou grupo que possua características (tradições, ideias, costumes) e significados em comum, relacionados e universalizados pelas similaridades nas representações das linguagens verbais e visuais. Para fins deste estudo, o gênero é investigado a partir da categoria de análise das relações entre masculinidades e feminilidades, suas construções históricas e consequências na contemporaneidade. Diferindo de uma visão pragmática, os estudos científicos sobre o conceito de gênero podem ser compreendidos em diferentes formatos, mas é determinante que se estenda além do contexto sexo/biológico e seja implicado às construções sociais das performances humanas sobre o que é ser feminino ou masculino.

Entender a construção ideológica em torno das identidades é essencial para elucidar a naturalização de determinados discursos. No caso da mulher, a identidade do “ser feminino”, como é entendido na contemporaneidade, passou por diversas modelagens de sentidos ao longo da história, mas encontra um lugar de interseção na inferiorização do indivíduo. A formação de uma sociedade patriarcal, justificada no biológico, culminou na produção de subjetividades que intensificaram as relações de poder do sujeito masculino sobre o sujeito

feminino. Com as primeiras teorias feministas surgidas no final do século XIX, pesquisar a partir da perspectiva de gênero problematizou as consequências dessas interações e dos diferentes eixos de subordinação na relação homem-mulher, dando participação e espaço de fala às mulheres nas construções dos saberes. Portanto, o olhar por meio da interseccionalidade de gênero é entendido como uma ferramenta de reflexão apta a evidenciar entendimentos de mundo diversos, em imposição a produção subjetiva de diálogos que oprimem e repreendem o sujeito feminino nos fenômenos sociais, em busca da desconstrução dos pensamentos patriarcais tradicionais que colocam o homem como dominante e a mulher como dominada. Os estudos de gênero contestam as hierarquias enraizadas que parecem naturais à primeira vista, mas que em sua totalidade são estratégias de poder para encobrir as relações de poder do sistema patriarcal ((KÜCHEMANN et. al., 2015). A condição de gênero é decisiva para o entendimento da realidade social, bem como pela desconstrução de imaginários irrealistas<sup>11</sup>.

Como sustentado pela filósofa norte-americana Judith Butler (2003), gênero é a percepção acerca das distinções entre os sexos e está além do biológico, sendo uma construção social contínua embasada em fenômenos culturais, históricos, políticos, etc. que são produzidos e performados e, por isso, não devem ser reduzidos a uma concepção estática entre masculino/feminino. Deste modo, a linguagem dicotômica utilitarista da sociedade ocidental formulou papéis específicos a cada gênero, onde o ser masculino é percebido positivamente como um sinônimo de imponência física, robusto, forte, viril e corajoso, enquanto o ser feminino é percebido com características negativas como frágil e sensível. Diante das problemáticas apresentadas, vê-se o interesse em olhar adiante e trabalhar com uma perspectiva decolonial, acrescentando a interseccionalidade gênero-raça-classe como conformidades que potencializam as desigualdades nas dimensões sociais e coloca as mulheres como maiores vítimas. Para as cientistas sociais brasileiras Berlindes Küchemann, Lourdes Bandeira e Tânia Mara Almeida ((KÜCHEMANN et. al., 2015), a hegemonia do

---

<sup>11</sup> O uso do termo “imaginário(s) irrealista(s)” é proposto no sentido de não corresponder ao que esses sujeitos vivem na realidade, sendo, portanto, generalizados ou estereotipados pela visão de outros sujeitos.

sistema patriarcal naturaliza definições preconceituosas e inferioriza as epistemes feministas. As autoras afirmam que entendem gênero como

[...] às relações sociais que estruturam toda cena social apresentada como expressiva metáfora das formas de subordinação, das disposições hierárquicas, das situações de dominação e sujeição, estando elas baseadas nas diferenças sexuais, étnico-raciais, regionais ou em qualquer outra (KÜCHEMANN; BANDEIRA; ALMEIDA, 2015, p. 65).

Em um contexto global, os princípios que regem a ordem das organizações sociais tendem a dicotomizar os sentidos, categorizar significados, nivelar saberes que determinam dualismo de certo/errado a todos os entendimentos. Não diferente, em um mundo onde o sistema patriarcal domina as diretrizes ontológicas, o ser feminino é inferiorizado, subjugado e rotulado como “o segundo sexo” (BEAUVOIR, 1967), tendo o homem como o primeiro (superior). Tal termo, criado pela filósofa francesa Simone de Beauvoir (1967), busca encontrar as raízes para a desigualdade de gênero compreendido nas formações históricas humanas. O dualismo projetado consolidou a distinção entre homens e mulheres em grupos dissemelhantes, criou ferramentas de opressão naturalizadas nas relações sociais e transformou o corpo da mulher em um objeto passível do domínio masculino fortalecido pelas violências de gênero e práticas discriminatórias como a agressão sob os corpos, sexismo e misoginia.

Então, onde começa e onde termina o “ser mulher”? É na categoria biológica, psicológica, do gênero ou da imagem? Para a presente pesquisa é entendido no sentido de compreender-se como mulher, ou seja, está além do biológico. Problematizar as questões de gênero se faz necessário para contestar a naturalização do lugar da mulher como posição secundária imposta pela autoridade masculina buscando, assim, novas percepções que contradigam e reformulem as noções das relações de gênero sem cair no dualismo homem versus mulher e sim na elaboração de novos discursos sobre a hegemonia da identidade feminina por meio de produções de epistemes feministas. Tal como Butler (2003) afirma, se gênero é uma categoria de construção social em movimento, um ato performático, pode, portanto, reconstruir a lógica das identidades e das classificações sociais.

Os conhecimentos produzidos por mulheres fortalecem a elaboração de epistemes que diminuem as lacunas intencionadas pelo domínio patriarcal acerca dos entendimentos de mundo. Desconstruir a naturalização do controle do homem sobre a mulher confere outra construção de sentidos aos fenômenos empíricos, uma linguagem de contradiscurso divergente do olhar masculino. Assim, os estudos feministas abdicam da delimitação de movimento social e encontram um novo espaço dentro dos campos dos estudos acadêmicos na colaboração de conhecimentos que desconstróem as epistemes tradicionais. Porém, há obstáculos referentes às discordâncias em relação aos estudos feministas, fomentadas em críticas sobre a universalização das categorias do sujeito mulher centralizado apenas no gênero, evidenciando a supressão acerca da interseccionalidade entre raça/gênero/classe nas predisposições das realidades sociopolíticas, culturais e econômicas desses sujeitos. A socióloga feminista Patricia Hill Collins (2017), mulher negra norte-americana e professora da Universidade de Maryland, relata a importância da interseccionalidade na luta pela liberdade e justiça social nas construções das epistemes ocidentais como uma forma de investigação crítica para políticas emancipatórias:

Assim, a interseccionalidade proporciona lentes sugestivas para examinar o que poderia se perder na tradução, em situações de ideias deslocadas entre diferentes comunidades de interpretação, com diferentes níveis de poder. A interseccionalidade conecta dois lados de produção de conhecimento, a saber, a produção intelectual de indivíduos com menos poder, que estão fora do ensino superior, da mídia de instituições similares de produção de conhecimento, e o conhecimento que emana primeiramente de instituições cujo propósito é criar saber legitimado (COLLINS, 2017, p. 7).

Assim, as negativas acerca do pensamento feminista encontram-se na falta de maior representatividade de entendimentos que englobem não só mulheres brancas, mas também as particularidades e reivindicações advindas das diásporas identitárias do Outro não branco, como mulheres negras e indígenas, que possuem lógicas de compreensão de mundo dissemelhantes da hegemonia eurocentrista colonial. A hegemonia de um feminismo branco, em meio a um cenário sexista que desvaloriza saberes produzidos por mulheres, potencializa as desigualdades de gênero e o racismo estrutural, inferiorizando em terceiro grau as epistemologias produzidas por mulheres de cor. Se o feminismo branco é subjugado pela sistemática do patriarcado colonial, o feminismo negro e o indígena se encontram em escalas abaixo. Assim, é urgente

a decolonização e descentralização epistêmica pautada em um pensamento feminista que aborde e priorize sujeitos e conhecimentos subalternizados, como o vivenciado pelas originárias da terra, sujeitas invisibilizadas no cotidiano há mais de cinco séculos. Curiel (2019) reforça a importância da decolonialidade do gênero para as teorias críticas feministas plurais, pois evidencia diferentes perspectivas na compreensão da realidade, ampliando os processos de entendimento de novos discursos e pontos de vista específicos, como o de indígenas mulheres, divergentes do padrão homem-branco-heterossexual-cristão.

Essas perspectivas abriram a possibilidade de localizar culturalmente as experiências das mulheres e entender que o gênero não é uma categoria universal, estável e descontextualizada. Ainda que, nos espaços acadêmicos, as mulheres indígenas sejam representadas somente como vítimas do patriarcado e da força do capital, como atorras políticas elas têm tido posições pós-coloniais críticas e radicais (CURIEL, 2019, p. 243).

Segundo a socióloga brasileira Tânia Almeida (2020), a problematização do gênero no Brasil “sofre resistências, causadas, dentre várias motivações, por ideias costumeiras e crenças conservadoras, que atravessam a cultura patriarcal brasileira por longa data” (ALMEIDA, 2020, p. 42). Em um país miscigenado como o Brasil, é necessário compreender não apenas a perspectiva de gênero, mas somar à interseccionalidade de raça e classe que fundaram as esferas sociais da formação brasileira. À vista disso, para fins desta investigação, delimitar um imaginário que reproduza as singularidades das indígenas mulheres, vê-se apenas possível se for autoral, falado por meio do olhar e da voz desses sujeitos.

No âmbito acadêmico, apesar das mudanças positivas em relação ao espaço das mulheres no campo das questões de gênero na atualidade, ainda ocorre uma prioridade às produções masculinas em epistemes pautadas nas diretrizes ocidentais que naturalizam as desigualdades raciais e de gênero. Apesar dos estudos facultados na perspectiva de indígenas mulheres encontrarem espaço na área das Ciências Sociais, fora desse contingente, ainda é pouco explorada. Em somatória, os estudos das indígenas mulheres encontram barreiras não só epistêmicas, mas também físicas. Lidiane Alves (2019), doutoranda e mestre em antropologia, relata as dificuldades e

experiências das mulheres de cor dentro das universidades brasileiras como uma constante reivindicação de um espaço onde não são bem vindas.

[...] mulheres negras, indígenas, quilombolas, somos afetadas pelo racismo, machismo e pelo colonialismo que se dá pela condescendência, estereótipos, indiferença, silenciamento, ausência de oportunidades etc., de modo que, a experiência do racismo e do colonialismo é comum entre nós (ALVES, 2019, p. 85).

A colonização é posta como uma “salvação” aos costumes nativos e o domínio sobre os corpos é naturalizado. Quantas vezes a expressão popular “minha bisavó/avó foi pega no laço” é utilizada com tom de orgulho para evidenciar a miscigenação do povo brasileiro? Mas na verdade, caracteriza a soberania física aos corpos das indígenas mulheres forçadas pelo estupro. A hierarquização dos grupos sociais é fundamentada na segregação, onde “[...] o racismo desempenhará um papel fundamental na internalização da superioridade do colonizador pelos colonizados.” (GONZALES, 1988, p. 72), representado como uma ferramenta de reafirmação da superioridade branca e de apagamento cultural da identidade ancestral. A construção de uma política de exclusão interpelada tanto pela sociedade, quanto pelos atores governamentais fundou a noção dos corpos indígenas como descartáveis. Segundo a socióloga Berenice Bento (2018), o Estado é um dos principais agentes no reforço das relações de poder e das desigualdades observadas na realidade brasileira, em que o reconhecimento da humanidade é dado de acordo com um referencial baseado em diferentes fatores sociais, culturais, históricos e econômicos como raça, classe, gênero, orientação sexual, religião, etc. que hierarquizam os sujeitos em uma régua de quem merece viver e de quem merece morrer. No Brasil, o domínio colonial tornou os grupos sociais não brancos como as principais vítimas das políticas voltadas à promoção da morte (necropolítica<sup>12</sup>). Não diferente e, potencializado no governo Bolsonaro, os povos indígenas foram compelidos a políticas genocidas que promoveram a eliminação, a desinformação e o menosprezo à cultura originária, tornando-os “[...] vidas

---

<sup>12</sup> O filósofo camaronês Achille Mbembe (2018) criou o conceito de *necropolítica* para referenciar as políticas que “promovem a morte” de sujeitos dominados. Ao examinar, sobretudo, os efeitos do colonialismo na sociedade contemporânea, Mbembe (2018) acredita que o Estado é a principal ferramenta de promoção do direito de matar dentro de uma sociedade. A tese do Marco Temporal (2022), discussão recente e que tramita no Congresso, é um exemplo da política exterminadora acerca dos povos indígenas.

matáveis pelo Estado” (BENTO, 2018, p. 4). As indígenas mulheres sofrem em dobro pela somatória das violências de gênero, transformam seus corpos em território-objeto e colocam-nas às margens das estatísticas, tendo a invisibilização e silenciamento como marcadores das ausências identitárias sustentada por uma aculturação consolidada pelo Estado.

Manter-se vivo para as indígenas mulheres está além de resistir, estando configurado em alguns casos, na anuência de sujeito invisibilizado ao qual estão condicionadas. Aurora (2019) relata que sobreviver ao domínio e genocídio colonial tornou-se sinônimo de aceitação da cultura eurocentrista: “A perda cultural desencadeada pela colonização é incalculável, muito da nossa formação como mulheres e conhecimentos morreu, e corremos o risco de termos perdas das que ainda mantemos.” (2019, p. 113). A rotulação do saber indígena como ilegítimo corroborou como justificativa da inferiorização das epistemes ancestrais na perspectiva eurocentrista em nome de um “progresso”, modificando os modos de vida

[...] baseada em impor conhecimento do outro sobre o outro, impôs o fim de cuidados específicos de mulheres com seu corpo e a invisibilização de produção de conhecimento, fazendo com que a mulher indígena não tivesse sua própria história de resistência (AURORA, 2019, p. 114).

Lorena Cabnal (2010), indígena maya-xinka e feminista guatemalteca, fala da importância de um feminismo comunitário dentro da América Latina e afirma que a colonização do território-terra dos povos originários de Abya Yala<sup>13</sup> potencializou o sistema patriarcal dentro das comunidades nativas e a opressão sobre os corpos indígenas femininos. Essa configuração fortaleceu as violências de gênero dentro das sociedades originárias, com a presença do homem branco emasculando a figura do homem indígena (CABNAL, 2010, p. 15). O domínio sobre o território-terra já não sustenta o desejo dos colonizadores, com o território-corpo das indígenas mulheres passando a ser um “objeto” de conquista, objeto esse que não possui escolha sobre suas vontades e que está a cargo de servir os desejos masculinos.

Com um imaginário social que sexualiza e objetifica as indígenas mulheres, abrir espaços de fala para esses sujeitos marginalizados é fortalecer

---

<sup>13</sup> Cabnal (2010) denomina Abya Yala como todo o território da América Latina.

a resistência, é “[...] lutar pelo direito de construir seu próprio relato” (GRAÚNA apud LIMA, 2015). A constante ocupação por parte de mulheres originárias em espaços cotidianos que não lhe são comuns desconstruiu entendimentos e rompeu o silêncio compulsório das relações de poder do patriarcado colonial. A demarcação de um território não só geográfico, mas epistêmico mostra-se como um instrumento de pertencimento do relativismo da cultura ancestral, revelando a inexistência de um único conhecimento verdadeiro, e sim diversas epistemes interpeladas pela alteridade. O conhecimento deve ser democrático e inclusivo, e para isso, deve ser coletivo e articulado com as heterogeneidades das realidades de diferentes grupos sociais, a fim de desconstruir o modo de vida operante colonial fundamentado no patriarcado e racismo.

A potência do domínio e epistemicídio sofrido configurou no silenciamento dos discursos dessas mulheres, deslegitimando seus saberes e impondo um único modo de pensar que a todo tempo tenta subjugar seu lugar de protagonismo no espaço social. Visto todas as adversidades referenciadas, este trabalho torna a dar voz às indígenas mulheres e abrir espaços de fala acerca de suas narrativas. Reconstruir imaginários dentro dos entendimentos das mulheres originárias apresenta outras realidades, olhares únicos que colaboram para um conhecimento plural que contribua para a formação de uma sociedade equânime.

Articular gênero na pesquisa do campo da Comunicação é, deste modo, fundamental para entender o papel das mídias comunicacionais na formulação dos sentidos. María Cremona, María Actis e María Rosales (2013, p. 5) afirmam que estudar a comunicação na perspectiva da categoria de gênero pode gerar impactos como “revisar a prática de formação de trabalhadores da mídia, outro é observar como o significado social é construído em torno de gênero, desde políticas públicas até modelos de gestão<sup>14</sup>” (CREMONA et. al., 2013, p. 5, tradução nossa). A produção do conhecimento feminista no cinema elabora novos entendimentos de mundo que não se fundamentam no sistema patriarcal, capitalista e colonial. Nesse sentido, pode-se considerar que a comunicação audiovisual, por meio do cinema, constrói ferramentas de resistência e cria novos

---

<sup>14</sup> Revisar la práctica de formación de los y las trabajadoras de los medios de comunicación, otro es mirar como se construye sentido social en torno a los géneros desde las políticas públicas hasta los modelos de gestión institucional (CREMONA et. al., 2013, p. 5).

sentidos sensíveis aos estudos políticos, culturais e sociais dos sujeitos subalternos.

### **1.3 Cinema de resistência e seus significados**

O cinema é uma linguagem audiovisual que propaga informações e que produz sentidos dentro do entendimento social. Da mesma maneira que pode criar e recriar imaginários, pode ser usado como instrumento de resistência e emancipação de sujeitos subalternizados na formação cultural da sociedade. Para interesse desta investigação, pensar o cinema como modelo de resistência intenciona uma perspectiva atual acerca das formas de enfrentamento às necropolíticas geridas aos povos indígenas, observando o valor da comunicação na batalha contra o silenciamento imposto pela colonialidade. Para isso, é preciso somar à relevância da percepção dos Estudos Culturais na elaboração de uma reflexão crítica interdisciplinar. Em contextos históricos, os Estudos Culturais iniciaram-se na Inglaterra com a finalidade de analisar as expressões das culturas de massa na pós-modernidade e estudar as dinâmicas sociais em volta da produção e disseminação de significados na sociedade. Foi a partir desta perspectiva que termos como hegemonia e subalterno – muito utilizados neste estudo – foram agregados ao dicionário das pesquisas acadêmicas (PRYSTHON, 2006). Outros autores como Raymond Williams, Antonio Gramsci e Stuart Hall, foram essenciais na construção de um campo de investigação que examinasse os processos e interações das relações sociais, abrindo espaços de fala para sujeitos subalternos, questionando a imposição de hegemonias culturais e evidenciando a necessidade de descentralizar a hegemonia ocidental nos estudos científicos.

Compreender o cinema a partir da perspectiva dos Estudos Culturais está empregado com o objetivo de analisar a influência das produções audiovisuais nas construções discursivas do imaginário social na cultura brasileira contemporânea, problematizando as relações de dominação na formação de sentidos dos sujeitos indígenas. O cinema está situado “[...] no espectro mais amplo das práticas culturais, considerando-o enquanto sistema de representação e significação, de onde se expressam várias vozes sociais e diferentes perspectivas culturais, políticas e econômicas” (NUNES, et. al., 2014, p. 38). É um elemento de criação de referenciais que potencializa a

disseminação de ideias e a formação de significados e identidades na cultura de uma sociedade, que a depender da hegemonia predominante, domina a formação de sentidos atribuída a diferentes sujeitos – geralmente, marginalizados – ao instaurar imaginários hipotéticos e distorcidos lidos como realidade.

O surgimento da imagem em movimento, com a invenção do cinematógrafo – final do século XIX, pelos irmãos Lumière – nasceu como uma ferramenta de registro, utilizada apenas para documentação. Torna-se improvável afirmar que o cinema como hoje se conhece, seria pensado como instrumento de resistência de culturas marginalizadas. Desta maneira, a importância do cinema como agente na produção de sentidos da cultura contemporânea é percebida como fundamental para as construções de diferentes realidades e imaginários sociais, podendo ser dividido em dois principais modelos de produção, de acordo com o professor Rogério de Almeida (2020):

[...] o cinema, desde seus primórdios, assume dois modelos de fabricação e registro de imagens: o documental, cuja principal característica é reportar um acontecimento real, e o ficcional, que narra uma determinada história, real ou inventada, mas sobretudo encenada, ou seja, planejada, preparada, roteirizada antes da filmagem (ALMEIDA, 2020, p. 90).

Nesses dois regimes de representação, o documental se caracteriza nas produções voltadas para documentar algo, ou seja, uma estética que trabalha o registro, dando a ideia de um formato que mostra o real, o verdadeiro, o da razão. Enquanto o ficcional é o oposto, o irreal, o fantástico, o fictício, algo da imaginação (ALMEIDA, 2020)<sup>15</sup>. Tais divisões incorporaram ao cinema um papel de fundador de realidades que define o que é real ou fantasia a partir de uma perspectiva dualista que reflete sobre as abordagens históricas das mudanças do mundo, pelo entendimento de sujeitos que dominam a formação dos conhecimentos. A hierarquização dos saberes originou termos como “terceiro mundo<sup>16</sup>”, apresentado na década de 50, e comumente utilizado para designar

---

<sup>15</sup> Apesar das definições apresentadas, é importante ressaltar que para a presente pesquisa não há uma limitação na compreensão dos dois formatos, podendo o documentário ser uma ficção e uma ficção ser baseada em uma história real.

<sup>16</sup> O Primeiro Mundo sendo os países capitalistas hegemônicos e o Segundo Mundo os países socialistas.

países pobres da América Latina, África e Ásia, após a Segunda Guerra Mundial (PRYSTHON, 2006), denotando suas epistemes a valores não legítimos. Assim, nessa perspectiva, o cinema de resistência seria chamado de Terceiro Cinema, indicando um cinema feito por atores sociais reprimidos que buscam decolonizar o pensamento hegemônico.

A quebra dos padrões configura novos formatos de pensar o mundo por meio do olhar do Outro, abrindo espaços de fala a sujeitos oprimidos. Prysthon (2006) afirma que o olhar terceiro mundista no cinema estabelece narrativas voltadas a consciência social e discute sobre assuntos que anteriormente não eram dialogados nas configurações da ordem internacional, expondo a crise do centralismo ocidental:

De acordo com a ideia de transformação da sociedade pela conscientização trazida à tona pelos ideais terceiro-mundistas, os principais temas dos filmes do Terceiro Cinema vão ser a pobreza, a opressão social, a violência urbana das metrópoles inchadas e miseráveis, a recuperação da história dos povos colonizados e oprimidos e a constituição das nações (PRYSTHON, 2006, p. 9).

A heterogeneidade da cultura encontra diversas manifestações que determinam uma noção de realidade social, ou seja, é construída. Os meios de comunicação têm papel institucionalizador na construção de identidades, símbolos e significados que configuram as relações de poder da sociedade, podendo potencializar ou desconstruir as desigualdades e/ou discriminações de gênero, raça, etnia, classe, religião, etc. de acordo como é utilizado. O conceito de cinema de resistência é ancorado na perspectiva política de um cinema que visa estratégias que multipliquem a representatividade dos sujeitos subalternos. O uso das plataformas audiovisuais como ferramenta de propagação de imagens viabiliza a luta para romper os paradigmas concretizados pela hegemonia social embasados no patriarcado, no colonialismo e no sexismo retirando o olhar estereotipado sobre o outro e tornando-os protagonistas de sua própria história. Dar visibilidade ao cinema feito por mulheres é, portanto, cinema de resistência, e não diferente, o cinema indígena, que usa das câmeras como estratégias de denúncia e registro de suas realidades subjugada por séculos pelo pensamento hegemônico colonialista, descentralizando o lugar desses sujeitos às margens e colocando-os no centro de um multiculturalismo inclusivo de compartilhamento de saberes.

Cinema é narrativa, histórias contadas de pontos de vista, entendimentos e valores de diferentes sujeitos sobre assuntos diversos, intencionados pela realidade vivida, podendo ser documental ou ficcional. Então, como definir o que é cinema indígena? Cinema com temática indígena? Cinema feito por indígenas? Para esta pesquisa, cinema indígena é compreendido como o cinema feito por realizadores indígenas, independente da temática inserida, tratando-se, portanto, de discursos autênticos, sobre ser quem se é sem amarras, livres para contar as narrativas que desejarem. Cinema com temática indígena, mas feito por não indígenas, é compreendido como cinema indigenista.

Para as comunidades indígenas, a introdução às mídias audiovisuais se deu a partir da inserção de políticas governamentais voltadas para a incorporação cultural colonialista, como práticas de dominação e influência, com o objetivo de inserir a cultura hegemônica dentro do cotidiano dos povos nativos (PEREIRA, 2010). Logo, o cinema indígena nasce da colaboração entre o indígena e não indígena, tendo o primeiro contato e referências audiovisuais sugestivas aos interesses do dominador. A produção dessas narrativas tinha como justificativa a globalização, intencionalmente voltada para papéis sociais específicos de integração da cultura hegemônica e anulação das culturas indígenas, estabelecendo o local do sujeito indígena como tutela do Estado. A historiadora Eliete Pereira (2010) dialoga que a inserção das mídias audiovisuais eram frutos de políticas reducionistas voltadas a limitar o imagético do indígena ao retrocesso, os persuadindo a uma dependência da cultura ocidental como formato ideal de modo de vida.

A difusão das mídias nas sociedades indígenas foi geralmente instrumentalizada pela política colonial e nacional como veículo de divulgação ideológica e linguística pretensiosamente disposta a consagrar a sua hegemonia cultural sobre as culturas indígenas (PEREIRA, 2010, p. 62-63).

A inserção do cinema para os povos indígenas ainda é um registro recente, que remota entre as décadas de 70-80 – potencializado por projetos antropológicos como o Vídeo nas Aldeias<sup>17</sup> do antropólogo francês Vicent Carelli

---

<sup>17</sup> Projeto fundado em 1979 por antropólogos e educadores indigenistas no apoio e promoção de educação de indígenas na produção de filmes que “[...] promoveu a realização de aproximadamente cem filmes indígenas, entre médias e curtas-metragens, resultados de oficinas de formação audiovisual que ensinaram a índios de diferentes etnias técnicas de filmagem e edição de vídeo” (NUNES, 2016, p. 318).

e de movimentos cinematográficos como o do Cinema Novo –, visto as dificuldades de acesso a equipamentos, materiais e conhecimentos por parte desses atores. Atualmente, a modernização das tecnologias comunicacionais aumentou a facilidade de aquisição de equipamentos próprios e acesso a conhecimentos por parte dos povos originários, o que configurou na abertura de novos espaços, produções de conteúdos e imagéticos na esfera das relações de poder. O audiovisual torna-se, portanto, não só um apetrecho de registro, mas também de emancipação política que possibilita pluralizar as linguagens dos dispositivos midiáticos.

[...] interpretamos que as mídias “indigenizam-se” com a ação desses sujeitos e não se delimitam aos suportes técnicos da produção de mensagens, dado que as “mídias nativas” realizam-se com a interação entre os dispositivos comunicativos tecnológicos sensíveis e os sujeitos produtores dos conteúdos, promovendo a multiplicação de vozes e pluralização dos pontos de vistas (PEREIRA, 2010, pág. 66).

Compreender as cosmologias originárias dentro de sua realidade, é estar consciente sobre os discursos, em consumir conteúdo dos meios comunicacionais e mídias nativas autênticas (feita por indígenas). No Brasil, projetos que visam trazer acessibilidade a conteúdo indígena se tornam cada vez mais presentes, como o streaming gratuito Cine Nativo<sup>18</sup>, que engloba em uma única plataforma produções fílmicas feitas por realizadores indígenas, festivais de cinema que continuamente crescem dentro dos veículos comunicacionais – como o Cine Kurumin e a Mostra Amotara – e mídias comunicacionais indígenas – como a Mídia Indígena e a Visibilidade Indígena – que fazem um trabalho de propagação de notícias acerca dos povos originários do Brasil.

Anterior a participação ativa do cinema indígena no Brasil, o cinema brasileiro partia no caminho em busca da formação da identidade nacional influenciada pelo cinema norte-americano e o cinema europeu. O imaginário social sobre os povos originários foi construído a partir dos olhares de não indígenas que reproduziram arquétipos e preceitos (bom ou mau selvagem) de uma realidade não vivenciada por esses sujeitos em nome de um processo civilizatório. A formação colonial acarretou na pouca aparição de um cinema com temáticas indígenas, mas quando presente, sem representatividade, tendo, por

---

<sup>18</sup> Disponível em: <https://www.visibilidadeindigena.com/cinenativo>. Acesso em: 18 de mar. 2023.

exemplo, atores brancos nos papéis de indígenas e poucos ou nenhum realizador indígena na produção de filmes. Os pesquisadores Karliane Nunes, Renato da Silva e José de Oliveira Silva (2014), ao falar da relação objeto-sujeito dos povos indígenas no cinema, expõem as problemáticas ocasionadas por essa visão limitadora que controla as multiplicidades dos imagéticos identitários:

Essas narrativas, em sua maioria, partem de um ponto de vista dominante etnocêntrico e universalista que, por meio da fixação de estereótipos, difundiram e continuam a difundir representações que situam os povos indígenas brasileiros no passado histórico, destituindo-lhes de particularidades individuais e coletivas e caracterizando-lhes como primitivos, selvagens, ingênuos, infantis, preguiçosos, exóticos, entre outros, ainda que haja momentos de exceção (NUNES et. al., 2014, p. 8).

Os autores complementam que

Durante todo o século XX a imagem do índio foi produzida por não indígenas em sua maioria a serviço do Estado e da burguesia elitista e financiado por esses. Os resultados foram produções e difusões de imagens fantásticas ou deprimentes de um índio imaginário conforme interesses dos grupos hegemônicos (NUNES et. al., 2014, p. 8).

O fazer cinema depende de diversos recursos desde a pré-produção à pós-produção, como conhecimento técnico, verba para equipamentos, equipe, atores, etc. o que para os povos indígenas tornam-se obstáculos em todas as etapas para a realização audiovisual, mas que não impedem de contar suas histórias. Apesar do cinema ser uma arte cara que demanda uma quantidade de fatores para sua realização, as culturas indígenas conseguiram abrir espaços dentro das etapas produtivas audiovisuais para deixar de serem sujeitos interpretados pelo olhar hegemônico e passar a fazer uma linguagem contra hegemônica. O cinema indígena possibilitou a estes sujeitos, protagonismo para contar suas próprias narrativas dentro e fora das telas com um Outro olhar sobre os imaginários indígenas, diferente dos arquétipos colonialistas que os remetem a uma cultura não moderna. Cinema indígena é cinema de guerrilha e feito, em sua maioria, com poucos recursos com produções de baixo orçamento, que mesmo nas dificuldades, se faz na necessidade de quebrar as amarras coloniais do lugar que lhe foi imposto, para ter voz, resistir e permanecer. Para os povos indígenas, os métodos para fazer cinema são dificultados em todas as etapas de produção: antes, na pré-produção e captação de recursos; durante, pelas condições de produção; e após, ao ter políticas públicas excludentes e excessivamente burocráticas que impossibilitam a inclusão desses sujeitos, com

editais com linguagens formais que dificultam a participação em projetos de financiamento.

Devido às diversas idiosincrasias dos povos indígenas, seria um equívoco conferir menos relevância para o cinema produzido por eles a uma única categoria de classificação. Segundo a pesquisadora Sophia Pinheiro (2020), é uma estratégia colonial reducionista, onde os povos indígenas são delimitados a um formato particular, compreendido como mais uma etapa da segregação social do ocidente na manutenção do domínio do sujeito branco: “Essa vontade de qualificar cinema indígena” não se coloca para as/os indígenas como uma preocupação ontológica, mas como resultado de mais um processo de enfrentamento político e cultural com a sociedade envolvente.” (PINHEIRO, 2020, p. 167). Ao mesmo tempo em que a classificação de cinema indígena abre espaços de visibilidade para realizadores indígenas, deve-se pensar que o gênero de cinema indígena não pode se limitar apenas a essa categoria como forma de expressão, pois acaba por aumentar a segregação de conteúdos no cinema nacional, estando atrelados apenas a esse nicho específico. O cinema indígena também faz parte do cinema brasileiro e, por isso, não deve ser mantido ao contingente de cinema indígena, sendo capaz de expandir-se para outros formatos e movimentos no espaço cinematográfico e audiovisual.

Visto que a comunicação oral é o principal meio de disseminação dos saberes indígenas (CRUZ, 2017), à linguagem audiovisual torna-se elemento crucial para possibilitar registrar saberes e histórias.

A forte vocação oral dos povos indígenas contribui para o sucesso do audiovisual entre eles, já que entre as tecnologias comunicativas existentes (rádio, literatura e internet), o vídeo é a que eles mais absorvem e incorporam como poderosa mediação cultural. As explicações são as mais diversas e, certamente, as principais se devem às características inerentes à linguagem audiovisual, entre as quais, a capacidade expressiva das imagens de englobar o fundamental da comunicação indígena: a oralidade e a corporalidade (PEREIRA, 2010. p. 66).

O audiovisual é um dispositivo de mudança capaz de propagar vozes e construir imaginários e, portanto, de promover a desconstrução ou a recriação de discursos hegemônicos. Para os povos indígenas, as produções cinematográficas são formas de registrar e narrar as histórias ancestrais na preservação da cultura originária em um modelo biográfico contra o apagamento histórico. O cinema indígena colabora para a ruptura dos valores coloniais

hegemônicos. Portanto, quais histórias os indígenas querem contar ao terem lugar de fala? Cabe a um movimento de autorrepresentação de narrativas voltadas ao processo de decolonização, de fazer uma reeducação humanizadora que naturalize a condição da existência indígena contra o apagamento de memórias ancestrais.

Desta maneira, como todo gênero de filme, o cinema indígena possui especificidades estéticas relacionado ao sujeito que produz, que em meio a pluralidade de povos originários, impossibilita de restringi-los a um tipo de estética única, sendo errôneo e reducionista generalizar os diversos formatos de cosmologias, visto que cada povo possui sua alteridade e, portanto, estética própria. Observar e reconhecer alguns aspectos em comuns presentes na subjetividade dos filmes, como as temáticas das narrativas, planos fotográficos, trilha sonora, entre outros, se faz presente para apresentar as narrativas em comum, não as definir.

No cinema indígena, a divisão entre o real e o fictício nas películas encontra uma tendência ao caráter documental de olhar biográfico sobre as tradições, costumes e saberes, a ancestralidade e a relação com a natureza, todos modos de existência legítimos. Em seguida, são apresentados dois exemplos de produções cinematográficas originárias que corroboram a formação de imaginários contrários aos expostos nas percepções de realidade do cotidiano brasileiro, a fim de apenas revelar características estéticas do cinema indígena. Pode ser observado no média-metragem *Tekowe Nhepyrun - A Origem da Alma*<sup>19</sup>, de Alberto Alvares, realizador do povo Guarani Nhandewa<sup>20</sup>, filme de 2016, falado na língua de origem, em que é possível conhecer os costumes e tradições da aldeia Yhowy Guaira, no Paraná. A narrativa dialoga sobre o que significa ser Guarani a partir dos saberes dos mais idosos. Observa-se uma estética documental em que a câmera é o olhar, um corpo-câmera (SILVA, 2020) que observa as práticas cotidianas, religiosas e os cuidados com o corpo das mulheres Guarani (figura 1), entreposto entre planos-sequências abertos, em sua maioria parados, feitos com a câmera na mão, onde o diretor é um mero

---

<sup>19</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TjysyPKKTNE>. Acesso em: 3 set. 2022.

<sup>20</sup> Povo indígena que se encontra nos territórios dos Estados de MS, PR, RS, SC, SP.

espectador (figura 2). A trilha sonora se baseia no som ambiente, que transita entre as musicalidades da comunidade e o silêncio da natureza.

Figura 1. Cena do filme Tekowe Nhepyrun - A Origem da Alma (2016)



Fonte: Frame do filme Tekowe Nhepyrun, disponível no Youtube

Figura 2. Cena do filme Tekowe Nhepyrun - A Origem da Alma (2016)



Fonte: Frame do filme Tekowe Nhepyrun, disponível no Youtube

No curta-metragem *Jakaíra*<sup>21</sup>, feito pelo coletivo Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI), o filme apresenta a aldeia Guyra Kambi'y do povo Kaiowá<sup>22</sup>, tendo como narrativa uma história falada entre a língua nativa e no português, sobre o ritual de batismo do milho branco, chamado Jerosy Puku, possui celebrações, cânticos e danças. Jakaíra remete a entidade relacionada

<sup>21</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FfnUSfl-7uA>. Acesso em: 3 set. 2022.

<sup>22</sup> Povo indígena de MS.

ao senhor do milho branco nas crenças Kaiowá. Com a presença de elementos que transitam entre o documental e ficcional, entre sonho e realidade (figura 3), o movimento da câmera se mistura entre planos estáticos abertos em cenas em movimento, como as danças (figuras 4 e 5), com planos subjetivos que acompanha o olhar do realizador que perpassa por todo o ambiente, curioso, apreciando os detalhes como observador. A trilha sonora delicada percorre as relações de afeto, sugere os sentimentos que querem ser retratados e destaca os sons do cotidiano, evidenciando o valor da música para a comunidade.

Figura 3. Cena do filme Jakaíra (2019)



Fonte: Frame do filme Jakaíra, disponível no Youtube

Figura 4. Cena do filme Jakaíra (2019)



Fonte: Frame do filme Jakaíra, disponível no Youtube

Figura 5. Cena do filme Jakaíra (2019)



Fonte: Frame do filme Jakaíra, disponível no Youtube

O professor especialista em cinema e linguagem audiovisual, Brener Silva (2020), tenta estabelecer aspectos em comum entre o discurso audiovisual indígena ao afirmar que “[...] em geral, nota-se o uso de plano-sequência e *travellings*, aproximando-se da estética cinemanovista: uma ideia na cabeça e uma câmera na mão.” (SILVA, 2020, p. 2). A câmera é o olhar do cineasta como uma prolongação de seu corpo, que interage e se adapta às condições do ambiente, afetando os dois lados da câmera, a que aparece na tela e o espectador. Silva (2020) afirma que esse aspecto análogo do corpo-câmera faz parte da estética de realização audiovisual da câmera como sujeito na luta por maior visibilidade, numa percepção que fabrica

[...] um encontro no qual a câmera tem a função de sujeito que promove o real, pondo em jogo o ponto de vista do cinegrafista e dos corpos e ações filmadas, resultando em diversas narrativas (SILVA, 2020, p. 2).

Outro aspecto semelhante é a trilha sonora que exalta a tradição da oralidade através dos cânticos dos povos indígenas, sempre muito presente, como uma característica quase obrigatória na construção dos filmes, evidenciando a importância da musicalidade para as sociedades originárias.

Observa-se assim que as estéticas indígenas não têm limitações quanto as narrativas expostas, mas similares na linguagem biográfica, de resistência e do existir, como uma denúncia aos modos de vida da hegemonia ocidental que oprime as cosmologias ancestrais com práticas de silenciamento e estratégias de anulação que projetam o epistemicídio dos saberes originários. O cinema indígena enfoca nas diferentes formas de expressão do audiovisual, expostas

nas narrativas plurais que perpassam entre o estilo documental, o fantástico, o vídeo performance, etc. como medidas de reconhecimento e espaço na luta da autorrepresentação e do direito de existir. É um cinema que relativiza as realidades e enfoca nas alteridades de modos de mundo.

A partir das referências apresentadas, o cinema realizado por mulheres representa a possibilidade de opor-se a linguagem machista do cinema como um lugar apenas de homens. Desde a década de 70, estudos voltados para a relação cinema e mulher formularam as teorias feministas do cinema como forma de debater e refletir acerca da linguagem cinematográfica vigente, que revelava um discurso predominantemente machista nas telas por ser um dispositivo criado e comandado por homens. Por isso, o cinema possui um discurso construído pelo olhar masculino para o público masculino, transformando o sujeito mulher em um mero objeto de desejo (MONTORO, 2009). As desigualdades de gênero presentes na indústria cinematográfica, perpetuadas dentro e fora das telas denuncia a linguagem patriarcal e machista continuamente vista nas narrativas de filmes, que propagam um imagético da mulher objetificada, frágil e submissa ao homem, fortalecendo a reprodução de estereótipos sobre o universo feminino ao longo do curso da história. O corpo feminino foi (e ainda é), de fato, posto sistematicamente como objeto de conquista e desejo nas produções cinematográficas e midiáticas.

A cineasta e professora de comunicação Tânia Montoro (2009) acredita que os estudos de gênero no cinema foram essenciais para o entendimento do filme como dispositivo de produção de sentidos e, por isso, o olhar do universo feminino “[...] revela um importante esforço para subverter a construção simbólica patriarcal mostrando e construindo outras formas de viver a experiência de sujeito em sua relação com a linguagem e história.” (MONTORO, 2009, p. 4). Em sua maioria, a imagem da mulher nas produções era resumida a um padrão de narrativa dualista com pouco protagonismo: o primeiro, personagens coadjuvantes submissas ao homem, geralmente, o protagonista, em um imagético que remete a mocinha indefesa, virgem e ingênua que precisa ser salva, com o final feliz vindo por meio do matrimônio; o segundo configura em lançar um olhar pecaminoso, relacionado a uma mulher dona de si, confiante, sexual, independente, difícil de ser controlada e por isso, perigosa. Montoro (2009) debate que a representação dualista (positiva/negativa) da imagem da

mulher revela que para a mulher é imposto o lugar de passividade e ao homem de sujeito ativo.

[...] por um lado, as mulheres sejam percebidas como seres dotados de inteligência, perspicácia, disciplina, entre outros valores positivos, os quais, durante muito tempo, foram atribuídos unicamente aos homens e, por outro lado, que sejam vistas como guardiãs da família, destinadas ao casamento. Um jogo complexo de representação dispare, alicerçado em discursos descontínuos, ambíguos, conflituosos (MONTORO, 2009, p. 11).

A linguagem reducionista propagada pelo cinema sobre o imaginário das mulheres potencializou as desigualdades nas relações de poder da sociedade ocidental, tornando a mulher um território a ser dominado. Na interseccionalidade de raça/etnia, as indígenas mulheres são duplamente objetificadas não apenas pelo contexto de gênero, mas adicionado a relação colonizador-colonizado, onde tornam-se território de desejo e domínio, com seus corpos hiperssexualizados por serem exóticos aos padrões eurocentristas e tratadas como selvagens que precisam ser amansadas. Tal relação é observada nas telas, na dimensão da televisão e cinema, em que a “personagem índia” é retratada continuamente ora como brava e selvagem, ora como ingênua, romantizada pela relação com o homem branco, mas sempre a partir de um olhar sexualizado e não indígena.

Em seu artigo *“Fazer filmes e fazer-se no cinema indígena de mulheres indígenas com Patrícia Ferreira Pará Yxapy”*, a pesquisadora e doutoranda Sophia Ferreiro Pinheiro (2020), dialoga sobre sua experiência de convívio com a indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy, do povo Mbyá-Guarani<sup>23</sup>, em sua trajetória de formação como cineasta. Pinheiro (2020) afirma que o cinema das indígenas mulheres, do ponto de vista da experiência de Patrícia, “[...] usa a imagem como arma” (p.164) contra os valores tradicionais hegemônicos. Ao ser indagada sobre o porquê de se tornar cineasta, Patrícia responde:

Para pensar e refletir sobre a nossa própria história. E assim, quebrar um pouco aquelas coisas-ruins que a gente escuta por aí das pessoas ignorantes que falam com seus comentários ou críticas preconceituosas quando a questão é indígena. Uma ideia que a maioria dos não-indígenas tem sobre NÓS é que o índio é uma coisa só, compartilhando a mesma cultura, as mesmas crenças, a mesma língua, enfim... (PINHEIRO, 2020, p. 171).

---

<sup>23</sup> Etnia indígena localizada entre as regiões da fronteira entre Brasil, Paraguai e Argentina.

As significações de imaginários sociais são construções discursivas, o que significa que podem ser desconstruídas com novos discursos. A autorrepresentação para os povos indígenas nas mídias sociais é urgente, dada a pluralidade de identidades étnicas traduzidas em mais de 300 povos. Ao ultrapassar o âmbito de gênero, somente indígenas mulheres sabem o que é ser indígena mulher, e somente elas têm a sensibilidade para falar sobre a subjetividade dessa realidade. Trata-se de tornar a vida pessoal, o íntimo, em um mecanismo político de apropriação dos espaços de poder e representatividade como protagonista de sua própria narrativa. O cinema como ferramenta de resistência é compreendido como uma categoria política de modelos de representações que abrem espaços de fala para as minorias. O cinema das indígenas mulheres é, portanto, direcionado a novas demandas e olhares de um contingente comumente subjugado e invisibilizado, dando possibilidades de ação, poder e voz que reconhecem as alteridades encontradas no gênero/etnia. A participação do universo feminino indígena no cinema auxilia no combate às opressões, produzindo pautas que os homens indígenas não vivenciam e nem compreendem, gerando novas produções de sentidos que multiplicam as noções de entendimentos de mundo.

Atualmente, a maioria dos filmes são produzidos por meio de parcerias, coletivos e associações indígenas e não-indígenas que auxiliam com oficinas de audiovisual e obtenção de equipamentos para a realização dos filmes. O aumento de oficinas de cinema voltadas para a formação de indígenas formou uma nova geração de cineastas nativos brasileiros, homens e mulheres, que atrelado a evolução da indústria tecnológica, tornou mais acessíveis os equipamentos audiovisuais, como celulares, câmeras, microfones e computadores, todos materiais necessários para fazer-se cinema. Independente das dificuldades, nomes como Graciela Guarani, Olinda Muniz Tupinambá, Patrícia Ferreira, Célia Tupinambá, Glicéria Tupinambá, entre diversas outras realizadoras indígenas que vêm se destacando nos espaços das produções cinematográficas, reafirmando o discurso do pertencimento e pelo uso do cinema como ferramenta política de resistência ao apresentar ao espectador o que é ser indígena mulher embasada em uma linguagem de autenticidade e de denúncia. As cineastas indígenas se fazem significativas dentro da esfera de produção do

cinema indígena, sendo importantes agentes de luta e manutenção desses espaços na categoria audiovisual.

Apoiadas nas particularidades de suas realidades, por meio da valorização da cultura ancestral, as mulheres originárias evidenciam pautas e noções de realidade que os homens indígenas não abarcam. Com a atemporalidade cultural dos povos originários, apresentam as crenças e as tradições ancestrais com uma estética próxima do documental, simples<sup>24</sup> e que exige poucos recursos para a produção audiovisual. É a câmera na mão e o olhar da diretora potencializado pela narrativa contada, convidando o espectador a adentrar e conhecer o viver indígena. Em filmes como *Ayani por Ayani*, *Mandayaki e Takino* e *A Força da Mulher Pataxó da Aldeia Mãe*<sup>25</sup>, entre outros, é possível observar a influência da estética documental não proposital, com a intenção de expor a realidade como ela é. As cineastas indígenas apresentam temáticas variadas que dialogam com a pluralidade cultural dos povos indígenas ao evidenciar narrativas que passeiam entre temáticas voltadas às cosmovisões plurais, à espiritualidade, à família, lutas identitárias, aos saberes originários, à oralidade, às relações interraciais, ao pertencimento, ao gênero e à natureza. As narrativas são tensionadas a elementos políticos que problematizam a necessidade de conscientização de um sistema-mundo que diverge do colonial, questionando o epistemicídio indígena e a perda dos direitos políticos originários, como pode ser observado em filmes como *Os espíritos só entendem o nosso idioma*, *Voz das Mulheres Indígenas* e *Levanta e Luta*, entre outros<sup>26</sup>. Entre as histórias exibidas, as visões de mundo das mulheres originárias lançam um olhar sensível que transita no coexistir com a terra, compartilhar experiências e transmitir saberes.

Entende-se que o cinema de indígenas mulheres significa empoderamento e autonomia diante das dificuldades impostas pela interseccionalidade etnia/gênero, desde o caminho para chegar à câmera, até a realização de um filme, pois busca espaços de liderança dentro das relações

---

<sup>24</sup> No sentido de não se tratar de uma produção complexa, geralmente, apresentada com planos parados ou câmera na mão e uso de iluminação natural.

<sup>25</sup> Para maiores informações, todos os filmes citados encontram-se disponíveis nas referências audiovisuais deste trabalho.

<sup>26</sup> Para maiores informações, todos os filmes citados encontram-se disponíveis nas referências audiovisuais deste trabalho.

sociais da comunidade indígena. É, portanto, espaço político de enfrentamento aos estereótipos formados pelo domínio cultural colonial e patriarcal, objetivando lutar para desconstruir e ressignificar o imaginário indígena difundido pelos não indígenas. É romper o silêncio das perspectivas femininas originárias e questionar a hegemonia das epistemes ocidentais. As lutas das indígenas mulheres se dão por uma nova linguagem audiovisual que preserve o futuro das próximas gerações mantendo viva a ancestralidade do passado.

## **2 - (RE)CONSTRUÇÃO DE IMAGINÁRIOS: PERCURSO METODOLÓGICO**

O capítulo 2 apresenta a proposta metodológica da pesquisa, explicando os caminhos epistemológicos para propor uma nova perspectiva de análise do discurso de sujeitos indígenas para entendimento de (re)construção de imaginários. Para tanto, foram conceituadas as noções de discurso e imaginário, trabalhado no sentido de justificar as limitações metódicas que levaram à proposta de um novo método de análise.

### **2.1 Silenciamentos discursivos: o epistemicídio dos povos indígenas do Brasil**

Para fins desta investigação, qualquer forma de linguagem, seja verbal ou não verbal, é compreendida como um aspecto de comunicação e, conseqüentemente, necessita de operações discursivas em sua compreensão. Para se comunicar o sujeito manifesta uma mensagem por meio de um desejo particular que é transmitido a outros sujeitos. Quem recebe a mensagem faz uma interpretação individual, baseado em uma realidade específica, na qual o discurso se torna um agente arbitrário. Entende-se por discurso, portanto, como “[...] o lugar em que se pode observar essa relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentidos por/para os sujeitos.” (ORLANDI, 2005, p.17).

Na sociedade há diretrizes estabelecidas pelo senso comum acerca de quem e o que pode ou não ser falado, influenciado por fatores externos diversos – como categoria de raça, classe, gênero, religião, etc. – que influenciam na configuração de discursos protagonistas e coadjuvantes entre os sujeitos. Os modos como os procedimentos discursivos se fundamentam estão relacionados com exclusões e interdições que ocorrem com os discursos de sujeitos subalternizados, ou seja, estão conectados ao âmbito do poder. Orlandi (2005), ao fazer uma análise sobre a formação de discursos, retoma a ideia do filósofo Michel Foucault (2006) ao trabalhar a noção de discurso como um instrumento ideológico que contém forças de poder e saber. O texto, a imagem e a construção dos sentidos fazem parte de um discurso que é histórico, político e social que influenciam diretamente nos modos de percepção de mundo. A autora afirma que,

[...] diremos que não se trata de transmissão de informação apenas, pois, no funcionamento da linguagem, que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e história, temos um complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de sentidos e não meramente transmissão de informação. São processos de identificação do sujeito, de argumentação, de subjetivação, de construção da realidade etc. (ORLANDI, 2005, p. 21).

A expressão da linguagem em sua ordem é um paradigma do exercício do desejo e do poder, organizado por processos discursivos que elaboram significações e nivelam a legitimidade de determinados tipos de discursos de acordo com o sujeito que o interpreta, estabelecendo um dito e não-dito. Entendido como silenciamentos discursivos, a retórica do não-dito é uma forma de linguagem que se fortalece pela ausência de diálogos plurais e comporta-se como uma manifestação de controle e dominação. Para Orlandi (2007), as simbologias que constituem a comunicação do ser humano respaldam o silêncio como uma linguagem fundante. Os modos de existir dos sentidos baseados no silêncio criam significações que dizem respeito a algo que “[...] pode ser considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência).” (ORLANDI, 2007, p. 29). Nessa perspectiva, a dimensão política do silenciamento reflete a opressão do dominador, que constrói significados nas ausências que o silêncio proporciona na produção subjetiva dos sentidos. Segundo a autora,

[...] o nosso imaginário social destinou um lugar subalterno para o silêncio. Há uma ideologia da comunicação, do apagamento do silêncio, muito pronunciada nas sociedades contemporâneas. Isso se expressa pela urgência de dizer e pela multidão de linguagens a que estamos submetidos no cotidiano (ORLANDI, 2007, p. 35).

Se transferirmos essa lógica para o caso dos povos indígenas do Brasil, é possível perceber a dominação epistêmica evidenciada pela falta de discursos desses sujeitos nos meios comunicacionais. Devido à mercantilização da comunicação, considera-se que a retórica das mídias possui atores protagonistas e coadjuvantes, seja nas notícias de jornais, na internet, no cinema ou na televisão. Ao falar de atores sociais protagonistas, tratamos sobre os sujeitos que chamam a atenção da coletividade acima de outros e repercutem por estarem associados a fatores determinantes que geram um selo de popularidade, garantindo estar na mídia, nas notícias, sendo capaz de

escandalizar, vender e ser consumido pela cultura de massa. Os atores coadjuvantes, portanto, são os não-ditos.

Ao procurar a palavra “indígena” no dicionário online Dicio<sup>27</sup>, encontra-se: “Do latim *indigena*.ae; natural do lugar que habita; nascido no país em que vive, especialmente falando dos povos que já habitavam um território que foi posteriormente colonizado; aborígine, autóctone; aquele que nasceu na América (Norte, Sul e Centro) antes do seu processo de colonização por europeus: povos indígenas da Amazônia; relativo às pessoas nativas de um território”. O genocídio indígena já é significado na morfologia da própria palavra.

No século XVI, quando os portugueses chegaram ao Brasil, estima-se que a população indígena girava em torno de 5 milhões de habitantes divididos em mais de 1000 povos (BANIWA, 2006). Para os parâmetros atuais, representa uma redução significativa do contingente populacional, visto que atualmente há cerca de 817 mil indígenas autodeclarados<sup>28</sup> distribuídos entre 305 povos. Essa diminuição, no entanto, não foi feita de modo amistoso, mas executada como um projeto de domínio da hegemonia eurocentrista. Primeiro indígena a se tornar mestre em antropologia no Brasil, Gersem Baniwa (2006), do povo Baniwa<sup>29</sup>, estabelece que a relação dos indígenas ao primeiro contato com os europeus foi uma conquista não só de territórios, mas de corpos e saberes amparados pela lógica colonizadora.

A diferença é que nos anos da colonização portuguesa eles faziam parte de um projeto ambicioso de dominação cultural, econômica, política e militar do mundo, ou seja, um projeto político dos europeus, que os povos indígenas não conheciam e não podiam adivinhar qual fosse. Eles não eram capazes de entender a lógica das disputas territoriais como parte de um projeto político civilizatório, de caráter mundial e centralizador, uma vez que só conheciam as experiências dos conflitos territoriais intertribais e interlocais (BANIWA, 2006, p. 17).

Ao delimitar a pesquisa à esfera dos povos indígenas brasileiros, observam-se necropolíticas condicionadas a esses povos até os dias atuais, evidenciando que ser indígena no Brasil atual é fazer parte de um projeto de exclusão à cultura originária e de incorporação da hegemonia eurocentrista. A historiadora Paula Caleffi (2003) afirma que

---

<sup>27</sup> Disponível em: <https://www.dicio.com.br/>. Acesso em: 19 de mar. de 2023.

<sup>28</sup> Censo IBGE 2010. Disponível em: <https://indigenas.ibge.gov.br/>. Acesso em: 04 de ago. de 2022.

<sup>29</sup> CI da região do Alto Rio Negro-AM.

A que pese todos os esforços e expectativas por parte do Estado-Nação, de que os povos indígenas desapareceriam gradativamente, incorporados ou integrados ao povo brasileiro, o qual utopicamente deveria ser formado pelas três raças (branco, índio e negro) (CALEFFI, 2003, p. 9).

Se o próprio Estado brasileiro, instituição política que deveria garantir a segurança dos povos indígenas, compactua com a subalternização desses sujeitos, a desmitificação de discursos preconceituosos torna-se uma tarefa árdua dentro da sociedade, pois fortalece políticas que perpetuam uma condição tutelar a esses sujeitos, colocando-os como coadjuvantes e definindo-os como inaptos para reger seus direitos. De acordo com o Atlas da Violência<sup>30</sup> lançado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), em 2021, as mortes de indígenas aumentaram 21,6% em comparação aos últimos dez anos. As agressões sofridas fazem parte do cotidiano dos sujeitos indígenas, em que se observam aumentos contínuos nas formas de violência física e psicológica. Não se surpreende visto que os povos indígenas do Brasil foram somente considerados como indivíduos com direitos constitutivos a partir da Constituição de 88, aproximadamente três décadas de uma valorização que nunca existiu. No cenário político as leis são injustas, a representatividade é quase nula e as demarcações de terra são comandadas via pretensões ruralistas. A discriminação é legitimada em todas as relações, seja pelo meio social, na política, na comunicação ou nos processos jurídicos. Com o ainda inédito censo de 2022, representantes da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) estimam que o número da população indígena tenha aumentado para ao menos um milhão de habitantes, em uma população total de 221 milhões, representando menos de 0,6% da população brasileira. Isso significa que, atualmente, menos de um por cento da população brasileira é composta por indígenas.

O projeto de dominação colonial embasa-se na institucionalização de saberes e valores eurocentristas nas formas de viver das culturas indígenas. O contato com os europeus representou uma intensa alteração nos processos socioculturais das vivências, práticas e dinâmicas cotidianas que enfraqueceram os costumes tradicionais dos povos nativos. Apoiado em uma política opressiva e repressiva, os instrumentos para a eliminação cultural indígena encontram-se

---

<sup>30</sup> Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes/212/atlas-da-violencia-2021>. Acesso em: 19 de mar. 2023.

desde a incorporação desses indivíduos à “sociedade civilizada” à violência aos seus corpos, dualizando as cosmologias ancestrais como as não civilizadas. Para Caleffi (2003), o extermínio dos povos originários é um projeto intencional que se dá “[...] não através de atitudes violentas, mas aceitando como natural e inevitável o desaparecimento dos povos indígenas através de sua integração à sociedade colonizadora.” (CALEFFI, 2003, p. 4). A modernidade/racionalidade é entendida como um produto exclusivo europeu e que, naturalizou a inferiorização dos sujeitos indígenas em nome da política do progresso. Baseado não apenas na violência física, mas na violência pedagógica, empregou-se um epistemicídio dos saberes originários na esfera moral e dos discursos na propagação de um projeto de eliminação étnica. Geram-se assim, marcadores sociais, como mudanças legais, bem como estereótipos e preconceitos, que acabam por legitimar ações racistas que mantêm o domínio colonial.

O padrão de poder mundial ocidental alocado como centro do ideal de sistema mundo subordina as populações indígenas como sujeitos subalternos na realidade sócio-histórica do Brasil atual. O violento processo de miscigenação brasileiro tornou o pertencimento a luta diária dos movimentos indígenas, que busca na preservação da ancestralidade<sup>31</sup> compartilhar saberes que dialoguem com as diferentes realidades de mundo, ao entender não apenas uma única verdade como absoluta, mas as diferentes ramificações cosmológicas. Pesquisas acadêmicas decoloniais (GROSFUGUEL, 2016; MATURANA, 1996; SANTOS, 2019) voltadas aos saberes subalternos evidenciam a importância da representatividade epistêmica. De acordo com Felipe Sotto Cruz (2017), antropólogo e pesquisador indígena do povo Tuxá<sup>32</sup>, as ações afirmativas nas políticas públicas do Brasil tem contribuído para um maior acesso de estudantes indígenas na academia. Contudo, segundo o pesquisador ainda falta um acompanhamento acadêmico acerca dessa abertura epistêmica a fim de reconhecer a censura imposta e, então, equiparar as diferenças, “[...] desfazendo a episteme que está atualmente em curso nas universidades, que é altamente monolítica, isto é, fechada tanto para outras formas de conhecimento como para o próprio Outro.” (CRUZ, 2017, p. 97)

---

<sup>31</sup> Referências e modos de vida, tais como saberes, cultura, tradições, valores e espiritualidade ensinados pelos antepassados originários.

<sup>32</sup> Povo indígena da região de Rodelas-BA.

A parcialidade científica configurada pelo domínio epistêmico eurocentrista demonstra que a Universidade não foi construída para os povos indígenas, ao contrário, potencializa a classificação dos saberes originários ancestrais como irracionais, uma não ciência. Percebida na formação sócio-histórica do Brasil, o pensamento evolucionista fundamentado pela educação bancária capitalista trata os povos indígenas como invasores de seu próprio território. O acesso de indivíduos à educação superior, em sua maioria, se faz na busca pelo conhecimento, qualificação profissional, oportunidades de ascensão econômica e social. Mas observa-se que a presença de um número crescente de estudantes indígenas no âmbito acadêmico se faz também pelo fazer ouvir, no sentido de comunicar por meio dos códigos das epistemes eurocentristas, como parte da luta para se tornar visível (CRUZ, 2017). Não significa apenas garantir educação, mas também, garantir reconhecimento. O filósofo e escritor Ailton Krenak (2020), indígena do povo Krenak<sup>33</sup> e um dos maiores líderes do movimento indígena brasileiro, debate que a fundamentação de uma lógica de mundo única reduz a pluralidade das identidades e dos discursos. Segundo o escritor,

Talvez devêssemos sublimar um pouco a ideia mesmo de mundo e pensar na nossa experiência de atravessar essa paisagem que nós chamamos “mundo”. E levar em consideração que, por termos diferentes origens e influências culturais, nós desejamos coisas distintas, para nós não censurarmos uns aos outros e não começarmos com fundamentalismos [...] (KRENAK, 2020, p. 25).

O epistemicídio ocorrido com os povos indígenas configura a imposição do discurso do silêncio que, apoiado pela hegemonia eurocentrista, reprime e nivela os saberes indígenas como inferiores ao manter a soberania da produção dos conhecimentos ocidentais, rotulando-os como uma ciência não verdadeira. Grosfoguel (2016) afirma que o monopólio do pensamento eurocentrista colonial “[...] tem dotado os homens ocidentais do privilégio epistêmico de definir o que é verdade, o que é a realidade e o que é melhor para os demais.” (GROSFOGUEL, 2016, p. 25), que fortalece discursos desqualificadores sobre os modos de vivência e saberes de populações subalternas. A história da cultura indígena construída na oralidade, no barro, na pena e na palha – utensílios de fácil destruição – viu-se sem esforço, apagada. O processo de domínio colonial impôs

---

<sup>33</sup> Povo indígena que se encontra distribuído pelas regiões de MG, MT e SP.

uma aculturação dos povos nativos embasada em uma visão integralista que naturaliza políticas de incorporação indígena à sociedade ocidental, tendo como consequência seu desaparecimento e extermínio étnico. No entanto, para a realidade dos povos indígenas, entender o mundo eurocêntrico não é sinônimo de aculturação, mas de formas de resistência e manutenção aos métodos colonialistas, somando saberes sem cair nas armadilhas do dualismo epistêmico que padroniza conhecimentos e realidades a um único ponto de vista.

Em conjunto com a opressão facultada pelo silenciamento de discursos, há métodos que deslegitimam a linguagem de sujeitos considerados subalternos e que podem ser observados nas inter-relações, como em procedimentos que questionam a identidade e estereotipam suas imagens negativamente, gerando o apagamento epistêmico de culturas e saberes. O domínio da episteme eurocêntrica desconsidera a pluralidade dos discursos proporcionada pela globalização e suas contínuas mudanças histórico-sociais. Segundo o antropólogo Michel Agier (2001, p. 17) afirma: “Em um mundo inteiramente globalizado, no qual as identidades tendem a perder suas referências locais, devemos nos perguntar a respeito do lugar onde toma forma a criatividade cultural”. Apesar de a globalização proporcionar maior contato entre diferentes culturas, pode provocar distúrbios identitários que causam apropriação e/ou apagamento que alteram os entendimentos, sendo usada como ferramenta de incorporação de culturas dominantes. No Brasil, a falta de discursos plurais potencializou a associação de um imaginário retrógrado e único do sujeito indígena como ser primitivo e selvagem, tendo o dominador e o dominado coexistindo entre relações de silenciamento e apagamento cultural. No entanto, a estabilidade da hegemonia Ocidental enfraquece ao passo que a globalização avança, com os modos de viver dominante descentralizado pela potencialização de outras cosmologias. Diferentes compreensões de mundo se tornam possíveis e abrem novos espaços de saber. No contexto brasileiro, a miscigenação forçada ocorrida na época da colonização conformou um processo de formação social que enxerga o brasileiro como uma mistura das três raças: indígena, negro e branco. Um cenário que facilitou o apagamento étnico, além de tornar dubitável a legitimação sobre o que é ser ou não indígena.

Os silenciamentos discursivos no contexto do imaginário indígena retratam uma universalização desses povos baseada na falta de

representatividade e de visibilidade nos meios políticos, educacionais e sociais. Com os meios de comunicação que continuamente propagam conhecimentos das realidades ocidentais coloniais, vê-se uma generalização que resume a visão do indígena ao “bom ou mau selvagem”<sup>34</sup> (DUTRA; MAYORGA, 2019, p. 119). Os povos indígenas brasileiros, como todos os povos que foram dominados, são colocados como coadjuvantes pela hegemonia colonial que produz um conhecimento apoiado em ferramentas de submissão, como o racismo e sexismo, para inferiorizar culturas e sujeitos (GROSGOUEL, 2016). Perpetuando o imaginário construído a 500 anos remoto à invasão portuguesa no Brasil, lança-se um olhar primitivista acerca das culturas originárias, rebaixadas a um olhar de atraso e potencializado por processos de invisibilização, silenciamento e, por fim, ao epistemicídio desses saberes. O genocídio indígena deixa de ser inteiramente sobre o palpável, sobre os corpos e passa a ser sobre o pensamento, entendimentos e culturas, pautado em argumentos que colocam a modernização como justificativa para o apagamento étnico. A incorporação de sujeitos indígenas em contextos urbanos não os faz deixarem de ser indígenas, eles estão em todos os espaços. Após uma mestiçagem forçada durante os séculos de colonização do Brasil, os povos indígenas foram obrigados a aprender a língua portuguesa, impostos a costumes e religiões eurocêntricas, perseguidos, escravizados e assassinados por não seguirem ideais hegemônicos. Atualmente, duvidam de sua identidade por não ter cara de indígena<sup>35</sup>, por estar inserido na cultura ocidental e ter acesso às tecnologias digitais. Nesse sentido, as formas de resistência indígena tornaram-se justificativas para o silenciamento étnico e deslegitimação do próprio sujeito.

A universalização do que é conhecido como verdade são, em sua origem, embasadas na realidade colonial, na qual a visão eurocentrista formula a noção do real. A realidade do mundo foi concebida por meio de uma ideologia colonialista que compactua com a contínua precarização do colonizado por meio

---

<sup>34</sup> Termo pejorativo que indica a imagem indígena como primitivo, atrasado. Quando bom selvagem, o indígena é retratado como ingênuo, ignorante, no qual o homem branco vem como salvador. Mau selvagem quando retratado como o indígena perigoso, canibal, bruto. (DUTRA; MAYORGA, 2019, p. 119).

<sup>35</sup> Considerado como os traços corporais tradicionalmente perpetuados pelas mídias, como cabelo liso, pele morena e vestimentas tradicionais. É importante salientar que o termo “índio”, comumente usado para referir-se aos povos indígenas, é errôneo e pejorativo e por isso, não será usado neste trabalho.

de uma retórica excludente. Braulina Aurora (2019), antropóloga do povo Baniwa, fala sobre o epistemicídio sentenciado aos povos indígenas no Brasil ao relatar o vivenciado por seu povo, os Baniwa<sup>36</sup>:

A violência foi tanta diante do que foi construído a partir do ponto de vista daqueles que chegaram. Sem conhecer a nossa cultura, violaram o direito de uso de práticas e rituais, afetando os limites territoriais. Essas práticas e tudo o que antes era acessado de forma amigável, passaram a ser restringidas pelas religiões ou divisões que foram provocadas no interior das comunidades, como as diferenças entre casáveis e não-casáveis, entre gênero e geracional. Tudo sofreu uma transformação forçada (AURORA, 2019, p. 112).

Para as populações indígenas, o existir e resistir se faz por meio da oralidade, com a transmissão do conhecimento sendo passada de geração em geração. Assim, o discurso do silêncio dialoga com a manutenção do domínio ocidental, no qual o silenciamento se torna uma ferramenta de propagação da subalternização e a inferiorização contra os povos indígenas. Cruz (2017) pontua que “[...] para romper a invisibilidade, é preciso que haja diálogo, e para que o diálogo seja eficaz, é preciso que haja reconhecimento” (CRUZ, 2017, p. 97). O silenciamento é espaço de significação e opressão do dominador sobre o dominado, na validação de discursos que atravessam o político e perpassam o simbolismo do esquecimento e coloca os povos originários como estrangeiros em sua própria terra, andando na contramão do reconhecimento das identidades indígenas.

Os meios de transmissão de conhecimentos indígenas são, portanto, diferentes dos modos coloniais. São visões de mundo ímpares, nas quais os saberes originários são transmitidos por meio da oralidade e fundamentados na tradição ancestral, que não busca validação científica, mas sim a compreensão do viver indígena em harmonia com o cosmos. O conhecimento colonial, busca a legitimação baseada na comprovação de fatos. Como pontua Cruz (2017), tais diferenças dificultam a troca de saberes, onde a Universidade quer ensinar, mas não quer aprender com os olhares indígenas, continuando a perpetuar saberes hegemônicos e inferiorizar conhecimentos subalternos.

A participação reduzida dos povos indígenas dentro dos discursos evidencia uma produção de sentidos com informações equivocadas de terceiros.

---

<sup>36</sup> Povo indígena da região do Alto Rio Negro-AM.

Desta maneira, para fins dessa pesquisa, vê-se como substancial estudar a produção dos sentidos a partir dos discursos, pois compreende que há uma relação direta entre as formações discursivas e a construção de imaginários. Assim, a proposta desta investigação é pensar o cinema como um formato de discurso que produz sentidos para o imaginário dos sujeitos, mas também como instrumento político. Por ser uma perspectiva particular de um indivíduo, ao passo que pode ser usado para institucionalizar imaginários irrealistas (visão do dominante), pode ser utilizado para combater a propagação desses discursos, abrir espaços de fala e reconstruir imaginários (visão do dominado).

## **2.2 Imaginários dos povos indígenas nas mídias audiovisuais**

Das inquietações que guiaram as perguntas formuladoras desta pesquisa, pensa-se a comunicação como uma mensagem/informação que chega ao receptor. Um diálogo entre indivíduos que possibilita o fazer-se entender acerca do pensamento do outro. Neste sentido, a comunicação é diálogo e escuta, ou seja, quanto maior o alcance da mensagem, maior a escuta. Dentro dos estudos da Comunicação existe o conceito de sociedade de massa, que é debatido sobre diferentes perspectivas, e que para fins desta investigação, é pensado para problematizar o alcance, consumo e recepção de conteúdos indígenas dentro das mídias audiovisuais. O teórico da comunicação Mauro Wolf (1999), considera sociedade de massa a partir do pensamento político oitocentista, em que afirma se tratar da “[...] consequência da industrialização progressiva, da revolução dos transportes e do comércio, da difusão de valores abstratos de igualdade e de liberdade” (WOLF, 1999, p.23). Após a Era Industrial, a evolução da estrutura organizacional laboral da sociedade, como a divisão e especialização do trabalho, fortaleceu um ideal de pensamento comum que produz sentidos e define as identidades, comportamentos e gostos, como um corpo social massificado e homogêneo. Classificados por categorias sociais como raça, classe, gênero, etc. ocorre uma separação entre sujeitos inferiores e superiores em uma escala social que preza o fortalecimento da hegemonia cultural de um determinado grupo. Assim, para os intentos dessa pesquisa se considera a cultura da sociedade de massa como tudo aquilo que é difundido, comercializado, como comportamentos, hábitos, costumes, estilos de vida e padrão social que são absorvidos pela maioria do meio social e entendidos como

a condição de realidade no sistema neoliberal. O avanço da sociedade industrial e capitalista transformou as relações, as práticas e os consumos nos espaços sociais em mercadorias. Não diferente, a cultura torna-se um produto, definido pelo teórico de comunicação Denis McQuail (2003) como

[...] um conceito de mercadoria cultural como instrumento para examinar a comercialização da cultura e o trabalho da publicidade, enquanto evoluía uma noção mais alargada de “hegemonia” para dar conta dos efeitos dos media sobre a consciência (MCQUAIL, 2003, p. 98).

A comunicação, primordial na difusão da cultura e evidênciação de discursos, é condicionada a um caráter de mercado e se torna uma ferramenta da produção de sentidos, sobre o que é consumido e entendido como verdades de mundo. Pensamentos, ideologias, símbolos ou imagens, tudo aquilo que é percebido na dialética coletiva é evidenciado a um papel dualista de protagonista/coadjuvante na cultura de massa para criar uma sociedade baseada naquilo que vende mais, ou seja, de quem detém a hegemonia dos pensamentos. O imaginário social, conceito fundamental neste estudo, é formado pelos discursos propagados nos meios comunicacionais e entendidos como o real, pois o que consome mais tem maior evidência na produção de sentidos. Para que seja possível delimitar um recorte de imaginário indígena brasileiro contemporâneo aproximado, propõe-se apresentar antes, a concepção de imaginário que será utilizada neste estudo. Devido ao caráter interdisciplinar – tais como a Sociologia, Antropologia, Psicologia, História, Comunicação, entre outros – a problemática acerca do conceito de imaginário é ampla ao considerar os diferentes significados, métodos e teorias que podem ser compreendidos de acordo com as linhas de pesquisa em que o conceito é ensaiado nas Ciências Sociais Aplicadas.

Na sociologia, o imaginário social é um conjunto de normas e valores do senso comum de uma sociedade, modelando as condutas e comportamentos dos indivíduos na produção dos sentidos. Para os estudos da história, o imaginário é assimilado como uma realidade vista numa perspectiva diacrônica que pode ser mutável na busca “[...] à existência de uma pretensa dicotomia entre mudança e permanência, entre estruturas e transformação.” (ESPIG, 2003, p. 51). Na psicologia refere-se, a partir de uma visão lacaniana, às relações e comportamentos de um indivíduo com a imagem de terceiros, como uma

reprodução artificial especular dos registros humanos. Para os estudos de Comunicação, o antropólogo Gilbert Durand conceitualiza o imaginário como “[...] processos de produção, transmissão e recepção, o “museu” de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas.” (DURAND, 2004, p. 6). Durand (2004; 2012) define o imaginário como arquétipos que significam os entendimentos e sentidos, como uma verdade parcial baseada em símbolos particulares de determinados indivíduos que não expressa, necessariamente, a realidade em si, mas um real deformado, interpretado pelo olhar de alguém.

Quando se pensa sobre o que é real, assimilamos aquilo que é considerado factual à luz de uma certa verdade, a qual é construída pelas lutas dos jogos de poder. A sociedade ocidental foi instruída a compreender a verdade a partir de uma lógica binária, como um carro numa estrada com apenas dois caminhos, um verdadeiro e um falso. Se pensarmos a partir dessa lógica, a verdade é o carro, a estrada é o discurso e o motorista é o imaginário. Entretanto, há um quarto elemento que pode ser somado a essa situação. Um agente de trânsito que dita para que lado o carro deve seguir. Esse agente representa quem está no poder. Os discursos, portanto, ditam as imagens e não diferente, seguem a mesma lógica.

Lógico que, se um dado da percepção ou a conclusão de um raciocínio considerar apenas as propostas "verdadeiras", a imagem, que não pode ser reduzida a um argumento "verdadeiro" ou "falso" formal, passa a ser desvalorizada, incerta e ambígua, tornando-se impossível extrair pela sua percepção (sua "visão") uma única proposta "verdadeira" ou "falsa" formal (DURAND, 2004, p. 10).

Conceitualizar o imaginário, devido a multiplicidade de significados atrelados, dificulta delimitar a uma definição única. Para este estudo, aproxima-se da perspectiva sociológica de Durand (2004) que pensa o imaginário como um sistema de símbolos, imagens e signos que são estruturados na sociedade como realidade, em que o senso coletivo confere sentidos acerca de um determinado objeto e o aceita como verdade. Imaginário é, portanto, uma formação ideológica. A construção do imaginário ocidental foi guiada por meio de uma lógica racionalista, capitalista e eurocentrista que influencia os modos de vida da sociedade brasileira na atualidade. Essa hegemonia dos saberes, de um

único discurso, faculta efeitos negativos que vão desde silenciamentos discursivos à formação de falsos imaginários.

Embora por um lado, tenha sido a lenta erosão do papel do imaginário na filosofia e epistemologia do Ocidente que possibilitou o impulso enorme do progresso técnico, por outro, o domínio deste poder material sobre as outras civilizações atribuiu uma característica marcante ao "adulto branco e civilizado", separando-o, assim como sua "mentalidade lógica", do resto das culturas do mundo tachadas de "pré-lógicas", "primitivas" ou "arcaicas" (DURAND, 2004, p.15).

A dominação epistêmica elaborada por meio de discursos do dominador evidencia apenas um olhar na construção dos sentidos e categoriza as culturas dominadas como inferiores. Assim, os Estudos Culturais (PRYSTHON, 2006) elaboraram o conceito de cultura periférica<sup>37</sup> para significar os costumes produzidos pelas minorias, daquilo que não é cultura de massa (discurso do dominador). Nesse sentido, a cultura dos povos indígenas pode ser entendida como cultura periférica.

Na sociedade contemporânea, o cinema – área em que a presente pesquisa se delimita – é entendido, como um dos principais formatos de linguagem na disseminação de imagens, sendo responsável pela produção de sentidos e moldador de imaginários dos indivíduos na sociedade. Então, como é percebido o imaginário sobre os povos indígenas do Brasil, no século XXI? Para entender tal percepção, é preciso compreender a formação das origens das identidades brasileiras. Na construção do imaginário indígena o primeiro contato gerado na formação da memória na educação brasileira – e aqui se considera como aqueles que não estão inseridos na cultura indígena, logo, os outros 99% restantes não-indígenas da população – acerca dos povos originários é contada como um descobrimento dentro do ensino educacional do Brasil. A famosa carta do escrivão português Pero Vaz de Caminha<sup>38</sup> que, à época, foi responsável pela

---

<sup>37</sup> A palavra "periférico" é entendida para delimitar a noção de centro como as culturas dominantes e periferia como as culturas dominadas.

<sup>38</sup> A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem-feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixa de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. Acerca disso são de grande inocência. Ambos traziam o beijo de baixo furado e metido nele um osso verdadeiro, de comprimento de uma mão travessa, e da grossura de um fuso de algodão, agudo na ponta como um furador. Metem-nos pela parte de dentro do beijo; e a parte que lhes fica entre o beijo e os dentes é feita a modo de roque de xadrez. E trazem-no ali encaixado de sorte que não os magoa, nem lhes põe estorvo no falar, nem no comer e beber. Os cabelos deles são corredios. E andavam tosquiados, de tosquia alta antes do que sobrepeste, de boa grandeza, rapados todavia por cima das orelhas. E um deles trazia por baixo da solapa, de fonte a fonte, na parte detrás, uma espécie de cabeleira,

primeira constituição do imaginário concedido aos povos originários e elaborou o início de uma produção de sentidos equivocadas. Ao pensar estar nas Índias Orientais, os portugueses intitularam os habitantes como “índios” – termo utilizado atualmente, mas que para as comunidades nativas é pejorativo dado sua origem. Uma “terra sem dono”, que foi achada, pronta para ser explorada e tomada para si, reduzindo os primeiros habitantes a categoria de animais selvagens que precisavam ser salvos, domados e amansados. A história, sempre contada pelo discurso dos vencedores, altera a noção de invasão e transforma em uma descoberta dos portugueses nas terras tupiniquins. O homem branco é posto como salvador, um guia para os caminhos dos saberes eurocentristas legítimos a essas populações não civilizadas e atrasadas, levando-os ao progresso. É apagado da história todo o genocídio e escravidão impostos em nome da colonização.

É do senso comum que a formação da identidade brasileira foi construída na miscigenação entre brancos, negros e indígenas. Mais um termo pragmático para validar a tomada forçada de corpos não-brancos, impostas pelo domínio europeu e que minimiza a violência sofrida com uma leitura romantizada da mestiçagem brasileira. Na visão colonialista, ser um indígena *per se* é sinônimo de uma imagem parada no tempo, remota aos tempos da carta de Caminha, rotulando os “indígenas autênticos” a somente aqueles que estão em contexto rural, com estilos e costumes tradicionais. A antropóloga Cristiane Lasmar (1999) afirma que o imaginário social reproduzido reduz os povos nativos a dois imagéticos, o do bom e do mau selvagem, fortalecendo estereótipos que

[...] colorem sua imagem ora com os tons pastéis do 'bom selvagem' de Rousseau, amante da liberdade e em harmonia com a natureza, de quem devemos extrair lições de vida, moral e humanidade, ora com a tinta agressiva do bárbaro recalcitrante contra a colonização, obstáculo irracional à civilização e ao progresso (LASMAR, 1999, p. 3).

A colonização sofrida no país, há mais de cinco séculos, ainda perdura propagando equívocos do olhar eurocentrista que mantém a estereotipização dos corpos originários como indivíduos selvagens, antiquados e de saberes inferiores. O processo civilizatório instaurado na sociedade brasileira tornou a

---

de penas de ave amarela, que seria do comprimento de um coto, mui basta e mui cerrada, que lhe cobria o toutiço e as orelhas. E andava pegada aos cabelos, pena por pena, com uma confeição branda como, de maneira tal que a cabeleira era mui redonda e mui basta, e mui igual, e não fazia míngua mais lavagem para a levantar. (CAMINHA, 1500)

construção do imaginário social em volta dos povos indígenas em representações sociais racistas e preconceituosas que limitam os sujeitos originários a um olhar tutelar que generaliza os mais de 305 povos a um único imaginário, desconsiderando a alteridade das etnias. Em um país que utiliza da violência para lidar com suas diferenças, os povos indígenas brasileiros seguem sendo apagados e silenciados, com seus valores e saberes deslegitimados. Em sua maioria, quando ocorre representações, a construção dos sentidos é dada pelo ponto de vista de não-indígenas que desconhecem as culturas originárias e que não abrem espaços de falas para os próprios sujeitos. Baniwa (2006) sugere que o imaginário social dos povos indígenas é dualista, em que

É certo que no Brasil de hoje ainda muitos brasileiros nos vêem como índios preguiçosos, improdutivos, empecilhos para o desenvolvimento. Outros nos vêem como valiosos protetores das florestas, dos rios, e possíveis salvadores do planeta doente em função da ambição de alguns homens brancos que estão devastando tudo o que encontram pela frente (BANIWA, 2006, p. 18).

O cotidiano brasileiro perpetua uma reprodução dicotômica do imaginário indígena, produzido num sentido ora degradante ora preservador da natureza, em uma longa construção histórica que subjugou e inferiorizou as culturas nativas por intermédio do olhar não-indígena, com a memória ancestral idealizada nas perspectivas do colonizador. A linguagem construída nas mídias audiovisuais como músicas, propagandas, novelas e filmes, não diferem do olhar estereotipado e pode ser observado na forma como é propagado pelos veículos comunicacionais. Na música há diversos exemplos que perpassam, principalmente, entre duas vertentes: a primeira baseada em preconceitos, com tons que atravessam o vexatório; a segunda como denúncia, de evidenciar os males sofridos por esses povos. A exemplo, duas músicas lançadas em épocas próximas que indicam as dicotomias do imaginário indígena. A letra de “Baila Comigo”, sucesso da cantora Rita Lee composta em 1980 e que é carregada de estereótipos, inicia com os refrões:

Se Deus quiser/ Um dia eu quero ser índio/ Viver pelado, pintado de verde/ Num eterno domingo/ Ser um bicho preguiça/ Espantar turista/ E tomar banho de sol/ Banho de sol, banho de sol, sol (RITA LEE, 1980).

Com um olhar de denúncia, a música “Cara de Índio”, composta em 1978 por Djavan, vem com a intenção de expor o lugar do indígena na sociedade e o modo como são tratados:

Índio cara pálida/ Cara de índio/ Índio cara pálida/ Cara de índio/ Sua ação é válida/ Meu caro índio/ Sua ação é válida/ Válida ao índio/ Nessa terra tudo dá/ Terra de índio/ Nessa terra tudo dá/ Não para o índio/ Quando alguém puder plantar/ Quem sabe índio/ Quando alguém puder plantar/ Não é índio (DJAVAN, 1978).

Nas propagandas, o cenário expõe discordâncias culturais e conhecimentos distorcidos, destacando arquétipos incongruentes de um sujeito indígena norte-americano que diverge da realidade brasileira. Os personagens, geralmente retratados com uma imagem retrógrada, comprova a falta de informações sobre o que são os povos indígenas brasileiros, partindo para o imaginário da cultura norte-americana. Outros exemplos mostram o genocídio indígena como pauta de conteúdo para as propagandas, num tom errôneo para a construção dos sentidos. Na figura 6, a propaganda “Programa de Índio”<sup>39</sup>, de 2010, foi uma campanha da rede Globo que definia programa de índio como estar atento aos cuidados com a revisão do carro e contra a dengue, no sentido de “Até o sujeito indígena se cuida, porque não você?”. O personagem indígena, um cacique que fala em português errôneo, era interpretado por um homem branco trajado de roupas e acessórios que remetem aos povos indígenas norte-americanos. Na figura 7, a propaganda do Posto Ipiranga<sup>40</sup>, de 2015, mostra um grupo de indígenas perguntando informações sobre a localização do Posto Ipiranga. Com expressões como “cara pálida” e “pássaro de ferro”, os personagens representados por atores com fenótipos indígenas, aparecem com roupas e acessórios da cultura indígena norte-americano e falando português errôneo. Na figura 8, a propaganda da rede de aluguéis e compra de imóveis ZAP Imóveis chamada “Cemitério Indígena”<sup>41</sup> tinha como objetivo mostrar motivos para se mudar, em que o cachorro da família, ao cavar a terra da propriedade, encontra um cemitério indígena com diversas ossadas que constrói, por meio de relâmpagos e mudança da iluminação, a intenção de que a terra seja amaldiçoada. Na figura 9, uma propaganda da marca de

---

<sup>39</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dJiLZtIYfl>. Acesso em: 3 nov. 2022.

<sup>40</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DmHTzwJ-xsg>. Acesso em: 3 nov. 2022.

<sup>41</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bUZsCeoMuQY&t=20s>. Acesso em: 3 nov. 2022.

achocolatados Toddy, feita na década de 60 em que bonecos eram encontrados dentro do achocolatado. A arte mais uma vez, era referente a cultura dos povos indígenas norte-americanos.

Figura 6. Propaganda “Programa de Índio”, de 2010



Fonte: Frame da propaganda “Programa de Índio”, disponível no Youtube

Figura 7. Propaganda “Posto Ipiranga”, de 2015



Fonte: Frame da propaganda “Posto Ipiranga”, disponível no Youtube

Figura 8. Propaganda da ZAP Imóveis “Cemitério Indígena”, de 2014



Fonte: Frame da propaganda feita pela ZAP Imóveis, disponível no Youtube

Figura 9. Propaganda do achocolatado Toddy, de 1967

## GRANDE CONCURSO ÍNDIOS TODDY



**1** AGORA MINIATURAS PLÁSTICAS DE ÍNDIOS em todos os vidros TODDY, sendo: um índio no vidro de 200 g, dois diferentes no médio e três, também diferentes, no vidro grande.

**2** Reunindo 12 índios diferentes, o menino recebe, um uniforme de CACIQUE DA TRIBO TODDY e o formidável ACAMPAMENTO APACHE. A menina ganha um lindo traje da PRINCESA DA TRIBO e mais uma BONECA vestida igualzinha a ela.

**3** Encontrando o ÍNDIO AMARELO v. recebe, imediatamente, a exclusiva TENDA TODDY, com 2 metros de altura e totalmente desmontável.

**4** O ÍNDIO VERMELHO é um autêntico "vale-tudo". Substitui qualquer número que esteja faltando, tanto Índios como SOLDADINHOS TODDY, que continuam — agora com mais essa facilidade — distribuindo o indestrutível FORTE TODDY!

Carta Pat. 320 — Cláudio

**TOMOU SEU TODDY HOJE?**

LEMA

Fonte: Propagandas Históricas. Disponível em:  
<https://www.propagandashistoricas.com.br/2014/08/toddy-concurso-indios-1967.html>

Após fazer um breve recorte acerca das novelas e minisséries brasileiras que apresentam personagens indígenas, percebe-se que os personagens aparecem com frequência nas narrativas durante os anos da teledramaturgia em novelas como: “A Rainha Louca” (1967); “A muralha” (1968 e 2000); “O tempo e o vento” (1967 e 1985); “Irmãos Coragem” (1970); “Aritana” (1978); “Sétimo Sentido” (1986); “Hipertensão” (1986); “O Guarani” (1991); “Amazônia” (1991); “Uga Uga” (2000); “A lua me disse” (2005); “Mad Maria” (2005); “Alma gêmea” (2005); “Araguaia” (2010); “Novo Mundo” (2017); “Nos tempos do Imperador” (2021).

Em sua maioria, as novelas brasileiras revelaram o personagem indígena interpretado por atores e atrizes não indígenas (figuras 10, 11 e 12), representados por uma imagem caricata que remete ao cômico (figuras 13 e 14), com características que perpassam o imagético de ingênuos, selvagens e antiquados. O programa de humor “Zorra Total” apresentou em um dos seus quadros, durante o ano 2000, dois personagens indígenas que ficavam confusos com a civilidade do homem branco, uma sátira que usava a frase “passinho para frente, passinho para trás” para mostrar as incoerências em relação às formas de viver do homem branco (figura 14). Ora como protagonistas, ora como coadjuvantes, o personagem indígena esteve presente nas tramas novelísticas entre imaginários que dialogam com uma construção dicotômica (bom ou mau selvagem) de sujeito. As novelas e programas de televisão brasileiros, portanto, apesar da presença indígena, possuem pouca representatividade, em que as narrativas criaram um conceito de personagem nativo desatualizado que não se aproxima do real, mas o imaginado no senso comum. Vale destacar dois personagens protagonistas, de Uga Uga e de Alma Gêmea: o primeiro, Tatuapú (figura 10), interpretado por Cláudio Heinrich, era um homem branco criado em uma comunidade indígena e, por isso, se torna um “selvagem”, problematizando o significado do ser indígena como uma construção cultural; a segunda, interpretada por Priscila Fantin, apresenta Serena (figura 15), filha de indígena mulher e homem branco, ingênua e inocente, destacou a miscigenação não só de raças, mas cultural, ao mostrar sua jornada fora da aldeia até a cidade. No geral, as novelas brasileiras possuem narrativas voltadas para um olhar do passado que não considera os indígenas de hoje, com espaços na construção

de imagens, mas não de voz, com poucos atores e atrizes indígenas fazendo parte do universo televisivo.

Figura 10. O ator Cláudio Heinrich na novela “Uga Uga”



Fonte: Frame da novela “Uga Uga” da Rede Globo

Figura 11. Os atores André Gonçalves e Stênio Garcia na novela “A Muralha”



Fonte: Frames da novela “A Muralha” da Rede Globo

Figura 12. A atriz Cleo Pires na novela "Araguaia"



Fonte: Frame da novela "Araguaia" da Rede Globo

Figura 13. A atriz indígena Silva Nobre na novela "Uga Uga"



Fonte: Frame da novela "Uga Uga" da Rede Globo

Figura 14. Os personagens Pataco e Taco, interpretado pelos atores Orlando Drummond e Paulo Silvino em quadro do programa humorístico "Zorra Total"



Fonte: Frame do programa Zorra Total da Rede Globo

Figura 15. A atriz Priscila Fantin na novela “Alma Gêmea”



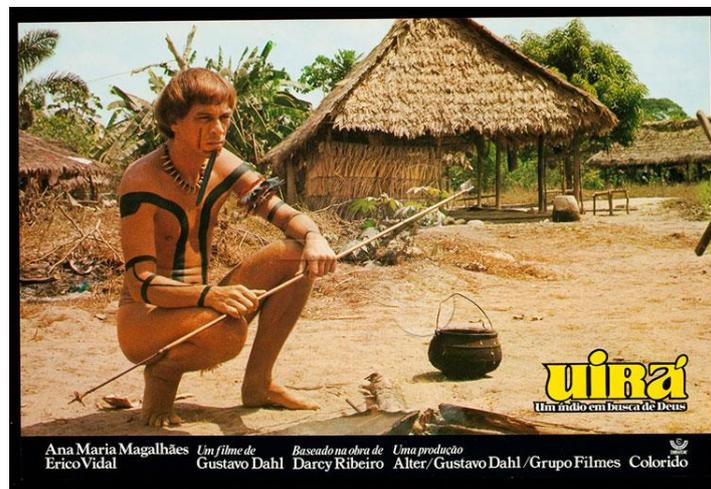
Fonte: Frame da novela “Alma Gêmea” da Rede Globo

No cinema nacional, diferente do observado nas novelas, o personagem indígena é pouco aproveitado se considerado a totalidade de produções por ano – ocorrendo apenas em épocas esporádicas em que é possível observar maior incidência nas produções, como a época do cinema novista –, com poucos filmes com temática indígena e narrativas que lançam um olhar nacionalista na construção da identidade brasileira, com parte dos roteiros baseados nas histórias da época da literatura indigenista. Com poucos realizadores originários nas equipes de produção e atores não indígenas interpretando a maioria dos papéis, o imaginário indígena construído reproduz a linguagem do sujeito indígena selvagem e antiquado, com narrativas que perpassam entre a relação com a sociedade civilizada e o contato com não indígenas (o amor proibido).

Baseado na experiência de Darcy Ribeiro com casos de suicídio indígena, o filme “Uirá – Um índio em busca de Deus” (figura 16), de 1974, fala sobre o indígena Uirá – interpretado por Érico Vidal, um homem branco – que após a morte do filho por uma doença trazida pelos brancos, decide com sua família abandonar a aldeia, indo para a cidade de São Luiz, no Maranhão. No filme “O Guarani” (figura 17), de 1996 é baseado na obra de José de Alencar, conta a história do índio Peri – interpretado por Márcio Garcia, um homem branco – foca na trama de um amor interracial proibido de Peri com uma mulher branca, a portuguesa Ceci. Em “Caramuru – A invenção do Brasil”, de 2001, a narrativa de linguagem cômica conta a história da “descoberta” do Brasil. Baseada em uma

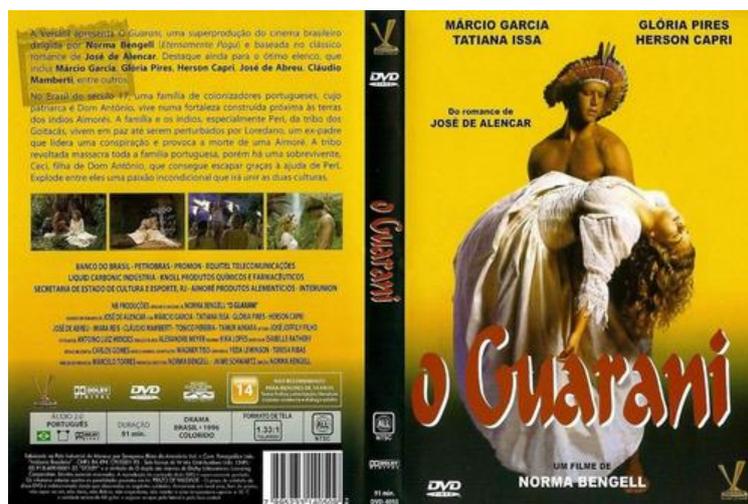
hitoria real, o filme é recheado de arquétipos, mostrando a experiência do português Diogo Álvares Correa ao ter seu barco naufragado no litoral baiano, sendo capturado pelos indígenas tupinambás e apaixonando-se pela indígena Paraguaçu (figura 18), interpretada por Camila Pitanga, uma mulher negra. No filme, todos os personagens indígenas são interpretados por atores não indígenas. Baseado no conto de Bernado Elís, o filme “Índia – A filha do Sol”, de 1982, vemos a atriz Glória Pires, mulher branca, interpretar a ingênua índia Put'Koi (figura 19), que ao se apaixonar por um militar branco, decide abandonar a aldeia para segui-lo. Observa-se, portanto, narrativas baseadas em histórias formadas, com poucos roteiros originais e quase nenhum espaço representativo.

Figura 16. Cartaz do filme “Uirá – Um índio em busca de Deus” de 1974



Fonte: IMDB. Disponível em: <https://m.imdb.com/title/tt0185737/>

Figura 17. Capa do DVD do filme “O Guarani” de 1996



Fonte: Amazon. Disponível em:

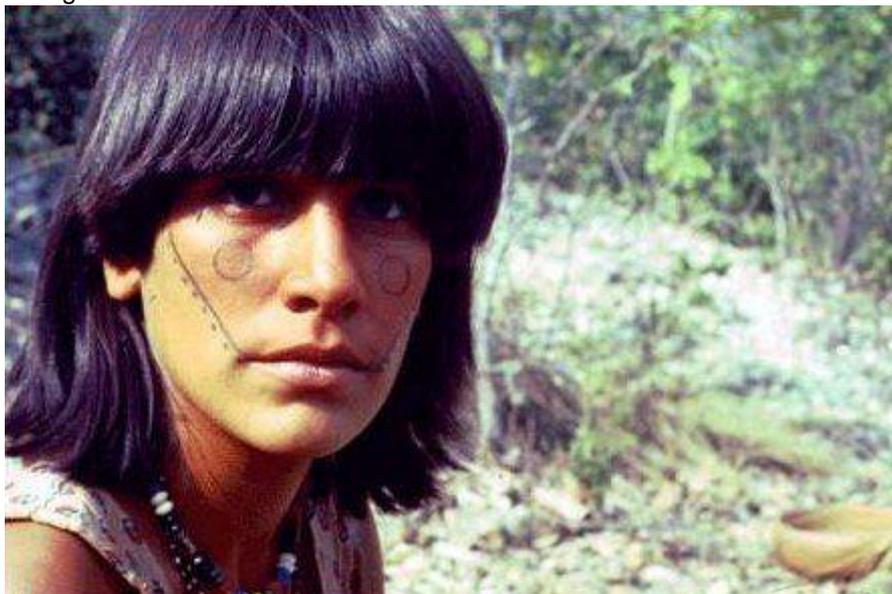
<https://www.amazon.com.br/Guarani-Baseada-Alencar-Norma-Bengel/dp/B01BIDX216>

Figura 18. As personagens indígenas Paraguaçu e Moema, interpretadas pelas atrizes Camila Pitanga e Débora Secco em “Caramuru – A Invenção do Brasil” de 2001



Fonte: Frame do filme “Caramuru – A invenção do Brasil”

Figura 19. A atriz Gloria Pires no filme “Índia – A filha do Sol” de 1982



Fonte: Frame do filme “Índia – A filha do Sol”

O imaginário indígena propagado nas mídias audiovisuais brasileiras revela uma linguagem limitada que segue o mesmo caminho em ambos formatos, pouca representatividade e um dualismo de bom ou mau selvagem que se torna um potente instrumento de significação na cultura de massa. Entretanto, há uma crescente conscientização política e social das realidades dos povos indígenas facilitada pelas novas mídias e redes de comunicação, que em conjunto com a crescente globalização, reúnem elementos que encurtam as

distâncias e aproximam os modos de viver de diferentes culturas da sociedade. O cinema, a arte, a música, a literatura, entre outros, são manifestações de elementos culturais que somados à tecnologia tornaram-se instrumentos biográficos de resistência para as populações marginalizadas e subalternas, como ferramentas de espaço e escuta às vozes silenciadas.

O imaginário construído a partir do entendimento do colonizador, configurou em uma historiografia racista que ignora as culturas originárias, legitimando a universalização da ideologia de superioridade branca como única forma de conhecimento verdadeiro. As epistemes eurocentristas usam da justificativa da racionalidade científica para desvalidar saberes indígenas e reduzi-los a saberes primitivos. A escritora indígena Graça Graúna, do povo Potiguara<sup>42</sup>, reafirma a condição de estereotipização sofrida pelos povos indígenas como herança de uma educação anti-indigenista que fortalece uma visão tutelar do branco para com o indígena, onde

[...] Muitos ainda carregam a noção de que nós indígenas somos preguiçosos, dissimulados, ignorantes; tratam a nós indígenas como se fôssemos seres irracionais e invisíveis; querem falar por nós, escrever por nós. Infelizmente muitos desconhecem que ser indígena é também se apresentar – quando necessário – como protagonista de sua própria história. Ser indígena é ter consciência da autonomia do grupo a que pertence a si mesmo (GRAÚNA apud LIMA, 2015, p. 137).

Os imaginários das indígenas mulheres foram formados à época da invasão dos portugueses ao Brasil, ou seja, do ponto de vista de não indígenas. O território a ser conquistado ultrapassa o quesito geográfico e avança aos corpos das indígenas mulheres, que quando não retratadas na perspectiva romancista de jovens inocentes e ingênuas que se apaixonam pelo homem branco, são colocadas como selvagens que precisam ser domadas no laço.

Em consideração ao passado, a atual globalização em que o mundo se encontra tem gerado uma descentralização dos referenciais identitários comumente postos, pondo em colapso a noção do ser humano sobre suas origens. Este cenário levou a uma fragmentação das identidades contemporâneas e abriu novos formatos de representações sociais e de entendimentos de quem se é, que antes não existiam. Ter “cara de índio” não é fator de legitimação para o ser indígena, tal como não ter cara de indígena não

---

<sup>42</sup> Povo indígena que se encontra disperso em diferentes estados do Nordeste, nos territórios do RN, PB, CE e PE.

torna o sujeito menos indígena. A miscigenação brasileira evidencia a formação de uma população indígena sem fenótipos específicos, com indígenas negros e brancos, embasados na construção identitária étnica, não racial. O caso das identidades indígenas coloca em evidência a fluidez da cultura, que se transforma, soma e subtrai diferentes elementos de significação. A diversidade, a adaptabilidade e a fluidez cultural dos povos originários se mostram contrárias ao imaginário engendrado acerca dos povos indígenas no período colonialista, que reduz os sujeitos indígenas ao olhar do dominador, produzindo imaginários que remetem às vivências do passado, subjugando e silenciando seus saberes por considerá-los retrógrados e ilegítimos. O imaginário construído acerca dos povos indígenas é limitado, conservando a noção de “bom ou mau selvagem”, mesmo que não signifique o real.

Os principais veículos de comunicação indígena como a Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (COIAB), a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB) e a Mídia Indígena questionam continuamente que as mídias brasileiras abrem pouco espaço para as questões dos povos originários. Isso pode ser observado com a representatividade nos meios comunicacionais no geral, desde a escassez de lançamentos de filmes com temática indígena às preferências de pautas e coberturas jornalísticas. No cinema brasileiro – considera-se filmes distribuídos em circuito comercial, visto que se trata do conceito de cultura de massa – a temática indígena é pouco retratada nas telas e quando o é, é feita a partir de olhares não-indígenas, com pouca representatividade de atores indígenas e narrativas carregadas de significados coloniais estereotipados que conservam um imaginário primitivo sobre as cosmologias originárias. Os indígenas podem estar atrelados aos contextos culturais, tecnológicos e urbanos da era capitalista, não ter “cara de índio” e falar línguas não nativas sem deixar de ser indígena, pois a cultura se adapta, se transforma e é moldável.

### **2.3 Proposta Metodológica**

Compreendido nos conceitos teóricos trabalhados no Capítulo 2, as contribuições de Orlandi (2007) acerca dos silenciamentos discursivos e de Durand (2004; 2012) sobre a formação de imaginários, embasa a hipótese de que ocorre um epistemicídio direcionado aos povos indígenas brasileiros,

potencializado por meio da comunicação, que propaga apenas o discurso do dominador e tem como consequências a construção de imaginários irrealistas. Para tanto, a falta de discursos plurais gera uma hierarquização dos sujeitos em uma escala de superioridade/inferioridade. Desta maneira, propõe-se uma metodologia que trabalha o cinema como mecanismo de ação e que compreende os sujeitos indígenas em suas particularidades, refletindo sobre quais são os imaginários construídos a partir de discursos autorais, observado desde o processo de construção dos sentidos. O cinema é um mecanismo de produção de sentidos e de imaginário, e como tal, produz narrativas que ao serem midiaticizadas possuem força ideológica. Assim, o problema de pesquisa foi orientado na intenção de evidenciar os discursos de sujeitos indígenas, para compreender sobre quais imaginários eles constroem de si, para em seguida, possibilitar entender qual a formação ideológica deles sobre eles. Portanto, não se trata apenas de uma análise da narrativa, mas do discurso e do imaginário, visto que objetiva entender os processos de significação em torno da produção dos sentidos, trabalhando não só a imagem, mas pensando o político por trás da formação de imaginários.

Quando lançamos o olhar sobre um objeto, ao significá-lo, estamos diretamente lançando um olhar que modifica o real, é uma construção social da perspectiva do pesquisador sobre o objeto. O discurso está sempre em movimento, é uma interpretação subjetiva do olhar do outro, onde é preciso

Saber que não há neutralidade nem mesmo no uso mais aparentemente cotidiano dos signos. A entrada no simbólico é irremediável e permanente: estamos comprometidos com os sentidos e o político. Não temos como não interpretar (ORLANDI, 2005, p. 9).

Inferiu-se no método de Análise do Discurso para dar suporte à investigação, pois se considera como uma metodologia que auxilia na construção epistemológica do objeto ao analisar e proporcionar uma reflexão crítica sobre as dinâmicas sociais e os simbolismos em torno da produção de sentidos em uma sociedade. Entretanto, para a presente pesquisa, o método de Orlandi (2005) pensa o discurso por um viés estruturalista e descritivo voltado às formações linguísticas teóricas, onde procura ser o menos subjetivo possível, o que pode limitar as formações discursivas das idiossincrasias indígenas. O método de Orlandi (2005) foca na capacidade analítica do pesquisador, na

escrita de um discurso que é primeiro interpretado, para em seguida ser analisado. A intenção não é compreender apenas o funcionamento linguístico dos discursos, mas entender as condições de produção dos sentidos como um sujeito presente nas situações que configuram os imaginários estudados. Assim, proponho que para entender os discursos, é preciso ir além de uma análise teórica, é preciso adicionar um viés empirista e viver as condições dos sentidos na prática. Desta maneira, a partir de uma análise estruturalista de Orlandi (2005), busca-se analisar o discurso por meio de uma experiência decolonial, no qual é apresentado outra possibilidade de análise que talvez seja mais potente para compreender os discursos e imaginários de sujeitos indígenas, entendendo a realidade em que os processos discursivos analisados são construídos no meio social com o uso do trabalho de campo.

É importante salientar que a escolha pelo método de Análise do Discurso é preferida em relação a outras formas de análise – como a Análise Crítica da Narrativa – pois o dispositivo analítico proposto para esta pesquisa não pretende delimitar-se à esfera argumentativa, visto que almeja englobar um processo analítico que considere o processo de produção de significados. A narrativa é vista como um processo pós-discurso, ou seja, um acontecimento gerado pelo discurso e interpretado pelo sujeito. A escolha pela metodologia de Análise do Discurso foi preferida, porque “[...] não visa a demonstração, mas a mostrar como um discurso funciona produzindo (efeitos de) sentidos.” (ORLANDI, 2005, p. 63), observado não apenas de uma perspectiva objetiva dos elementos linguísticos do discurso, mas também a construção subjetiva dos sujeitos, refletindo acerca da potência das falas na formulação de sentidos do imaginário indígena brasileiro.

Com objetivo de guiar o processo metodológico por meio de um olhar empírico que viabilizasse vivenciar a cultura e os comportamentos de um povo, tomou-se como opção o uso da pesquisa etnográfica qualitativa com uso de imagem e som, por meio de vídeo e/ou filme, para guiar a produção teórica. Considerar o uso de métodos visuais como ferramenta epistêmica para o processo de investigação da produção dos sentidos se dá na intenção de abrir espaços de falas aos sujeitos indígenas na construção de discursos e imaginários autorais, em que “[...] a imagem, com ou sem acompanhamento de som, oferece um registro restrito, mas poderoso das ações temporais e dos

acontecimentos reais – concretos, materiais.” (LOIZOS, 2008, p. 137). A fim de usar uma metodologia que desde o início observasse com cautela a formação e percepção de subjetividades, a pesquisa se ancora na perspectiva etnográfica para a elaboração de um recorte micro, mas sólido e factual, dentro do macro que são os diferentes espaços abstratos de conhecimentos proporcionados pela diversidade dos povos indígenas. Assim, os elementos visuais surgem como auxílio na captação de informações que não podem ser escritas ou postas em números (LOIZOS, 2008), mas percebidas pelas junções das diferentes esferas dos sentidos. Entende-se o ir a campo como ferramenta capaz de produzir um trabalho decolonial que fortaleça a alteridade dos discursos do Outro, com um olhar sensível, humano e presente, e que reflita sobre cosmologias além dos modos de vida eurocentristas impostos na contemporaneidade. A abordagem etnográfica é utilizada para diminuir as distâncias entre pesquisador-objeto, em que se considera a relação pessoal com o tema peça-chave para a elaboração de uma pesquisa que está além de um processo científico, mas que seja o registro biográfico e da memória. É uma construção teórica que retoma a fluidez de diálogos plurais e trabalha em conjunto com a interseccionalidade dos saberes.

A escolha de uma abordagem etnográfica decolonial se entende como substancial para a produção de estudos voltados às problemáticas das populações originárias brasileiras, tanto pelo atual epistemicídio vivenciado pelos povos indígenas quanto pela contínua compreensão e reprodução destes saberes reproduzidos por sujeitos não indígenas. É, portanto, evidente a urgência de produções com discursos autorais de sujeitos indígenas dentro das produções acadêmicas. A intenção desta pesquisa não é utilizar o sujeito indígena como objeto de estudo, mas sim trabalhar em conjunto com esses sujeitos no entendimento das dinâmicas sociais que formam os sentidos nos imaginários indígenas brasileiros. Desta maneira, se inferiu que fazer uma oficina de audiovisual em uma CI seria coerente com o enfoque decolonial optado para desenvolver a problemática da pesquisa. Tal abordagem visa romper os silêncios e abrir espaços de diálogo e protagonismo ao refletir acerca das problemáticas do lugar do sujeito indígena nos imaginários sociais brasileiros. Estabelecidas as técnicas de pesquisa foi possível delimitar um escopo de

método que considera etnografia e Análise do Discurso como principais ferramentas para análise do imaginário.

Para compreender os discursos, Orlandi (2005) apresenta a ideia de linguagem em movimento que é guiada pela interpretação de uma situação na qual os sujeitos estão envolvidos. A linguista sugere um método interpretativo, tanto do pesquisador como do objeto pesquisado, em que possuem uma relação com a formação social e descrita pela memória de quem interpreta. As condições de produção dependem, portanto, do sujeito, da situação e da memória. Segundo Orlandi (2005),

Podemos considerar as condições de produção em sentido estrito e temos as circunstâncias da enunciação: é o contexto imediato. E se as considerarmos em sentido amplo, as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico (ORLANDI, 2005, p. 30).

O uso de análise do discurso para analisar os imaginários como proposta de um novo método é considerado a partir do entendimento de que um mesmo objeto de pesquisa pode possuir diversas possibilidades de leitura. Como consequência, tem-se a formação de múltiplos imaginários sobre o mesmo objeto, onde o discurso faz parte de um processo vasto de significações.

Uma vez analisado, o objeto permanece para novas e novas abordagens. Ele não se esgota em uma descrição. E isto não tem a ver com a objetividade da análise, mas com o fato de que todo discurso é parte de um processo discursivo mais amplo que recortamos e a forma do recorte determina o modo da análise e o dispositivo teórico da interpretação que construímos (ORLANDI, 2005, p. 64).

Considera-se dois sujeitos (A e B) que leem o mesmo texto, a mensagem que o sujeito A percebe é X e a mensagem que o sujeito B percebe é Y. O texto é o mesmo, mas possui diferentes possibilidades de interpretação a depender do sujeito que interpreta e do recorte do *corpus* que é feito. A temporalidade é outro elemento que altera a percepção dos discursos, pois um sujeito que interpreta um mesmo texto, mas em épocas diferentes, pode ter construções subjetivas dissemelhantes. Em resumo, o contexto importa. Isto posto, fica evidente a formação de dois imaginários principais acerca dos povos indígenas brasileiros, um propagado pelos não indígenas que considera um imaginário colonial retrógrado e outro propagado pelos sujeitos indígenas que enfoca na ancestralidade. Por conseguinte, a intenção desta investigação visa compreender uma parcela dos imaginários que os sujeitos indígenas constroem

de si, em vista da multiplicidade étnica – que possibilita uma variação de narrativas – presente nas diferentes cosmologias das populações originárias.

A proposta é uma análise de imaginário que se desassocie de metodologias que foram elaboradas na lógica eurocentrista ocidental, verificando as condições de produção dos sentidos e imaginários dos povos indígenas a partir de seus próprios discursos. Realizado frente ao trabalho de campo em uma comunidade indígena, o método é elaborado para abarcar as particularidades dos discursos da etnia ou comunidade investigada, abrindo espaço a uma metodologia interpretativa que se molda de acordo com a experiência de campo. O método foi proposto a fim de pensar uma estrutura decolonial que usa trabalho de campo e cinema para analisar a formação dos discursos e a construção de imaginários em uma sociedade, possibilitando ao pesquisador acompanhar as formações discursivas e a produção dos sentidos do objeto epistemológico pretendido. Ou seja, evidenciam-se os discursos para entender os imaginários. A exemplo, se o objetivo for compreender os imaginários sobre os sujeitos X, é importante que o pesquisador se mantenha presente na realidade em que o elemento está inserido, onde é feita uma oficina audiovisual para os sujeitos X, que ficam livres para gravar filmes no formato e narrativas que quiserem, sem interferências do pesquisador sobre o roteiro. Por meio do material produzido na oficina, é feita uma análise do discurso, em que se observa as narrativas apresentadas para refletir sobre quais imaginários estão sendo desenvolvidos. A intenção do método é manter a autenticidade dos discursos, em um caminho que propõe conhecer para compreender.

O método desta pesquisa é dividido em cinco fases principais, são elas:

**1ª Fase – Ida a campo:** o pesquisador faz o recorte do objeto que deseja fazer a análise de imaginário e escolhe o local do trabalho de campo;

**2ª Fase – Diário de campo** (escrito ou audiovisual): o pesquisador deve manter um diário de campo com os relatos, a fim de compreender a construção dos sentidos de acordo com a realidade em que está inserido;

**3ª Fase – Oficina audiovisual:** dividida em teoria e prática, é feita uma oficina audiovisual para os membros da comunidade objetivando o

repassa de conhecimento para a realização de filme(s) que mantenha(m) a autenticidade de discursos indígenas;

**4ª Fase – Corpus da pesquisa:** material coletado e produzido na oficina audiovisual. Nessa fase o pesquisador distancia-se da produção dos discursos, deixando livre para os participantes da oficina a escolha da temática audiovisual. Não é estipulado a quantidade de material que deve ser coletado, nem o formato que será feito, pois há a imprevisibilidade da experiência de campo, podendo ter como resultado nenhum, um ou mais produtos audiovisuais.

**5ª Fase – Análise dos discursos e construção de imaginários:** após a finalização do(s) filme(s), é feita a análise das narrativas apresentadas, em diálogo com os discursos, imagens e sons produzidos na construção ideológica dos sujeitos indígenas.

A primeira fase é a definição do local em que será feito o trabalho de campo, sendo o primeiro passo para delimitar quais discursos e imaginários de determinado contingente indígena serão analisados. A ida a campo é essencial para combinar teoria e prática na compreensão das subjetividades em torno da construção dos sentidos, sendo um importante passo para a interpretação da análise, pois é uma experiência empírica que localiza o pesquisador no meio social investigado. A segunda fase configura no diário de campo, que é o registro de dados e anotações pessoais do pesquisador, podendo ser escrito ou audiovisual, sistematizando e mapeando os entendimentos, observações e reflexões que o investigador vivencia, como um exercício de armazenamento de informações e autoanálise. Na terceira fase é ministrada a oficina audiovisual, dividida em teoria e prática, onde o papel do pesquisador é o de facilitador, levando os equipamentos e ensinando as técnicas básicas para a realização de um produto audiovisual, que para a presente pesquisa, é voltada para a prática do cinema. O objetivo da oficina é diminuir as barreiras do acesso ao conhecimento e da falta de acessibilidade que os povos indígenas sofrem em relação às necessidades materiais para a esfera audiovisual, possibilitando que construam suas próprias narrativas a partir das técnicas ensinadas. A quarta fase é o momento em que o *corpus* da pesquisa se limita, sendo a parte prática da

oficina audiovisual e coleta do material que o pesquisador irá analisar. É feita a captação e finalização do material de pesquisa, que não estipula um mínimo de produções audiovisuais, nem um formato específico, podendo ser filme, foto, música, texto, etc. Para assim, na quinta fase, ser feita a análise dos discursos e imaginários construídos, observando os resultados produzidos pelos sujeitos que participaram da oficina. A primeira e a segunda fases trabalham o método etnográfico, a terceira e a quarta fases dizem respeito aos estudos audiovisuais e a quinta fase compreende a análise do discurso e da produção de imaginários.

Para pensar a análise feita na quinta fase, baseou-se nas construções teóricas de Orlandi (2005), que trabalha dois dispositivos metodológicos para a Análise do Discurso: o dispositivo teórico interpretativo, que não se altera e trabalha tanto descrição e interpretação, baseado em uma pergunta do pesquisador que recorte o objeto; e o dispositivo de análise, desencadeado pelo dispositivo teórico, alterado de acordo com a interpretação dada pelo pesquisador acerca do objeto de pesquisa. Portanto, entende-se que os dispositivos analíticos são influenciados pelos dispositivos teóricos interpretativos, direcionado pela visão dos sujeitos na construção dos sentidos. O dispositivo teórico interpretativo utilizado para a presente pesquisa é baseado na formulação de uma pergunta que desencadeia a análise, que Orlandi (2005) indica ser trabalho do pesquisador. Todavia, para esta investigação, a pergunta é criada pelos próprios participantes da oficina – sem que o dispositivo teórico interpretativo seja individualizado pelo pesquisador, mas sim pelos participantes da oficina – em um processo que guia a captação e coleta do *corpus* da pesquisa. Em seguida, forma-se os dispositivos analíticos que delimitam os discursos produzidos e que serão analisados, posteriormente, na compreensão dos imaginários construídos.

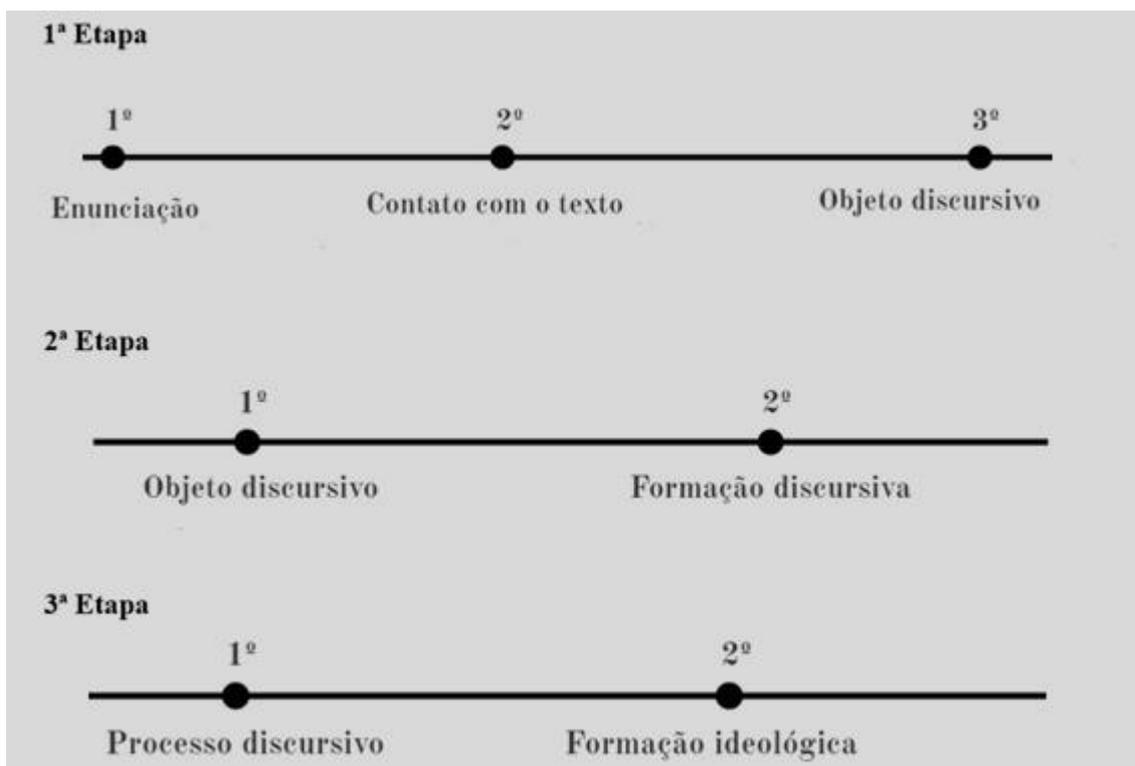
Então como compreender as condições para a formação de sentidos? Para este trabalho, a análise de discurso proposta baseia-se nas noções de sujeitos, situação e memória trabalhos por Orlandi (2005). Dentro dessas categorias, os sentidos possuem três áreas de conhecimento que se relacionam:

#### Sintaxe e enunciação < Teoria da ideologia < Teoria histórica

No sentido restrito tem-se a sintaxe e enunciação como contexto imediato ao qual o discurso está sendo feito, é o primeiro passo do discurso em sua

concretude. No sentido amplo há a teoria da ideologia, em que o discurso está ligado ao formato da sociedade em que está inserido, ou seja, é inexequível o discurso se dissociar da realidade que o cerca, pois todo discurso é simbólico. E, por fim, a teoria histórica, onde os entendimentos dos discursos são construídos por acontecimentos passados (ORLANDI, 2005), processos discursivos prévios que formularam sentidos anteriores na construção do novo discurso. Entende-se na construção da análise proposta que a relação entre as três áreas é o que possibilita as condições para que os sentidos se formem, com o discurso sendo resultado entre as relações de sentidos, de forças e antecipações que geram formações imaginárias. A partir disso, pensa-se a estrutura para a análise do imaginário a partir das três etapas de análise do discurso que Orlandi (2005) propõe, como descrito no gráfico 1.

Gráfico 1. Estrutura da Análise de Discurso de Eni Orlandi



Fonte: Autoria própria

Com base no gráfico 1 é possível observar os processos da Análise de Discurso de Orlandi (2005) e que foram usados nesta investigação a fim de intencional o pesquisador a pensar na participação nas três etapas das formações discursivas de maneira empírica. A primeira etapa é o momento em que o pesquisador tem o primeiro contato com o texto após a sintaxe e

enunciação possibilitando o recorte do objeto discursivo, em que é gerada pelo método etnográfico com os relatos de campo. Nessa fase verifica-se a formação do dispositivo teórico interpretativo e as delimitações do dito e o não dito. A segunda etapa é elaborada para compreender os processos de significação dos discursos, evidenciando quais narrativas foram geradas na oficina audiovisual, a partir do dispositivo interpretativo. Observa-se como o dispositivo interpretativo se formula por meio dos dispositivos de análise. Na terceira etapa, após analisar os discursos, verificam-se as formações ideológicas que produzem os efeitos de sentido, o simbólico e o imaginário. As técnicas de averiguação metodológica da presente pesquisa, portanto, têm o trabalho de campo como primeira etapa, o método de Análise de Discurso como a segunda etapa e a análise de imaginário como a terceira etapa. Cada etapa é interligada à outra, para assim, aferir quais imaginários os povos indígenas constroem acerca de si. Entretanto, ressalta-se que a formação ideológica está diretamente relacionada com a enunciação, pois para enunciar o sujeito parte de uma formação ideológica prévia, o que condiciona um caráter de continuidade circular na formação do discurso.

Desse modo, verifica-se que os dispositivos interpretativos sempre estarão presentes na configuração dos discursos, seja pelo olhar do pesquisador, seja pelo olhar dos sujeitos indígenas, em que o real é conduzido pelo simbólico. O método proposto, entretanto, convida o pesquisador a dar um passo para trás e ser um facilitador que vivencia a cosmovisão pretendida, possibilitando que os discursos sejam formados a partir dos olhares dos próprios sujeitos indígenas. O objetivo da análise, portanto, evidencia a fidedignidade dos discursos indígenas com o mínimo de interferência possível do pesquisador. Assim, quando tratamos de não interferência falamos referente à formulação discursiva do dispositivo teórico interpretativo elaborado na quarta fase, em que o papel do pesquisador é tentar interceder o mínimo possível na formulação da enunciação. Ou seja, sem ir com uma pergunta pronta, pois assim estaria guiando os processos discursivos dos sujeitos indígenas.

A análise de discurso proposta busca não fazer apenas uma análise crítica da linguagem em construção, mas também uma reflexão decolonial de como os sentidos são percebidos, quem produz e perante quais condições de produção de discursos. Analisar a construção de discursos a partir de olhares autorais, objetiva contribuir com a produção de conhecimentos de sujeitos

subalternizados. É feita uma reflexão sobre os silenciamentos discursivos impostos aos povos indígenas dentro dos meios comunicacionais no Brasil ao evidenciar as consequências e efeitos de discursos produzidos por meio da perspectiva do dominador *versus* o discurso do dominado, ao ser posto como protagonista de si. Tem-se o sujeito (pesquisador, participantes e entrevistados), a situação (trabalho de campo e a oficina audiovisual) e a memória (*corpus* de análise), que possibilitam analisar a subjetivação dos sentidos no processo de formação dos imaginários.

Para a análise feita nesta investigação, após a aplicação do método, teve-se como resultado um único filme, o documentário intitulado “Baré Ukwasá: a sabedoria Baré” (apêndice B), realizado na CI Nova Esperança, no Amazonas, e que é analisado no Capítulo 3, a seguir.

### **3 – DISCURSOS, IMAGINÁRIOS E EPISTEMES INDÍGENAS: ANÁLISE COMO POTÊNCIA**

O capítulo a seguir é a aplicação do método de análise proposto, com o relato descritivo das vivências do trabalho de campo ocorridas na CI Nova Esperança, a fim de evidenciar a situação em que o *corpus* de pesquisa foi produzido, com os relatos acerca da definição do tema, desde o percurso até a comunidade, à realização da oficina audiovisual. Também expõe a metodologia utilizada para ministrar a oficina, bem como as experiências durante as gravações, para posteriormente, ser feita a análise do filme. Por fim, finaliza-se o capítulo dialogando sobre os discursos propostos e os imaginários construídos. O capítulo se encontra dividido em três subtítulos: o primeiro, em que é feito os relatos do trabalho de campo; o segundo, em que é feita a análise de discurso do filme “Baré Ukwasá: a sabedoria Baré” (apêndice B) por meio do método proposto, observando os processos discursivos de modo a compreender a elaboração dos sentidos; e o terceiro, reflete acerca dos imaginários indígenas (re)construídos pelas indígenas Baré de Nova Esperança.

#### **3.1 Relatos de campo**

Fazer uma pesquisa de campo estava nos planos iniciais da pesquisa, porém, com a pandemia de COVID-19 e a falta de providências para aquisição de vacina, por parte do governo, descartou-se essa possibilidade, haja vista a falta de segurança para todos os envolvidos. No entanto, ao longo do primeiro ano de pesquisa e com a aquisição imperiosa, por parte do governo, da vacina contra COVID-19, ir a campo tornou a ser uma opção viável, de modo seguro para todos. Desta maneira, entrei em contato com meu irmão Bruno Corrêa, professor nas zonas ribeirinhas do Amazonas, informei-o sobre minha pesquisa e disponibilidade para ministrar a oficina, a fim de ver a viabilidade dele me acompanhar durante a jornada e fazer o primeiro contato com os gestores de escolas de comunidades próximas. Por ele conhecer a rotina e o ambiente, inferi que facilitaria nos possíveis imprevistos que poderiam surgir ao longo do percurso. Os custos da viagem foram providos via fundo pessoal, em conjunto com a bolsa mensal recebida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), visto que não houve auxílio financeiro direto para

essa parte da pesquisa. Assim, em março de 2022, a convite de meu irmão, fui chamada para participar da Feira de Ciências da Escola Indígena Municipal Puranga Pisasú, situada na CI Nova Esperança, no Amazonas, onde ele lecionava e que ocorreria ao final do semestre letivo, em maio de 2022. Bruno é professor de História na zona ribeirinha de Manaus há 4 anos e estava acostumado com a rotina escolar dentro das comunidades do Rio Negro, lecionando para crianças do Ensino Fundamental. A partir da articulação com Joarlison Garrido, gestor da Escola Indígena Municipal Puranga Pisasú, a ida até a CI Nova Esperança foi realizada com a permanência entre os dias 19 à 26 de maio de 2022, total de 8 dias, no qual fiquei na comunidade e alojada na escola até a finalização do semestre, onde foram feitas as gravações utilizadas para o *corpus* da pesquisa.

### **3.1.1 Vivência na CI Nova Esperança: notas sobre o percurso metodológico**

Os indígenas Baré possuem origem anterior à invasão dos portugueses no Brasil, com a distribuição populacional espalhada em diferentes áreas do Brasil, Colômbia e Venezuela. O povo Baré, como todos os povos indígenas, sofreu com o genocídio e epistemicídio promovido pelo eurocentrismo, tendo seus costumes e tradições invisibilizados em nome do processo de dominação colonial. Com o pseudônimo “o povo do rio”, os Barés brasileiros se encontram, em grande parte, às margens do Rio Negro. Tal geografia configurou a este povo como um dos primeiros a manter contatos com os colonizadores, que teve como consequência escravidão, morte e imposição de mudança do modo de vida originário para a cultura eurocêntrica, com perdas irreparáveis não só físicas, mas também culturais como, por exemplo, o fim da língua Baré (família linguística aruak) que se perdeu devido a colonização. Considerados quase extintos – com os poucos que sobreviveram inseridos nos modos de vida eurocêntrico, sendo considerados não-índios pelos indígenas – o povo Baré vem aos poucos retomando sua identidade, efeito das políticas de recuperação e revitalização da identidade Baré que viabiliza a reivindicação e demarcação de territórios de direito (FRANÇA BARÉ, 2016).

O povo baré já ultrapassou a fase do risco "simbólico" de deixar de ser índio. Perdeu sua língua, e outros povos indígenas do mesmo território não os consideram índios. Claro que nem por isso viraram brancos,

pois os brancos os consideram índios "aculturados" [...] os próprios barés chegam a acreditar que, pelo fato de terem perdido sua língua-mãe, já não têm o mesmo direito de se autoafirmar índios [...] (HERRERO; FERNANDES, 2016, p. 25).

A CI Nova Esperança está situada à beira do rio Cuieiras, afluente do Baixo Rio Negro, a 80km de distância da capital Manaus. O território faz parte da Reserva de Desenvolvimento Sustentável Puranga Conquista, uma área de aproximadamente 77 mil hectares, que habita comunidades indígenas e ribeirinhas.

A criação da RDS Puranga Conquista é uma grande vitória para as comunidades indígenas das etnias baré e kambéba e comunidades ribeirinhas que residem no local há mais de 20 anos, antes da existência do Parque. São, ao todo, 15 as comunidades beneficiadas com a RDS, contidas no Parque Estadual Rio Negro Setor Sul e localizadas no entorno do Parque, dentro da APA, a saber: Deus Proverá, Tatulândia, Caioé, Baixote, Araras, Bela Vista, Santa Maria, Terra Preta, Vila Nova do Chita, Pagodão, Barreirinha, Boa Esperança, Nova Esperança, São Francisco do Solimõeszinho e Nova Canaã (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, 2014).

A origem da CI Nova Esperança surgiu por meio das primeiras famílias que migraram para a região ao longo da década de 90 em que “[...] iniciou com 3 famílias em 1996, atualmente apresenta um total de 27 famílias, distribuídas em 116 pessoas (indígenas e não-indígenas).” (PROENÇA, 2020). Atualmente, apenas três famílias não são parentes dos fundadores originais, seu Getúlio e dona Domitília, também barés. Assim, a comunidade é composta majoritariamente por indígenas do povo Baré, todos da mesma família. As línguas oficiais são o português e o nheengatu<sup>43</sup>, com a Escola Indígena Municipal Puranga Pisasú responsável por proporcionar um ensino que promove a tradição com educação bilíngue, com aulas voltadas para o Ensino Maternal e Fundamental, com o Ensino Médio sendo de responsabilidade da Secretaria de Educação do Estado (SEDUC), em modalidade tecnológica. O trabalho dos moradores tem como principais atividades o artesanato, agricultura, pesca e turismo, todos feitos dentro da comunidade. A CI é movida por um motor de luz que viabiliza energia para as atividades cotidianas, tendo horários específicos para funcionar, salvo a exceção de poucos moradores que possuem placas de energia solar que funcionam fora dos horários estabelecidos. A CI Nova

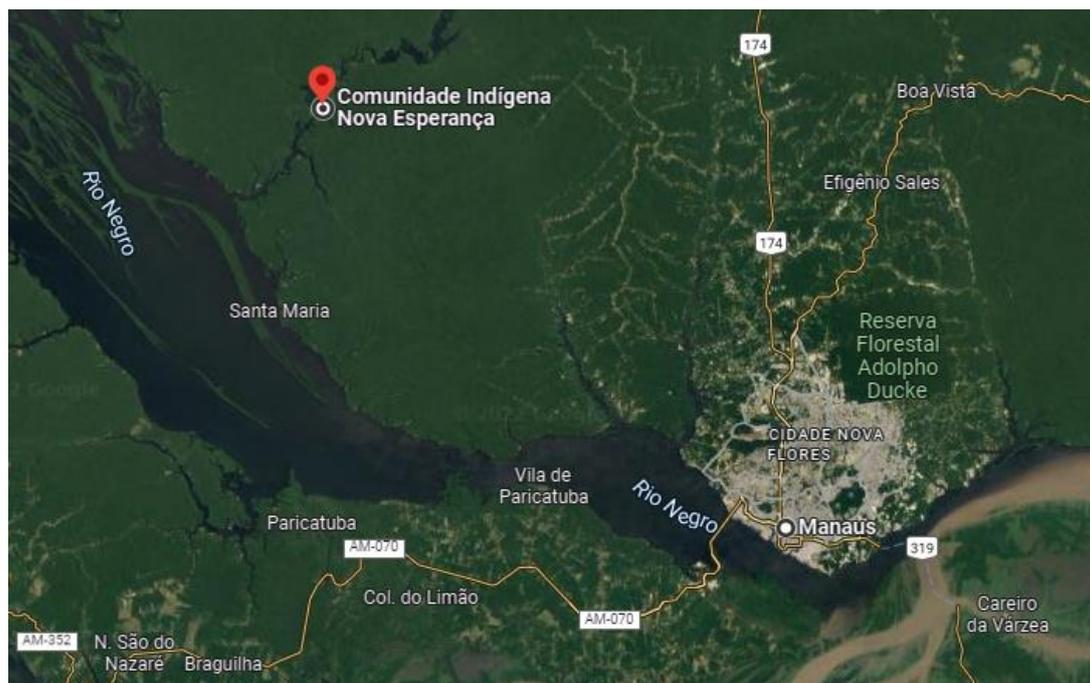
---

<sup>43</sup> Língua originária do tupinambá e falada entre diferentes povos indígenas da Amazônia. É compreendida como a Língua Geral Amazônica e comumente utilizada pela população anciã.

Esperança possui arquitetura ribeirinha clássica, com casas de madeira alta que afastam animais peçonhentos e que suportam o calor e umidade da região. Dentro da comunidade há diversas organizações sociais, entre elas, escola, biblioteca (chamada de Uká), restaurante, igreja, posto de saúde, bares, casas para hospedagem, pequenos mercados, salão de festas, casa de farinha, oficinas de marcenaria e uma arena de futebol que tem, todos os dias, hora marcada na agenda dos moradores. Com a potência do turismo dentro da comunidade, as portas de Nova Esperança estão abertas a receber visitantes de diferentes setores sociais, desde turistas brasileiros e estrangeiros à missionários e pesquisadores.

Para conseguir chegar até Nova Esperança, o acesso é feito apenas por vias fluviais (fig. 20), pois não há estradas construídas, sendo preciso sair do Porto de Manaus em um barco de linha que passa por diversas comunidades ribeirinhas. Poucos eram os barcos que faziam o percurso, com horários e dias específicos de saída. Nova Esperança ficava na última parada a 6 horas de distância rio adentro. O percurso de viagem era longo e os passageiros acostumados com a travessia atavam redes no lugar de cadeiras. Acabei passando frio, despreparada para o vento gelado que o barco fazia, pois das memórias de infância a mais forte era o calor úmido da cidade, não era uma preocupação que poderia passar frio no Amazonas. Estava sozinha, à noite, mas também me sentia segura, os companheiros de viagem eram mães, pais, crianças, senhoras e trabalhadores que moravam nas zonas ribeirinhas e iam à cidade a trabalho ou para fazer compras. Essa viagem era rotina na vida dos moradores. A maior dificuldade encontrada, pelo fato de estar sozinha, foi carregar as bagagens e equipamentos pesados durante o percurso. Cheguei em Nova Esperança na madrugada de 20 de maio, tudo em completo silêncio e escuridão devido ao motor de luz já ter sido desligado. Somente no outro dia, às 8h30 da manhã, tornaria a ser ligado, juntamente com as atividades da escola e a Feira de Ciências.

Figura 20. Distância entre Manaus e a CI Nova Esperança



Fonte: Google Maps (2022)

Com o nome “Baré Ukwasá”, nheengatu para “sabedoria Baré”, a feira de ciências foi planejada para debater sobre diferentes assuntos pertinentes na rotina da comunidade, tendo como temática “Saberes indígenas na construção do conhecimento intercultural. Promovendo autonomia com ênfase no cotidiano Baré”, com foco em resgatar os saberes tradicionais na formação escolar (fig. 21). Os preparativos do evento estavam voltados para a finalização do calendário letivo, entre os diferentes temas desenvolvidos, alunos de outras escolas da região e moradores de Nova Esperança também foram convidados a participar. O silêncio da comunidade foi substituído pelo som da alegria das crianças que corriam por todos os lados em um verdadeiro evento. As atividades duraram toda a manhã e cada professor ficou responsável por um projeto desenvolvido na matéria que lecionavam. Nos trabalhos apresentados, observou-se uma diversidade de atividades e informações como as seguintes: tour pelos principais locais junto a história de formação; maquete da comunidade; feira de artesanato; grafismos; comidas típicas; pinturas; e produção de produtos sustentáveis. Com participação ativa da comunidade e de outras escolas da região, a Feira de Ciências Baré Ukwasá foi um sucesso, com a oficina de audiovisual marcada para a segunda-feira seguinte, na própria escola. O convite para a oficina foi feito durante a feira de ciências e mediante um *flyer* (fig. 22) com as informações e

distribuído via WhatsApp no grupo dos moradores de Nova Esperança, visto que é a ferramenta mais utilizada, rápida e de fácil acesso dentro da comunidade.

Figura 21. Flyer da Feira de Ciências

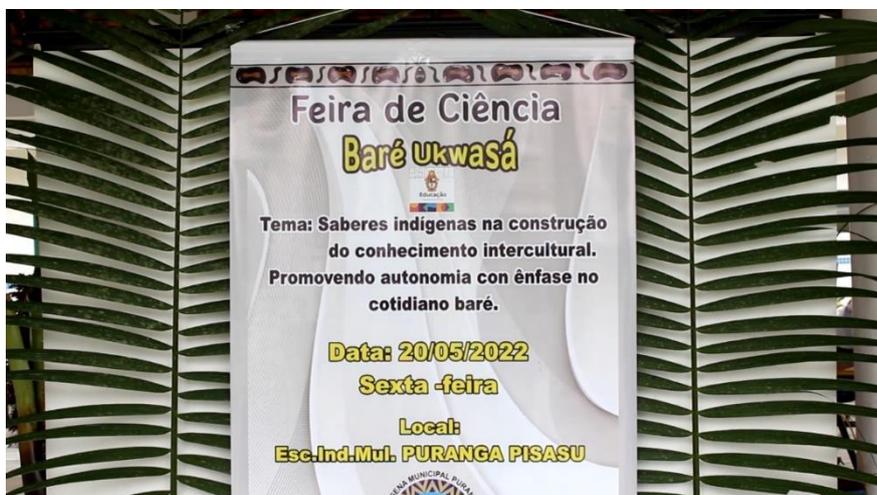


Foto: Sthefane Felipa

Figura 22. Flyer da oficina audiovisual divulgado pelo WhatsApp da comunidade

**OFICINA DE AUDIOVISUAL**

**DIA 23/05/22**

**CONHEÇA O PASSO-A-PASSO PARA FAZER UM FILME**

AO FINAL, A TURMA REALIZARÁ A PRODUÇÃO DE CURTA-METRAGENS

**ATIVIDADES**

- Roteiro
- Produção
- Fotografia
- Som
- Edição

VENHA FAZER PARTE DESSA EXPERIÊNCIA!

MINISTRADA POR: STEFANE FELIPA (PPGCOM/FAC-UNB)

COMUNIDADE NOVA ESPERANÇA - AM

Fonte: Autoria própria

Ir pessoalmente até a CI Nova Esperança e estar presente na cultura Baré evidenciou outras perspectivas, na qual, como pesquisadora me positionei em um lugar de coadjuvante, de espectadora, a fim de buscar aprendizagem na troca de saberes, com o protagonismo voltado aos diálogos, no escutar e no observar a produção de sentidos. Quando optei por fazer um trabalho de campo estava ciente de não ir com um roteiro pré-estipulado, estando aberta às eventualidades e circunstâncias que surgiriam ao longo da caminhada. O trabalho de campo foi elaborado para ser um registro do processo de construção de discursos, direcionado a não limitar os resultados. Tratar sobre a construção de imaginários prescritos nos processos discursivos infere estar de acordo com as possibilidades do desconhecido. Estava atenta a diminuir interferências externas, inclusive a minha, e expor discursos indígenas sem roteiros, a fim de entender os processos de ditos e não-ditos.

Viver em Nova Esperança é um privilégio, em que a cosmologia Baré em sua essência evidencia modos de vida de um povo que preza pela comunhão, tradição e respeito à natureza e ao próximo, da subsistência da vida e do coexistir com a natureza. A familiaridade local abraça seus visitantes, indo na contramão da realidade comumente imposta aos povos indígenas do Brasil, com um ambiente onde não há espaços para julgamentos e preconceitos.

### **3.1.2 O passo-a-passo para fazer um filme: oficina de audiovisual para a comunidade**

Optar por fazer um trabalho de campo é reconhecer que algumas circunstâncias não podem ser controladas, com resultados que são ainda mais imprevisíveis. Visto isso, para a oficina audiovisual pensou-se na alteridade dos sujeitos originários ao analisar a produção de sentidos que formam o imaginário indígena brasileiro, a fim de entender a dimensão de alternativas presentes nos diálogos plurais desses sujeitos. A escolha de fazer uma oficina de audiovisual para a comunidade foi tomada com o objetivo de me colocar num papel de coadjuvante, de facilitadora e dar protagonismo às vozes originárias sem interferir diretamente na construção dos discursos, diminuindo as distâncias do conhecimento acerca da potência do cinema para a produção de sentidos e imaginários sociais. A oficina audiovisual proporcionou espaços de falas, de conhecer a história da comunidade e de seus moradores, em um registro do real

como ferramenta biográfica que promove a formação de conhecimentos decoloniais e saberes originários. Desta maneira, o documentário produzido foi realizado a partir de uma metodologia que buscou respeitar a fluidez dos discursos sem inserções controladas.

Tomei como referência metodológica para a construção teórica da oficina os ensinamentos do professor e cineasta Carlos Gerbase (2012), utilizado em seu livro “*Cinema: Primeiro Filme: Descobrimo, fazendo, pensando*”, bem como experiências profissionais e pessoais na área. Foi elaborada uma apresentação teórica de 2 horas, intitulada “O passo-a-passo para fazer um filme” (apêndice A), sendo ministrada na sala de aula da Escola Indígena Municipal Puranga Pisasú. Como não havia a possibilidade de prever a quantidade de participantes e as dificuldades que encontraria ao longo da jornada de campo, elaborou-se para a oficina uma estrutura epistêmica generalizada, passando pelas principais áreas de atuação do cinema, mas que ao mesmo tempo compreende a realidade dos moradores e considera as dificuldades de acesso a equipamentos e conhecimentos de manuseio. Sem saber ao certo por quais caminhos a pesquisa se desdobraria ao longo do campo, optou-se por controlar apenas duas questões previamente, que foram: não limitar o número de produtos produzidos; nem as narrativas que seriam trabalhadas, sendo estas elaboradas pelos participantes da oficina. Todos os equipamentos utilizados na gravação dos filmes fazem parte de material próprio (tab. 1), sendo eles:

Tabela 1: Quadro de equipamentos da oficina audiovisual

<b>Equipamento</b>	<b>Modelo</b>	<b>Quant.</b>
Câmera fotográfica	Canon T3i, Canon T5i e GoPro Hero5	3
Lentes de câmera	Canon 18mm-55mm e Yongnour 50mm	2
Adaptador de lente	Canon (macro, fisheye, telephoto e wide);	4
Filtro de lente	UV, CPL, FLD e ND (ND2, ND4, ND8)	6
Tripé de câmera	Benro	1
Microfone de lapela sem fio	GIISTER	2
Microfone de lapela com fio	Boya By-M1	1

Fonte: Autoria própria

Desta maneira, a oficina de audiovisual ficou definida em duas partes principais: a primeira, voltada para a teoria (fig. 23), que perpassa a genealogia

do cinema falando sobre os tipos e formatos de filmes, funções da equipe, equipamentos utilizados e o que precisa para fazer um filme; a segunda, voltada para a prática (fig. 24), para conhecer e manejar os equipamentos em um set e de fazer um filme com narrativa completa. A estrutura da oficina ficou estabelecida para ser executada na seguinte ordem: teoria, captação e finalização – com a finalização feita por mim, visto o pouco tempo de campo e a falta de computadores para fazer um trabalho prático específico de pós-produção. Tais abordagens foram escolhidas para trabalhar a construção dos sentidos desde o início, evitando interferências externas na construção dos discursos dos sujeitos indígenas. Após o fim da oficina teórica, os três dias que seguiram foram usados para gravar as histórias que quisessem, sem temas pré-estabelecidos, no qual, me coloquei no lugar de auxiliar técnica. Ao finalizar, definiu-se que o documentário seria enviado para o gestor da comunidade para que uma sessão do filme fosse transmitida para os participantes da oficina e os moradores. Isto posto, participaram da oficina teórica oito pessoas, sendo seis mulheres e dois homens, entre idades de 13 a 54 anos, todos moradores da comunidade.

Figura 23. Apresentação da parte teórica da oficina audiovisual



Foto: Bruno Corrêa

Figura 24. Parte prática com os equipamentos da oficina audiovisual



Foto: Bruno Corrêa

Entre as dificuldades enfrentadas, encontrou-se, por exemplo, a timidez dos moradores em participar da oficina, haja vista a baixa procura e interesse demonstrados. Quebrar a parede da introversão e estimular a participação durante a teoria, de maneira que todos estivessem confortáveis, mostrou-se ser o maior desafio durante o processo de campo e para a realização da oficina. Ainda assim, os participantes que acompanharam a parte teórica puderam conhecer e manusear os equipamentos após a finalização da oficina, ao fazer exercícios básicos de fotografia, como de profundidade, foco e luz expostos durante a apresentação teórica (fig. 25). Após a finalização da oficina teórica, fez-se um convite para aqueles que tivessem interesse em realizar a parte prática e fazer o filme, com a captação e produção do curta-metragem programada para os dias seguintes. A sugestão dada foi pensar sobre que história gostariam de falar, para nos dias seguintes gravar. Dos oito participantes anteriores, apenas três retornaram para as gravações, sendo elas Geane, Marcivânia e Milleny, todas mulheres, entre 18 à 21 anos, o que teve como resultado o material para o documentário utilizado no *corpus* da pesquisa.

Figura 25. Teste de câmera feito pelos participantes da oficina



Foto: Milleny Silva

Como resultado da oficina foram produzidos dois produtos com o material gravado, o primeiro filme é o documentário de 39 minutos intitulado “Baré Ukwasá: a sabedoria Baré” (apêndice B), conteúdo captado pelas três participantes da oficina audiovisual e guiado pela pergunta “Como é viver em Nova Esperança?”, apresentando o cotidiano da comunidade e a visão dos moradores sobre viver na CI Nova Esperança. Para o documentário não foi definido argumento prévio, sendo o tema livre para a construção dos sentidos pelos próprios indivíduos. O segundo material é o diário de campo audiovisual, de 20 minutos, intitulado “Ser indígena mulher: olhares das mulheres de Nova Esperança” (apêndice C), que apresenta por meio de um olhar pessoal, o percurso até a comunidade, a vivência durante os dias na escola, a realização da oficina e, na qual, tomei como forma de instrumento guiador perguntar para as mulheres entrevistadas “O que é ser indígena mulher para você?”, inquietação inicial desta pesquisa e utilizada para acrescentar à coleta, como um reforço do discurso na elaboração dos imaginários e ancoração dos sentidos, com a finalidade de analisar os discursos e imaginários reconstruídos pelos olhares das mulheres de Nova Esperança, observando as incongruências e as similaridades que surgiram entre elas. Optou-se por fazer o diário de campo de maneira pessoal em formato audiovisual, no qual é utilizado como conteúdo extra para a

potencialização dos discursos e na compreensão dos imaginários, mas que não faz parte do conteúdo produzido pelas participantes e, portanto, não sendo utilizado como objeto de análise.

### **3.1.3 Baré Ukwasá: a sabedoria Baré (*narrativas do eu, de si, lugar de fala*)**

A seguir, são apresentados os relatos descritivos das gravações para entendimento do contexto em que a construção do discurso do filme foi produzida durante a oficina audiovisual, perpassando as adversidades encontradas ao longo do trabalho de campo e do andamento das entrevistas.

Para a presente pesquisa, é importante ressaltar que cinema é entendido como o processo de produzir filmes, ou seja, da organização de imagens em movimento, com ou sem som, e que possui uma narrativa, independente da forma como é captado, como afirma Gerbase (2012):

Não importa a duração, o suporte ou a forma de veiculação. Não importa se é um longa produzido e exibido em 35mm, ou um curta em vídeo de um minuto gravado e editado num celular. O desafio é o mesmo: contar uma história e encantar o espectador (GERBASE, 2012, p. 23).

Como linguagem que trabalha imagem e som, o cinema faz parte da comunicação audiovisual que é substancial na produção de sentidos e imaginários sociais que formam os entendimentos e percepções dos sujeitos. O caráter amplo da linguagem cinematográfica possibilita englobar diferentes setores no processo de produção dos sentidos, pois o cinema possui múltiplas características em sua composição, podendo ser linguagem, tecnologia, profissão, arte e mecanismo de intervenção social (GERBASE, 2012). Desta maneira, o filme elaborado na oficina é entendido como uma produção cinematográfica indígena que colabora com a formação de discursos e imaginários acerca dos povos originários. Por ser uma realização inteiramente feminina, a perspectiva de gênero é diluída na somatória qualitativa da metodologia de pesquisa e usado como um ponto de referência importante para problematizar o lugar de fala dos sujeitos mulheres cerceadas por suas cosmovisões. A princípio, por não ser possível prever a quantidade de material que sairia da oficina e os discursos que seriam percorridos, é utilizado como método guiador, primeiramente, possibilitar a interação dos sujeitos aos conhecimentos e equipamentos audiovisuais, para em seguida compreender a

potência dos discursos produzidos. A intenção era que houvesse o mínimo de interferência externa na construção dos discursos e, como pesquisadora, abranger um olhar imparcial e técnico. Somente após a finalização das gravações que se tornou viável compreender os caminhos possíveis de análise dos discursos e quais imaginários foram produzidos.

Com o fim da oficina teórica, e apenas as três participantes que demonstraram interesse em concluir a parte prática, as gravações ocorreram nos três dias que se seguiram. Inicialmente, a proposta que pensaram seria gravar a Uká, a biblioteca da comunidade, para mostrar o local e sua história, com um tom informativo. Ao chegar ao local, apenas Geane se sentiu confortável para aparecer e falar em frente às câmeras, pois estava acostumada a apresentar um roteiro turístico ao guiar excursões para os turistas que visitam regularmente a comunidade. Logo no início da aula prática das gravações, já foi possível perceber a aplicação da teoria lecionada na oficina ao ter como empecilho o som ambiente das máquinas e serras dos artesãos, que só paravam quando o motor de luz da comunidade parava. Nestas condições, gravaram-se as cenas dentro da Uká, com as duas outras participantes ficando com a função de gravar as imagens de apoio, com auxílio técnico da própria pesquisadora. Assim, o primeiro material produzido trata da biblioteca da comunidade, chamada de Uka Yayumbwé Bayakú – *uka* de casa, *yayumbwé* de conhecimento e *bayakú* por ser o apelido em nheengatu do fundador da comunidade, seu Getúlio. Fundada em 2016, a Uka surgiu de uma parceria da comunidade com o Instituto C&A e o Instituto de Pesquisas Ecológicas (IPÊ). Uma demanda antiga da comunidade, Geane nos apresenta a origem, formação e importância da Uka para os moradores, que teve sua construção impulsionada, principalmente, para o desenvolvimento da leitura e do conhecimento das crianças de Nova Esperança. Enfeitada com a arte dos artesãos locais, as paredes da Uka são carregadas de grafismos, pinturas e artesanatos que representam a cultura Baré, composta com diversos livros para todas as idades que transpassam autores indígenas e não indígenas, fortalecendo a manutenção de diálogos plurais desde a infância e possibilitando maior acessibilidade dos moradores locais à diferentes tipos de conhecimento.

Após finalizar as primeiras gravações sobre a Uka, as participantes sugeriram chamar dona Ugulina, matriarca da comunidade, para falar sobre o

surgimento de Nova Esperança. O relato de dona Ugulina acabou por alterar a narrativa informativa inicialmente proposta, pois a entrevista abriu portas para a potência do devir outro de Nova Esperança, elevando a narrativa para um aspecto documental biográfico e cerceando outras entrevistas que trabalhasse a pergunta “Como é viver em Nova Esperança?” e deixando os entrevistados livres para dar seus relatos sem interferências ou direcionamentos externos. Ao final dos relatos das entrevistadas mulheres fez-se a pergunta “O que é ser indígena mulher para você?”, material que foi somado para a construção da narrativa exibida no diário de campo. A escolha de posicionar a pergunta ao final dos relatos, é feita intencionalmente com o objetivo de não interferir na produção dos discursos elaborados pelos olhares das três participantes da oficina audiovisual.

Ao considerar o aspecto imponderável do trabalho de campo, a seleção dos entrevistados teve como referência a técnica amostral da bola de neve (*snowball*), anteriormente utilizada por Proença (2020) em seu trabalho de campo na CI Nova Esperança, a fim de determinar os sujeitos indígenas que apareceriam no filme. Tal técnica se utiliza com a intenção de manter os objetivos da pesquisa de não-interferência na construção dos discursos, provendo um diálogo aberto e direto.

A técnica de bola de neve (*snowball*) é utilizada justamente em casos aonde não se tem um número fechado de pessoas a serem entrevistadas. As pessoas que a pesquisadora já tem o contato, indicam outras que possuem o perfil ou características a partir das entrevistas e objetivos já alcançados com os indivíduos-chave. Ou seja, utiliza-se da rede social do entrevistado para se chegar a outros potenciais entrevistados (PROENÇA, 2020, p. 109).

A articulação para escolha dos entrevistados foi feita em dois níveis para a formulação da rede de contatos: primeiro, por meio da oficina audiovisual, que selecionou os sujeitos protagonistas por trás das gravações e definido nas três participantes que retornaram para a oficina prática; segundo, a partir das três participantes, elaborou-se uma linearidade nas redes sociais dos entrevistados, em que eram convidados por elas. Desta maneira, após o andamento da primeira entrevista com dona Ugulina, delimitou-se o roteiro acerca da vivência na comunidade. As entrevistas foram conduzidas ao todo com onze moradores – seis homens e cinco mulheres, entre idades de 19 aos 61 anos – que aceitaram

ser entrevistados<sup>44</sup>, no qual, teve-se o intermédio das três participantes da oficina que ficaram a cargo de convidar os moradores para a entrevista e explicar a dinâmica das filmagens. Os personagens entrevistados<sup>45</sup> e a ordem das gravações seguiram, respectivamente, da seguinte maneira:

1. **Ugulina**: baré, matriarca e parteira da comunidade;
2. **Geane**: baré, influenciadora digital;
3. **Inês**: tukano, professora;
4. **Calison**: baré, artesão;
5. **José**: baré, artesão;
6. **Sônia**: baré, artesã;
7. **Vanice**: baré, funcionária da escola;
8. **Chico**: baré, funcionário da escola;
9. **Walmir**: baré, artesão;
10. **Cacique José**: baré, cacique e liderança indígena da comunidade;
11. **Joarlison**: baré, gestor da escola.

Determinado o rumo do discurso proposto e o formato das entrevistas, tornou-se viável estruturar um roteiro que facilitasse o andamento das gravações de maneira a delimitar uma unidade para o filme. A estrutura do roteiro do desenho de pesquisa se estabeleceu em: (1) apresentação dos entrevistados, com nome, idade, etnia e ocupação profissional; (2) pergunta sobre a vivência em Nova Esperança; (3) ao final, um momento destinado para falar sobre uma atividade específica, caso quisessem; (4) para as mulheres, era feita a pergunta sobre ser indígena mulher. Além das entrevistas (fig. 26), foram captadas imagens da Feira de Ciências e diferentes momentos da rotina na comunidade durante os dias presentes em Nova Esperança.

---

<sup>44</sup> Todas as gravações foram feitas após o consentimento dos entrevistados de estarem sendo gravados.

<sup>45</sup> A fim de resguardar a identidade dos entrevistados, será utilizado somente o primeiro nome dos moradores.

Figura 26. Gravação das entrevistas



Foto: Bruno Corrêa

Sem um roteiro preestabelecido que determinasse a quantidade exata de entrevistados que apareceriam nos filmes até o final da pesquisa de campo, no primeiro dia de gravações saímos pela comunidade em busca de documentar o cotidiano dos moradores. Para isso, passamos pelos principais pontos de interação e turismo de Nova Esperança, como a Uka, a escola, a oficina de artesanato, o restaurante, os bares, o campo de futebol, entre outros locais de comum acesso. Com a técnica de bola de neve, a construção narrativa documental era feita de acordo com os indivíduos que, a convite das participantes, aceitavam fazer parte das gravações. Na intenção de manter o lugar de fala dos sujeitos indígenas, formar discursos de si autorais e para evitar direcionamentos externos, as entrevistas eram guiadas pelas participantes da oficina.

A primeira entrevista foi feita em frente a Uka, com dona Ugulina, indígena, mulher, esposa, mãe, avó, bisavó e parteira da comunidade. Por ser a primeira entrevista, asicineiras ainda estavam se familiarizando com os equipamentos e andamento da dinâmica, no que concordaram em primeiro observar, antes de liderarem as perguntas. Em comum acordo, ficou definido perguntar sobre a origem da comunidade e como era viver em Nova Esperança. Antes de ser entrevistada, dona Ugulina fala sobre seus mais de 50 netos e bisnetos (incluindo as três participantes da oficina) e dos quais ao longo dos seus

mais de 60 anos, afirma saber o nome de todos. Com descontração, ela inicia se apresentando em português e em nheengatu, falando sobre a origem de Nova Esperança, a formação de seus habitantes, a construção da escola, o viver na comunidade, sua rotina e preferências de trabalho, com sua sabedoria ancestral carregada pelas diferentes personas que a representa.

A primeira entrevista facilitou para que as participantes entendessem o formato do documentário, a montagem dos equipamentos e o ritmo das gravações. Assim, foi perguntado se estariam dispostas a serem entrevistadas, em que somente Geane se mostrou disponível. A segunda entrevista segue com Geane, também feita na Uka, e mostra a visão da geração que nasceu e cresceu na comunidade. Neta de dona Ugulina e influenciadora digital, Geane evidencia uma realidade dissemelhante de sua avó e dialoga sobre as experiências e dificuldades de ser jovem e morar em uma CI.

Com a vinda de outros professores devido a Feira de Ciências, foi feito um convite, que partiu da pesquisadora, para uma gravação com Inês, indígena da etnia tukano e professora da zona ribeirinha da região. Diferente das duas primeiras entrevistas, Inês é a única que não mora em Nova Esperança dos onze entrevistados e, por isso, sua entrevista é direcionada apenas para seu entendimento como indígena mulher. Sua participação contribuiu para a coleta de dados do diário de campo.

Seguimos pela comunidade buscando moradores para participar da atividade audiovisual. Como a Escola Indígena Puranga Pisasú conta com um motor de luz à diesel que gera energia e a compartilha com a comunidade. Com horários específicos para funcionar, a rotina dos moradores é baseada no tempo em que o motor está ligado. Nossa saída pela comunidade foi feita meio-dia, quando as máquinas de serrar madeira estavam a todo vapor, antes do motor ser desligado ao fim das aulas da tarde, retornando apenas ao final da noite, quando começam as aulas do período noturno, tornando a ser desligado durante toda a madrugada. Percebido já no início das gravações, a trilha sonora das máquinas em “horário de pico” era o único som que acabava com o silêncio do local, fora o som ambiente dos animais. Assim, tendo a proposta de mostrar o viver em Nova Esperança, as entrevistas seguiram com a participação ativa das oficinairas, continuando a jornada pela comunidade em busca de sujeitos que aceitassem participar do documentário e mostrando a realidade do seu dia a dia.

Foi perguntado o que poderia ser característico de Nova Esperança para aparecer no documentário e as participantes sugeriram captar imagens da oficina de artesanato com madeira, uma das principais atividades dentro da comunidade. Ao andar pelo local, encontramos Calison, jovem de 19 anos, artesão e primo de Geane, em processo de produção de artes em madeira reutilizável. Ao longo da jornada de campo, percebe-se a importância do artesanato como meio de profissão e fonte de renda, sendo uma das principais ocupações entre os moradores da comunidade. Com o nome Surisawa Eco Arte, o grupo de artesãos produz arte baré e possui uma rede fixa de clientes, desde turistas que visitam o local até os que encomendam antecipadamente as diversas artes em madeira como arraia, tatu, boto, tartaruga, tucunaré, peixe-boi, canoas, colheres, entre outros produtos. Com desconfiança, a pedido dasicineiras, Calison aceita participar da entrevista, que é guiada por Geane, e conta sobre seu processo até se tornar artesão, uma paixão que foi passada de pai para filho e que lhe despertou interesse ainda criança, quando via o pai trabalhar.

Por sair para gravar durante o período de pico, percebeu-se que a marcenaria é um trabalho popular entre os moradores, encontrando diferentes sujeitos ao longo do percurso trabalhando em oficinas montadas em casa. Durante este percurso, encontramos Princesa, a arara de estimação de Marcivânia, que decidiu acompanhar sua dona durante a jornada das entrevistas. O entrevistado seguinte, senhor José, era um dos artesãos, que no momento fazia um boto de madeira, quando foi convidado a participar das filmagens. O som de Princesa fica ao fundo durante toda a gravação, cessando quando as participantes lhe dão atenção ao final da gravação. Com Geane fazendo as perguntas, a entrevista com Seu José transcorre sem dificuldades, contando sobre os 15 anos de experiência com o artesanato baré e as dificuldades enfrentadas ao longo do caminho como artesão.

Ao finalizar com senhor José, chegamos à casa de Geane, que convida sua mãe, Sônia, para participar das entrevistas. No momento em que chegamos em sua casa, Sônia tecia seu artesanato com palha, escolhendo falar sobre o processo de produção de sua arte feita com tupé, como abanos, pandeiros e jogos americanos, que são sua principal fonte de renda. Trabalhando há mais de 20 anos com artesanato e casada com o cacique da comunidade, Sônia entrega

uma entrevista extensa e rica em detalhes, em que abre espaço para um diálogo sincero sobre sua visão de mundo e compartilha as dificuldades que experienciou ao longo da vida trabalhando com artesanato, sua paixão pela agricultura e a importância de estudar para encontrar uma formação profissional. Diferente dos dois entrevistados anteriores, Sônia mostra o outro lado da arte do artesanato baré, que se distancia da marcenaria e se volta à tecelagem, também utilizado entre os moradores.

Terminadas as gravações com dona Sônia, voltamos para a escola e ficou definido que a próxima gravação seria feita no campo de futebol, a fim de mostrar a partida entre os moradores que iria ocorrer mais tarde. Todos os dias no mesmo horário – quando o motor de luz desliga, na parte da tarde antes de anoitecer – os moradores se encontram para jogar uma partida de futebol, dividindo-se entre o time feminino e o time masculino. Por estar alojada na escola, mantive um contato próximo com os funcionários e professores da escola. Desta maneira, em conversa com Vanice – funcionária da cantina e uma das participantes da oficina teórica – sobre a atividade prática que estava sendo feita com as meninas, ela se propôs a falar sobre a Arena Baré e a influência do futebol para a vida na comunidade. Assim, a última entrevista do primeiro dia de gravações foi feita com Vanice, na Arena Baré, onde ela conta sobre a relevância do futebol para os moradores de Nova Esperança, como forma de animar e descontrair em família após um longo dia de trabalho manual.

A maioria do material coletado foi gravado no primeiro dia da atividade prática, com o segundo dia disponível para gravar outras possíveis entrevistas que surgissem. A movimentação ocorrida com as entrevistas rapidamente foi percebida pelos moradores de Nova Esperança, que ficaram curiosos com a dinâmica. Vanice, no dia seguinte a sua entrevista, entrou em contato para que gravássemos o rito da dança Baré que é ensinada para as crianças, organizando a apresentação para ser feita ao final do dia, a fim de dar tempo para pintar e preparar as crianças.

Por acompanhar a dinâmica desde a Feira de Ciências, Chico, funcionário da escola, aceitou participar para falar sobre o trabalho de turismo que é feito na comunidade. Para Chico, a chegada e estabelecimento na comunidade se deu ao visitar um parente e decidindo ficar desde então, um acontecimento comum entre os moradores locais. Além de ser funcionário da escola, Chico é artesão e

trabalha como guia no projeto chamado “Conexão Baré”<sup>46</sup>, uma plataforma online criada em meio a pandemia de COVID-19, para levar turistas em uma viagem virtual ao vivo por Nova Esperança. Imersiva, interativa e online, o projeto mostra o cotidiano da comunidade e possibilita uma interação dos turistas com a cultura local. A contribuição da fala de Chico mostra como Nova Esperança está aberta a diferentes sujeitos e cosmovisões, com o turismo sendo uma atividade forte e importante para os moradores, não se limitando apenas às visitas online, tendo a presença frequente de turistas, pesquisadores e missionários de diferentes partes do mundo.

À espera de gravar a dança baré com as crianças na parte da noite, juntamente com meu irmão Bruno, fomos atrás de peças do artesanato produzido na comunidade, a fim de tê-los como lembrança, o que acabou concretizando a nona entrevista. Como a maioria do material artesanal é produzida sob encomenda, poucas peças estavam disponíveis a pronta entrega, levando-nos até a casa do artesão Walmir, pai de Calison, e figura conhecida dentro da comunidade pelas famosas arraias de madeira que produz. Quando soube que queríamos suas peças, Walmir prontamente se disponibilizou a fazer mais arraias para que pudéssemos levar como lembrança. Fomos até sua oficina e gravamos a entrevista enquanto Walmir preparava as peças, ele conta sobre o surgimento do artesanato baré passando pelos aprendizados de sua sogra, as dificuldades iniciais até conseguirem estabelecer clientes fixos, exaltando a importância do artesanato para a manutenção da identidade baré.

Ao final do dia, em conjunto com o cacique José, Vanice organiza a apresentação do ritual de dança com as crianças. Trajadas com vestimentas tradicionais e pinturas corporais recheadas com grafismos Baré, as crianças apresentam a dança do porco, um rito que representa a união e que é conduzida pelo jaburutu, um instrumento cântico que representa o som da floresta. Após a apresentação, fez-se a entrevista com o cacique José, que explica os significados por trás do ritual e o valor de repassar a ancestralidade da cultura Baré para as futuras gerações. Em sua fala, cacique José reforça que a dança do porco representa a união dentro da aldeia, por ser um animal que vive em

---

<sup>46</sup>A Conexão Baré é um projeto em conjunto com a Braziliando, uma empresa que busca trazer experiências imersivas na Amazônia por meio de turismo sustentável e responsável. Maiores informações em: <https://braziliando.com/pt/>. Acesso em: 13 dez. 2022.

coletivo e espelha a característica Baré que querem levar adiante, de comunhão como povo indígena Baré.

Após a apresentação das crianças, a última entrevista é conduzida com Joarlison, filho do cacique José e irmão de Geane, que se disponibilizou para falar sobre a organização social de Nova Esperança. Como coordenador da escola, Joarlison introduz acerca do trabalho feito pelos educadores, sendo a escola fonte de referência educacional dentro da Reserva Puranga Conquista. Em sua fala, reforça a relevância em manter a cultura indígena fortalecida, com valores voltados à solidariedade, união e coletividade dos costumes e saberes indígenas.

Desta maneira, entende-se que o trabalho de campo possibilitou vivenciar os múltiplos sujeitos com diferentes discursos de Nova Esperança. Não seria possível ser realizado apenas por meio de uma pesquisa teórica, contrastando teoria e prática na viabilização do entendimento dos fenômenos sociais de Outras cosmovisões. Estar em Nova Esperança e conviver com seus moradores proporcionou compreender não só as circunstâncias da vida social da/na comunidade, mas também esclarecer a formação dos discursos da sabedoria ancestral Baré, por meio de uma sensibilidade analítica que potencializa o olhar do Outro.

### **3.2 Análise do discurso no filme “Baré Ukwásá: a sabedoria Baré”**

Após o término das gravações, por meio da metodologia proposta no Capítulo 2 e os relatos do trabalho de campo experienciado na CI Nova Esperança, a verificação dos processos discursivos é observada a partir do produto final realizado na oficina audiovisual. O documentário oriundo da oficina correspondeu a uma construção de discursos e de imagens produzidas pelos próprios moradores, em que o resultado final do filme foi exibido para toda a comunidade em outubro de 2022. Ressalta-se que não cabe aqui analisar a recepção do conteúdo, mas sim de investigar os discursos e os imaginários gerados.

Então, como *corpus* de pesquisa, tem-se o filme “Baré Ukwásá: a sabedoria Baré” (apêndice B), documentário de 39 minutos que mostra a perspectiva de dez moradores da comunidade e apresenta os discursos da cosmologia Baré de Nova Esperança. Ao compreender o contexto ao qual os

sujeitos estão envolvidos e as condições para a construção dos discursos, tornou-se possível evidenciar a produção de sentidos por meio das cinco fases descritas na proposta metodológica. Deste modo, a metodologia desenvolvida para a pesquisa apresenta as fases anteriores à análise de discurso da seguinte forma:

**1ª Fase – Ida a campo:** CI Nova Esperança – AM.

**2ª Fase – Diário de campo** (escrito ou audiovisual): diário de campo audiovisual, intitulado “Ser indígena mulher: olhares das mulheres de Nova Esperança”, com 20 minutos de duração.

**3ª Fase – Oficina audiovisual:** Oficina “O passo a passo para fazer um filme”.

**4ª Fase – *Corpus* da pesquisa:** um produto audiovisual, o documentário “Baré Ukwasá: a sabedoria Baré”, com 39 minutos de duração.

É ressaltado que a segunda fase descrita no diário de campo é elaborada a partir de uma inquietação inicial da pesquisa que não foi abandonada ao longo do processo de investigação. O objetivo inicial era responder como as mulheres da CI Nova Esperança se enxergam como indígenas mulheres e de que forma o discurso de ser indígena mulher ressoa na experiência “elas por elas”. Ainda que a pergunta “O que é ser indígena mulher para você?” tenha motivado a problemática, percebeu-se ao longo do trabalho de campo que era um não-dito entre as sujeitas, pois parte das entrevistadas não sabiam o que responder, mostrando um tempo de pausa entre pergunta-resposta. Esperava-se respostas à pergunta, entretanto, configurou-se em um não dito. Assim, se levanta a hipótese que a disparidade de gênero dentro da comunidade não é tão grande ao ponto de elas se identificarem como diferentes.

A quinta fase teve como base o dispositivo teórico interpretativo a pergunta “Como é viver em Nova Esperança?”, que foi formulada pelas próprias participantes da oficina e que possibilitou o dispositivo de análise ser recortado em torno de discursos dos moradores e suas visões sobre o viver na comunidade. Assim, compreende-se que as condições em que os sentidos foram formados é a seguinte:

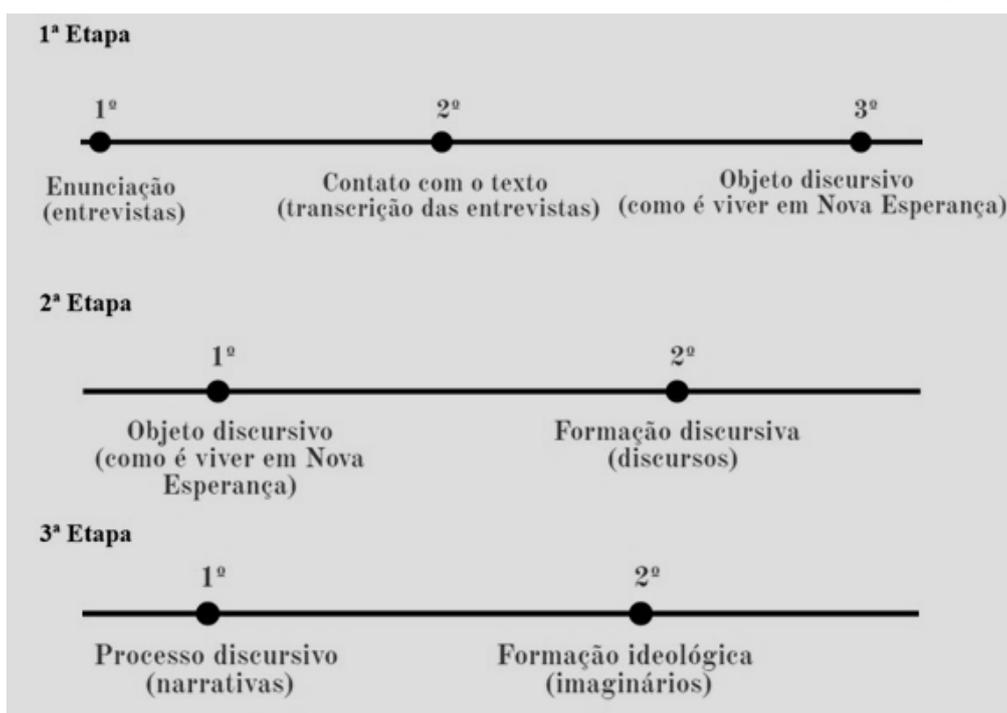
- Sujeito – pesquisador, participantes da oficina e entrevistados
- Situação – trabalho de campo e oficina audiovisual
- Memória – *corpus* da pesquisa, resultado do documentário e o diário de campo

O primeiro não-dito se revela antes da construção dos discursos motivado por um recorte de gênero, pois apenas mulheres retornaram para a parte prática da oficina audiovisual. Sendo assim, os discursos criados partem de uma perspectiva feminina Baré, sendo elas o sujeito formulador do dispositivo teórico interpretativo utilizado nesta pesquisa.

É salientado que a análise a seguir é feita por meio de um interdiscurso, visto que possui a interpretação do pesquisador perante o objeto pesquisado. É uma memória. Entende-se que por ser uma investigação de imaginário não se busca fazer uma análise da estética em si, mas sobre como os discursos projetam a formação de sentidos e produzem os imaginários indígenas. Os imaginários são, portanto, derivações dos discursos. Por meio de uma análise que observa texto, imagem e som, é da combinação desses três fatores que se formularam os imaginários investigados nesta pesquisa.

Com a experiência do trabalho de campo, as três etapas da análise do discurso foram entendidas da seguinte maneira (gráfico 2):

Gráfico 2. Estrutura de Análise de Discurso evidenciada em Nova Esperança



Fonte: Autoria própria

Com base no gráfico 2, a partir do material coletado (documentário) observa-se que na primeira etapa a transcrição das falas foi feita a fim de perceber a estrutura do texto anterior às imagens, o que permite fazer um mapeamento dos sentidos produzidos pelos entrevistados e definir qual conteúdo é exposto. Assim sendo, o ponto de partida, após as respostas que se formaram do dispositivo teórico interpretativo, tornou-se possível evidenciar categorias discursivas que formularam um objeto discursivo que elenca Nova Esperança como um lugar de acolhimento. A seguir, em destaque, os trechos transcritos das entrevistas que aparecem no filme e evidenciam as paráfrases (repetição) dos discursos:

Aqui a convivência sempre foi legal, eu achei muito *bom* [...] aqui a gente vive *tranquilo*, só parente. [...], mas aqui é um lugar, é um *paraíso* aqui. [...], mas aqui esse lugar é muito *bom* para se viver. Daqui eu só vou sair quando eu morrer (UGULINA, grifos da autora).

Como eu nasci e cresci aqui, eu *não me vejo fora daqui* [...], mas viver aqui na comunidade é *inexplicável*, a convivência, o costume, entre outras coisas, é apenas um *privilegio* morar aqui nessa comunidade (GEANE, grifos da autora).

Pra mim, aqui na comunidade eu *não tenho queixa de nada não*, eu faço meus trabalhos, faço minhas encomendas de artesanato, eu pego meu dinheiro, eu compro o que eu quero (SÔNIA, grifos da autora).

A vida aqui é quase isso que estão vendo, uma vida *simples, saudável e a gente gosta de morar aqui* (CALISON, grifos da autora).

Quando eu vou pra cidade, o máximo que eu fico é dois dias lá e já tenho que vir embora, já quero vir embora pra cá, *eu gosto de ficar aqui mesmo. Não tem barulho*, o barulho que tem é nessas horas que a gente trabalha com máquina que a gente escuta barulho, depois fica tudo *silêncio*. E na cidade o barulho é todo tempo, todo dia direto (JOSÉ, grifos da autora).

A vida aqui na comunidade é *uma vida muito boa*, uma vida de *lazer*. Hoje eu tenho uma comunidade para bem dizer, uma *comunidade querida*, um povo *humilde*, um povo que tem a sua *cultura própria*, tem a sua *identidade como povos indígenas*. Essa comunidade hoje nós somos um povo *unido*, um povo *alegre* (CACIQUE JOSÉ, grifos da autora).

A vida na comunidade é *tranquila*, graças a deus, *longe da poluição da cidade*. Aqui pra gente tu tendo dinheiro ou não, está *tranquilo* né, tu consegue viver, na cidade não (CHICO, grifos da autora).

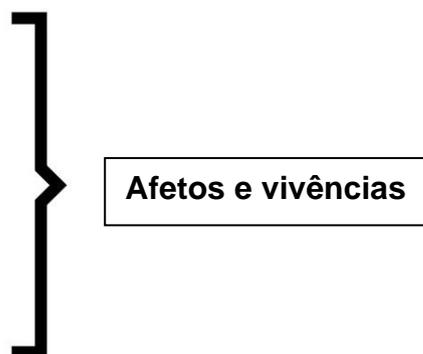
A comunidade Nova Esperança, ela *pertence* assim, quase 100% ao povo Baré, que se predomina aqui. [...] essa é uma característica peculiar do Baré, está *unido* pra comer, *unido* para estudar, *unido* para trabalhar, *unido* pra caçar, pra pescar (JOARLISON, grifos da autora).

Após a pergunta, foram reveladas formações discursivas sobre o que é intangível da vida em Nova Esperança, como a oposição à vida na cidade, em que palavras como “paraíso”, “privilégio”, “tranquilo”, “simples”, “saudável”, “bom”, “silêncio”, “lazer”, “união”, entre outros, se mostram como características importantes para o viver na comunidade, um não-dito subentendido que contrasta à realidade urbana. O deslize dos sentidos, portanto, se dá por meio da interpretação e da historicidade da realidade dos moradores, que criam os efeitos metafóricos de um viver em Nova Esperança cercado pelos afetos e vivências, influenciados por sentimentos de união, felicidade e do qual os moradores não desejam sair.

No sentido restrito ao qual o contexto imediato se formou, tem-se a enunciação das falas dos entrevistados em resposta ao dispositivo teórico interpretativo formulado. O sentido amplo, portanto, é como essas categorias são percebidas a partir dos simbolismos da realidade ao qual a sociedade brasileira é percebida e do qual é tratado no tópico 3.3.

Na segunda etapa, focado em quais discursos foram produzidos, o objeto discursivo limitado à pergunta “Como é viver em Nova Esperança?” ramificou a formação de sete categorias discursivas principais – guiadoras na construção da narrativa do documentário – definidas de acordo com as repetições dos discursos:

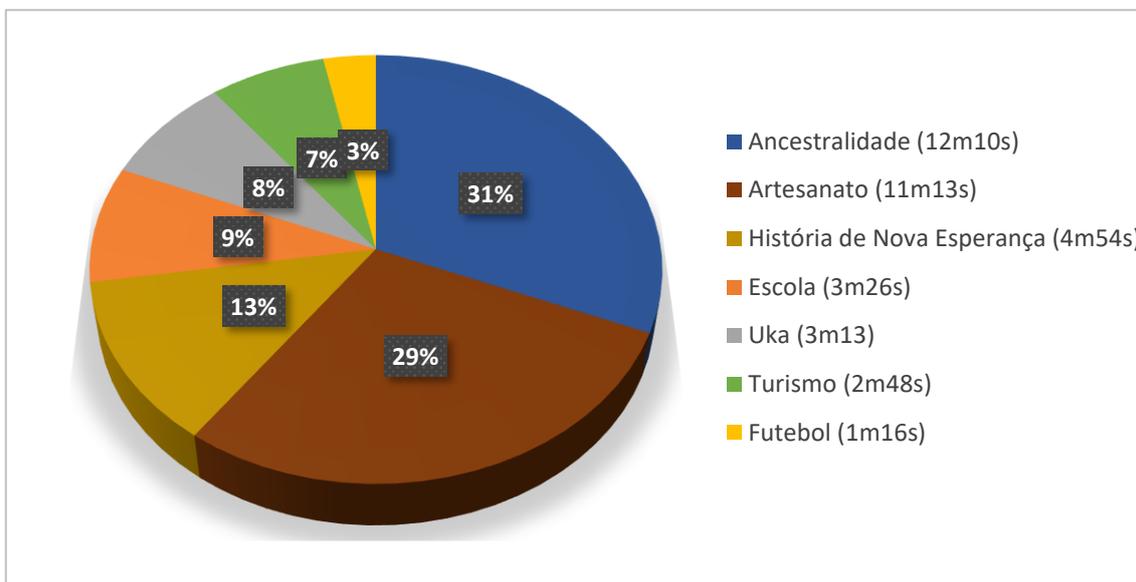
1. Ancestralidade
2. Artesanato
3. História de Nova Esperança
4. Escola
5. Uka
6. Turismo
7. Futebol



As sete categorias reveladas, de certa forma, significam e produzem a sensação de bem-estar que Nova Esperança proporciona aos seus moradores e na qual é compreendida na repetição das palavras destacadas nas falas dos entrevistados, podendo ser percebida como uma categoria geral que trabalha tanto o afeto como as vivências, características transversais às sete categorias apresentadas. O gráfico 3 foi elaborado com base no documentário produzido e

informa o tempo de tela dividido em minutos que cada categoria discursiva aparece, dividida por cores, evidenciando quais discursos foram mais ou menos presentes.

Gráfico 3. Discursos apresentados no filme, divididos por tempo de tela em minutos



Fonte: Autoria própria

A terceira etapa da análise de discurso indica que as categorias referidas são resultado das formações discursivas dos moradores de Nova Esperança. Ao transferir as produções de sentidos para a linguagem do cinema, ocorreram os processos discursivos que formaram as narrativas apresentadas no filme, sendo assim, as formações ideológicas. O gráfico 3 revela que dois discursos ficaram em evidência nos processos discursivos dos moradores da comunidade, sendo “Ancestralidade” e “Artesanato” os discursos com maior tempo de tela, com 31% e 29%, respectivamente. Em terceiro, a “História de Nova Esperança” aparece com 13%. Os três discursos correspondem a 73% do tempo de tela total do documentário, representando quase três quartos das narrativas. “Escola”, “Uka”, “Turismo” e “Futebol” aparecem em seguida com 9%, 8%, 7% e 3%, respectivamente, correspondendo aos 27% restantes.

As narrativas apresentadas expõem uma parcela do que é viver em Nova Esperança, entretanto, não representa o todo, pois é delimitada aos sujeitos que a cercearam. As formações discursivas produzidas no filme elaboraram produções simbólicas da cosmologia Baré que apenas poderiam ser ditas por aqueles que vivem na CI Nova Esperança. Ao formular os processos discursivos,

estabelecidos nas sete categorias evidenciadas nas narrativas do filme, as formulações ideológicas se dispõem à tipologia de um discurso que é político, histórico, sociológico e antropológico, de resistência e existência dos saberes tradicionais, evidenciando um discurso com caráter lúdico.

A maior ocorrência de narrativas de “Ancestralidade”, “Artesanato” e “História de Nova Esperança” demonstra que a polissemia dos discursos e a escolha dos sujeitos entrevistados revela potências de Nova Esperança que se baseiam na tradição e na resistência. Ter ancestralidade como o discurso mais presente elabora a formação ideológica de um povo que preza a permanência das identidades indígenas e da vida em comunhão. O artesanato, principal meio de renda dos moradores, é um importante protagonista discursivo que simboliza o valor que as práticas manuais possuem na construção da identidade Baré. Ambas são narrativas que deslizam dentro dos sentidos de “história de Nova Esperança”, pois fazem parte do contexto histórico-político dos caminhos que levaram a cercear o viver em Nova Esperança em sete narrativas principais. Ao analisar os discursos, encontram-se na investigação sete categorias discursivas que dialogam entre si e são transversais aos afetos e as vivências dos moradores de Nova Esperança, formulando sentidos que representam o olhar dos sujeitos entrevistados em resposta ao dispositivo teórico interpretativo.

Ao compreender quais discursos os sujeitos indígenas de Nova Esperança produzem, no tópico a seguir, é feita a análise do imaginário. A partir da evidenciação dos processos discursivos, configurada nas narrativas do filme, é possível analisar quais são as formações ideológicas construídas pelos sujeitos indígenas e quais são as contribuições feitas para o imaginário indígena brasileiro.

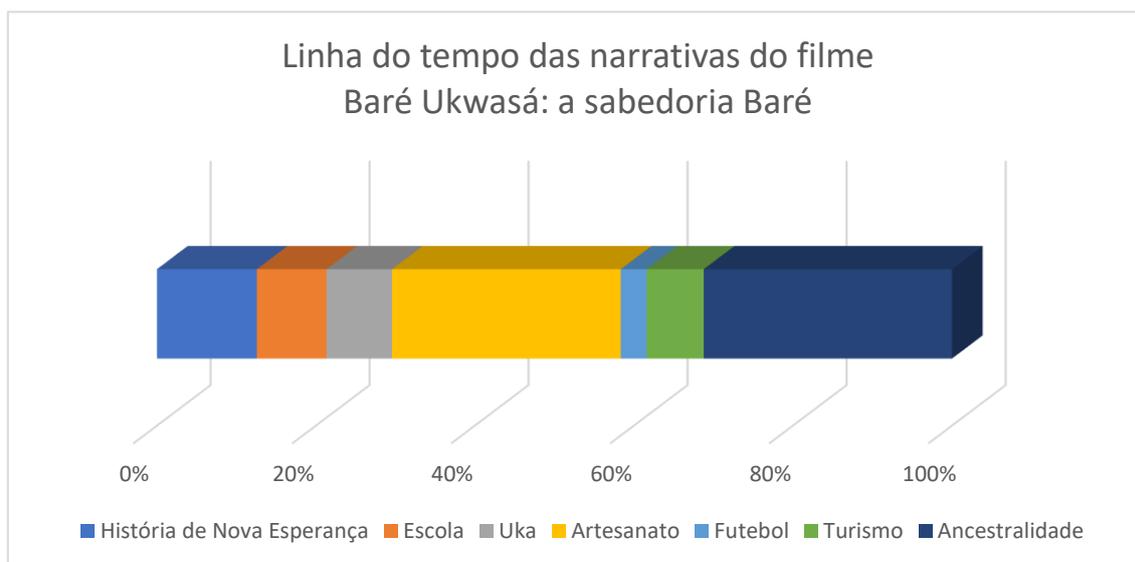
### **3.3 (Re)construção de sentidos dos imaginários indígenas**

O último passo da metodologia proposta é compreender quais as contribuições de imaginários foram formadas a partir dos discursos dos sujeitos da CI Nova Esperança. Assim, foi feita uma análise de imaginário com base no documentário produzido. Partindo da ideia de Durand (2012) sobre as estruturas do imaginário, foi desenvolvida uma abordagem de imaginário decolonial que considera como uma circunstância comum a depreciação de imagens que destoam da perspectiva ocidental/racional dentro da origem do pensamento

humano. Ou seja, epistemes e saberes que explicam a realidade por meio de olhares que não sejam pela perspectiva do pensamento racional e científico são categorizados como parte da esfera da imaginação (aquilo que é imaginado), algo ilegítimo, que faz parte da subjetividade criativa, como mitos e fantasias. Com os relatos de campo compreendeu-se as produções de sentidos vivenciadas. Com a transcrição das falas, foi cabível compreender os processos discursivos e a estrutura do texto. Neste terceiro momento, a investigação se volta ao imaginário.

Com o documentário tornou-se viável ancorar a produção de sentidos e analisar a significação das imagens a partir da identificação das narrativas que foram reveladas nos discursos. Desta maneira, as categorias discursivas fundamentaram a base dos blocos narrativos propostos no documentário. Salienta-se que, por ser uma memória, as narrativas são interpretadas. Dada essa condição, a montagem e finalização do filme foi feita pela própria pesquisadora e pensada a partir dos discursos evidenciados. Na tentativa de fazer uma edição que não destoe das formações discursivas apresentadas, a interpretação das narrativas é baseada nas falas dos sujeitos, onde cada entrevistado foi posto numa das categorias discursivas evidenciadas na análise de discurso (vide gráfico 3). Após compreender quais sentidos são propagadas por cada sujeito entrevistado, a ordem das narrativas foi montada a fim de trazer um movimento dos sentidos que seja lógica para as falas, com a montagem final sendo alinhada em blocos narrativos específicos, entre planos parados das entrevistas, *takes* locais e as falas dos sujeitos, conforme cada significação é dada. Tais escolhas foram consideradas a fim de fazer pouca interferência e alteração na continuidade dos discursos. O gráfico 4 apresenta a linha do tempo em que as narrativas do documentário são distribuídas, mostrando a ordem de aparição de cada bloco narrativo, divididos por tempo de tela.

Gráfico 4. Ordem dos blocos narrativos apresentados na montagem do filme



Fonte: Autoria própria

Com base no gráfico 4, a lógica das narrativas foi elaborada na intenção de dar movimento de início, meio e fim na produção dos sentidos. As três primeiras categorias “História de Nova Esperança”, “Escola” e “Uka” são entendidas como o movimento inicial, sendo a genealogia dos saberes e um dos principais agentes da formação social da CI Nova Esperança. Como movimento médio, temos as categorias “Artesanato”, “Futebol” e “Turismo”, entendidas como consequências, sendo assim, efeitos que surgem em decorrência do movimento inicial. Por último, tem-se a categoria “Ancestralidade” como o movimento final, pois é só a partir deste que todas as outras categorias se formam. O corte final do documentário foi finalizado com 39 minutos de duração e expôs a realidade de dez moradores que contam sobre como é viver em Nova Esperança, uma comunidade indígena ribeirinha do interior do Amazonas. Com sete narrativas principais, conhecemos o cotidiano da vida Baré, adentrando as potências de discursos indígenas gerados pelo olhar de seus moradores.

Assim, foi feita uma análise de imaginário que visa compreender quais imaginários cada categoria discursiva gerou. A primeira cena do filme foi montada na intenção de apresentar o devir outro de cada morador, em que mostra a resposta dos entrevistados à pergunta “Como é viver em Nova Esperança?” enquanto o barco chega à comunidade. É um convite para o espectador conhecer Nova Esperança, mostrando as casas em contraste com o espelho d’água do rio (fig.27). Em plano contínuo, vemos o caminhar lento do

barco até a beirada da entrada, com uma placa com os dizeres “Sejam bem-vindos à nossa comunidade” em português, inglês e nheengatu (fig. 28). A primeira cena traz a sensação de movimento, refletida na escolha do ângulo fotográfico, que continuamente se aproxima até a chegada à comunidade. Como primeira significação de imaginário, portanto, tem-se o contraste quanto à acessibilidade. Sem ruas ou estradas, a CI Nova Esperança só pode ser acessada por meio de barco, uma realidade comum das populações ribeirinhas do Amazonas. A impossibilidade de circulação à comunidade via terra, troca o som dos carros pelo motor dos barcos, sendo, portanto, uma das formações ideológicas que transpassa pela cultura do cotidiano Baré.

Figura 27. Entrada de Nova Esperança



Fonte: Cena do documentário Baré Ukwasá: a sabedoria Baré

Figura 28. Placa de boas-vindas de Nova Esperança



Fonte: Cena do documentário Baré Ukwasá: a sabedoria Baré

Optou-se por iniciar com a narrativa da história de Nova Esperança com o objetivo de introduzir o espectador à formação social dos sujeitos. O gestor da escola indígena Puranga Pisasú, Joarlison Garrido, narra sobre a origem do local ao contar sobre o começo da migração a partir da convivência entre os moradores.

A comunidade Nova Esperança, ela pertence assim, quase 100% ao povo Baré, que se predomina aqui. E um pouco do cotidiano do povo está muito relacionado à agricultura, à confecção de artesanato, à caça e à pesca. São momentos propícios para aprendizagem para a troca de saber, para a interação social entre o povo. Essa é uma característica peculiar do Baré, está unido pra comer, unido para estudar, unido para trabalhar, unido pra caçar, pra pescar. Então isso é um pouco do que a gente vive aqui dentro da Comunidade Indígena Nova Esperança, aqui no centro da Amazônia. A nossa história, nosso contexto histórico, ele neste lugar começa a partir do início da década de 90. Nós éramos de Santa Isabel do Rio Negro. Lembro-me que na época nós éramos 17, hoje estamos em mais de 150 pessoas (JOARLISON, apud BARÉ UKWASÁ, 2022, 00:02:50 a 00:03:56).

A origem da comunidade se deu a partir da idealização de um morador, seu Getúlio, que juntamente com sua esposa iniciou o processo de imigração às terras localizadas dentro da Reserva Indígena Puranga Conquista. O estímulo de uma organização social sustentada pelos laços familiares sistematizou os Barés de Nova Esperança num reagrupamento que aconteceu de maneira natural ao longo dos anos e após três décadas, consolidou um fortalecimento da identidade indígena Baré dos moradores.

E chegamos onde é Nova Esperança, não tinha praticamente nada, só tinha um morador, que é o nosso grande tuxaua, que sempre vai ser nosso tuxaua, nossa liderança, que é nosso fundador, Getúlio, Baré também, autêntico, sua esposa Domitilia. E junto com ele o povo foi se aglomerando aqui, foi chegando de Santa Isabel, foi morando no sítio, depois vieram pra cá, quando surgiu a escola primeiro. E depois a comunidade, e todo mundo foi se juntando como é costume de Baré, os bares estavam espalhando no processo de imigração e depois se aglomerou, se aglutinou todo mundo de novo e aqui construíram, casa, centro social, a escola em si foi uma reivindicação da própria comunidade, a nossa biblioteca, igreja, posto de saúde, as nossas estruturas sociais hoje foram construídas pelos Barés, ao longo desse tempo (JOARLISON, apud BARÉ UKWASÁ, 2022, 00:04:15 a 00:05:13).

Observa-se que na categoria “História de Nova Esperança” tem-se a origem como um importante fator ideológico. Com o início da comunidade baseada no laço familiar, visto que a maioria dos moradores são da mesma família, é revelado um condutor potente que representa a importância de pertencer para esses sujeitos. A cosmovisão dos indígenas de Nova Esperança,

portanto, constrói imaginários que prezam pela união familiar para a geração da autonomia dos sujeitos. Logo, a origem da comunidade é condicionada não só a uma conquista territorial, mas também identitária, pelo direito de existir.

Seguindo a ordem dos blocos narrativos expostos, a segunda categoria apresentada é “Escola”, um personagem significativo dentro da comunidade e que representa a perseverança desses sujeitos frente aos esquecimentos impostos pela sociedade. A narrativa da escola é iniciada por dona Ugulina que conta sobre as dificuldades passadas na construção da escola até como se encontra hoje.

Para estar assim desse jeito, organizado quase né. Está mais bonito do que era antes. Mas aqui foi um lugar sofrido também. Quando eu tinha meus filhos pequenos, eles estudavam lá para outra escola, estudavam pra lá, chegavam da escola embaixo de chuva, pegavam sol, aí vinham com os livros todos molhados. Aí o dono dessa terra aqui, ele reuniu os pais, aí ele fez a reunião, perguntou o que os pais e as mães achavam né, se eles construíssem uma escola aqui por conta própria dos pais. Aí todo mundo concordou, aí quem sabia serrar foram serrar madeira, os outros conduziram e fizeram uma escola de madeira ali. [...], mas aí em 2004 veio aquela ventania e aí destruiu tudinho, nossa escolinha e pronto se acabou (UGULINA, apud BARÉ UKWASÁ, 2022, 00:06:07 a 00:07:03).

Percebe-se que a existência das e dos moradores é carregada por silenciamentos. Entretanto, a falta de apoio do Estado não foi um empecilho para os Barés de Nova Esperança, visto que os próprios moradores se juntaram para garantir a educação de suas crianças ao construir a escola do zero. Dona Ugulina expõe os esquecimentos em sua fala ao contar sobre a dificuldade em conseguirem construir a escola após a mesma ser destruída pela ventania: “Eu falei, eu pedi que eles viessem construir uma escola aqui, a gente tinha prioridade né, *a gente era sempre esquecido*” (Ugulina, 00:07:04 a 00:07:26). Somente a partir da mobilização dos moradores que a construção da escola foi realizada (fig. 29), sendo agente fundamental na elaboração da educação das crianças e adolescentes da comunidade. Joarlison afirma que só a partir da união da comunidade foi possível construir uma instituição escolar sólida, influenciando positivamente sobre as conquistas vistas nos dias de hoje.

E aqui nós atendemos mais de 60 crianças, trabalhando educação infantil até o 9º ano. É um trabalho árduo, é um trabalho muito satisfatório também, trabalho muito bom de estar trabalhando essa questão da construção do conhecimento do povo. Fortalecendo sua identidade étnica, trabalhando questões de valores, alfabetizando e letrando também. Na época lembro que a escola fundou com 27

alunos, hoje nós atendemos aqui mais de 60. Isso é algo assim para a gente se alegrar e ver que todas as estruturas que temos hoje foram com muito envolvimento, com muito trabalho, com muita união, com muita coletividade (JOARLISON, apud BARÉ UKWASÁ, 2022, 00:07:27 a 00:08:23).

Figura 29. Escola Indígena Puranga Pisasú



Fonte: Cena do documentário Baré Ukwasa: a sabedoria Baré

Desta maneira, revela-se com a categoria discursiva “Escola” um imaginário pautado no valor da educação e da mobilização como projeto de vida e ferramenta de progresso social para o desenvolvimento das futuras gerações de Nova Esperança. Como resultado, a escola indígena Puranga Pisasú é hoje referência na região pela estrutura e qualidade de ensino, atendendo não só a CI Nova Esperança como outros moradores de regiões próximas.

A terceira narrativa exposta é a “Uka”, revelando mais uma ação conjunta dos moradores a fim de continuar a expansão de diferentes entendimentos. Geane apresenta e conta sobre a origem do nome e sobre como se deu a edificação da biblioteca.

Começando pelo nome que se chama Uka Yayumbwé Bayakú, em que Uka é casa, yayumbwé é conhecimento e bayakú é o nome, apelido em nheengatu do homem que fundou a comunidade, que é seu Getúlio. [...] A Uka foi fundada em 2016, em parceria com o Instituto C&A e o Ipe, que é Instituto de Pesquisa Ecológica, que junto com a comunidade entraram em parceria para fundar a Uka, que é a biblioteca da comunidade. Vamos entrar. Bom aqui na Uka temos diversos livros, como livro infantil, juvenil e principalmente, tem livro indígena, tem vários autores indígenas, para o desenvolvimento da leitura, do conhecimento das crianças aqui da comunidade (GEANE, apud BARÉ UKWASÁ, 2022, 00:09:35 a 00:10:44).

Recheado com arte Baré, as paredes da Uka são enfeitadas com diferentes grafismos (fig. 30) e artesanatos locais. Geane conta sobre os significados por trás dos grafismos e das peças de madeiras que representam a flora e fauna da região. O interior da biblioteca é abarcado de livros com temáticas variadas para todas as idades (fig. 31), mostrando que é um espaço comum de acolhimento dos saberes indígenas e de acesso para toda a comunidade, mas que possui enfoque em ser um lugar de estímulo à leitura para as crianças. Portanto, nesta terceira categoria, temos a significação de um imaginário que evidencia o valor do conhecimento para a construção do povo.

Figura 30. Grafismo presente em uma das paredes da Uka



Fonte: Cena do documentário Baré Ukwasá: a sabedoria Baré

Figura 31. Livros da Uka



Fonte: Cena do documentário Baré Ukwasá: a sabedoria Baré

Como quarta categoria analisada temos “Artesanato”, sendo o segundo discurso mais presente nas narrativas, com quatro entrevistados abarcados nesta categoria. Com base na pesquisa de campo, foi viável perceber que a arte é um poderoso condutor na configuração sobre quem se é dos sujeitos de Nova Esperança, no qual é estimulado pela tradição Baré e expressado em meio aos grafismos, artesanatos e ritos de dança. Porém, o artesanato possui um papel substancial na vida da maioria dos moradores, dada a característica laboral da atividade, que proporciona aos sujeitos usar o artesanato como instrumento de subsistência material. Em ambas as falas de Sônia, Walmir, Calison e José nota-se que o artesanato é um conhecimento passado de geração em geração, que capacita os moradores a terem uma profissão e não necessitarem se deslocar da comunidade a fim de prover segurança econômica.

Eu trabalho há 20 anos com artesanato e eu amo fazer esse trabalho. Olha hoje, eu pra bem dizer, tudo isso que eu aprendi foi com meu finado, meu pai. E eu gosto, eu amo esses tipos de trabalho. [...] Eu faço tupé, eu faço abano, eu faço jogo americano. Porque muitas coisas de artesanato hoje eu não faço mais porque eu não tenho tempo de fazer, eu faço mais assim, só encomenda mesmo. Porque muitas das encomendas que eu tenho, eu nem dou conta mais (SÔNIA, apud BARÉ UKWASÁ, 2022, 00:012:20 a 00:13:03).

[...] moro aqui na comunidade Nova Esperança há 16 anos e o meu trabalho sempre foi fazer artesanato. Durante esses 16 anos, foi o artesanato. É uma das maiores fontes de renda nossa aqui da comunidade, é o artesanato. Hoje a gente está em torno de 147 pessoas na comunidade, são 47 famílias e que a maioria das famílias hoje trabalham o artesanato. E esse artesanato vem dos nossos antepassados, entendeu? Que gerou de geração pra geração (WALMIR, apud BARÉ UKWASÁ, 2022, 00:015:16 a 00:15:51).

Eu trabalho com artesanato desde os meus 15 anos, 15 para 16 anos. Não ninguém me ensinou, eu aprendi sozinho, sozinho assim, vendo ele fazer, eu vinha pra cá via ele fazer, aí com o tempo eu me interessei e vim aqui. Tentei fazer o primeiro, que era um boto, saiu feinho o primeiro, mas aí eu fiz, aí depois eu fui aprendendo devagar, fui, fui, até agora eu já faço as minhas peças e vendo (CALISON, apud BARÉ UKWASÁ, 2022, 00:019:36 a 00:20:11).

Já tenho um bom tempo já, há uns 15 anos que a gente trabalha com artesanato. Eu faço várias peças, boto, faço arraia, faço colher, garfo, peixe-boi, pirarucu. Eu aprendi com meus tios, os meus tios eles até faleceram, eu aprendi com eles quando era pequeno ainda. Eu via eles fazerem e aí fui praticar também e aí aprendi. Aí até hoje eu estou fazendo, trabalho, esse é meu trabalho agora (JOSÉ, apud BARÉ UKWASÁ, 2022, 00:021:12 a 00:21:50).

Tal fato indica que o artesanato representa um potente elemento de significância para o entendimento desses sujeitos, pois para a maioria dos

moradores, é a maior fonte de renda e motivo de orgulho da manifestação da cultura Baré. Entre diferentes formatos, o artesanato em madeira (fig. 32), a tecelagem com palha (fig. 33) e a produção de biojóias (fig. 34) são as atividades manuais mais comuns dentro da comunidade. Um ponto de inferência notado durante a pesquisa de campo é que, ainda que não seja uma regra, os formatos de trabalhos manuais aparentam ter uma divisão de trabalho condicionada pelo gênero, em que os homens, predominantemente, se identificam com o artesanato em madeira, enquanto as mulheres optam pela tecelagem e biojóias.

Figura 32. Colheres, canoas, arraias e sapos produzidos com artesanato em madeira



Fonte: Cena do documentário Baré Ukwasá: a sabedoria Baré

Figura 33. Abano produzido por meio da tecelagem



Fonte: Cena do documentário Baré Ukwasá: a sabedoria Baré

Figura 34. Biojóias produzidas com sementes



Fonte: Cena do documentário Baré Ukwasă: a sabedoria Baré

Atualmente, após 20 anos de aprendizagem, os trabalhos dos artesãos de Nova Esperança possibilitaram uma situação sólida dentro do mercado do artesanato brasileiro. Entretanto, a partir das falas de Walmir e José é observado que nem sempre foi um trabalho fácil, em que tiveram pelo caminho muita discriminação e preconceito por ser artesanato indígena. Somente após muita dedicação, qualificação e articulação entre os artesãos foi possível chegar ao sucesso que hoje, por meio da valorização étnica de seus produtos, foram capazes de alcançar.

Quando fala em artesanato nosso, por falar em Amazônia, a gente tem muito respeito a essa questão. Antes a gente era muito discriminado, não porque apesar de ser indígena. Por que que a gente valoriza nosso produto hoje? Em todas as feiras que a gente vai a gente conta a nossa história, da onde veio, o que significa pra gente, qual o significado, porque a gente tá aqui hoje, porque a gente é lembrado hoje. Então no começo era muito diferente, hoje já teve aquela reviravolta (WALMIR, apud BARÉ UKWASÁ, 2022, 00:016:28 a 00:16:57).

Para nós que vive de artesanato, agora já melhorou mais um pouco, por causa que nós estamos tendo visita aí, onde eu vendo meus trabalhos que eu faço, então está melhorando bastante, antes era um pouco mais difícil, logo no começo era mais difícil (JOSÉ, apud BARÉ UKWASÁ, 2022, 00:021:53 a 00:22:10).

Com arraia, boto, tatu, peixe, canoa e talheres, os diferentes artefatos em madeira representam o bioma da região na arte da cultura Baré sendo, atualmente, a arraia (fig. 32) o produto mais vendável segundo os artesãos entrevistados. As construções imaginárias geradas pelo artesanato, portanto, mostram que para a CI Nova Esperança a arte não é apenas uma ferramenta de

expressão cultural, mas também modo de sustento e reconhecimento. Walmir afirma que é por meio do artesanato que contam suas histórias e viabilizam o fortalecimento da identidade Baré.

A história nossa é assim, o nosso plano é ser mais reconhecido ainda através do artesanato, como a gente está sendo. O nosso produto vendável hoje no mercado, nós temos um mercado brasileiro quase nos quatro cantos do país, o nosso produto está sendo vendido. E pra gente está sendo uma honra, de ter esse reconhecimento pra nós, pra contar essa história (WALMIR, apud BARÉ UKWASÁ, 2022, 00:018:56 a 00:19:17).

A quinta categoria evidenciada é “Futebol”, que se observa como o discurso menos presente, mas que não diminui a significância do esporte dentro da comunidade. Para os moradores de Nova Esperança o futebol é uma atividade de lazer praticada em coletivo, um divertimento tanto para os homens quanto para as mulheres, em que se reúnem todos os dias ao final da tarde para jogar e espairecer após um longo dia de trabalho. A Arena Baré é dividida em duas, enquanto homens jogam de um lado e mulheres do outro.

Aqui pra comunidade o futebol é uma animação, um divertimento para nós, é a única coisa que a gente se diverte muito é no futebol. A gente trabalha durante o dia, quando chega às 17h é sagrado que é o nosso futebol. Toda tarde, todo dia (VANICE, apud BARÉ UKWASÁ, 2022, 00:23:40 a 00:23:57).

Dentro da comunidade há tanto times masculinos quanto femininos (fig. 35), fazendo-se do futebol um esporte apreciado na região com a ocorrência de pequenos campeonatos organizados pelos próprios moradores e com alguns times locais saindo como campeões. Assim, observa-se um imaginário que valoriza o tempo livre, de se ter um momento de lazer, uma distração dentro do cotidiano e que em Nova Esperança é uma paixão que transpassa a esfera do gênero e que mais uma vez mostra ser uma experiência explorada coletivamente por meio do esporte.

Figura 35. Arena Baré, durante jogo do time feminino



Fonte: Cena do documentário Baré Ukwasá: a sabedoria Baré

A sexta e penúltima categoria analisada foi “Turismo”, outro relevante meio de vida entre os moradores. Por ser uma comunidade aberta ao turismo sustentável, Nova Esperança recebe visitantes de diferentes lugares do mundo e possui diferentes maneiras de trabalhar o turismo dentro da comunidade, como o turismo de visitas presenciais e à distância <sup>47</sup> que convidam os visitantes a conhecer a rotina Baré.

Turismo aqui, tem um turismo que ele vem só para visita, que ele vem visitar a comunidade, e tem uns que vem, eles passam dois, três dias aqui e depois vão embora. A gente faz também um projeto, uma empresa que trabalha com a gente. Eles adotaram uma conexão, o nome da “Conexão Baré”. É uma viagem virtual, aí como na pandemia os viajantes não poderiam vir pra cá e não podia viajar as pessoas. Aí eles fizeram assim, criamos uma viagem virtual e online, e deu certo. Muita gente viajou, vieram, conheceram um pouco do nosso dia a dia, a cultura aqui de Nova Esperança (CHICO, apud BARÉ UKWASÁ, 2022, 00:24:46 a 00:25:34).

Com diferentes passeios, Chico fala sobre as atividades que são feitas: “Como atividade tem a Uka, apresentação da Uka, o grafismo, o artesanato, culinária. Aí, eu vou levando eles, assim mais pelo telefone mesmo, pelo virtual.” (CHICO, 00:26:23 a 00:26:37). Forma-se a noção de que as experiências turísticas proporcionadas pelo cotidiano da CI Nova Esperança são ferramentas eficientes na propagação do devir outro, visto que o turismo da comunidade se torna um agente que potencializa a desconstrução do imagético indígena

<sup>47</sup> Para maiores informações, disponível em: <https://braziliando.com/pt/2021/09/04/conexao-bare-viagem-online/>. Acesso em: 20 de mar. 2023.

colonial, evidencia um imaginário “realista” que fortalece conexões para os olhares da cosmologia Baré e abre maiores espaços de diálogo para compartilhamento de saberes e de entendimento de mundos.

Segundo a análise de discurso apresentada no gráfico 3, a sétima e última categoria discursiva analisada é “Ancestralidade”. Teve-se como opção de finalizar o documentário com a categoria que foi mais presente discursivamente na narrativa do filme. Para essa narrativa, como sujeitos de fala tem-se cacique José e seu filho Joarlison, que dialogam sobre a importância da tradição dentro da cultura dos povos indígenas Baré. Cacique José nos apresenta a origem do rito da dança do porco (fig. 36) e seu significado dentro dos costumes da cultura Baré, revelando um olhar que valoriza a passagem de conhecimentos ancestrais desde a primeira infância.

A gente só deixa de ser índio desculturado quando a gente morre, então é uma cultura que eu estou repassando hoje para minhas netas, meus netos. Essa cultura viva que nós temos, essa tradição de conhecimento de tipo da natureza, a dança. Então ela é buscada da natureza dos meus antepassados. É a dança do porco. Porque o porco, ele só anda em união, ele nunca anda desunido, sempre em união em grupo. Então essa dança significa muita união dentro da aldeia de um povo. Isso que significa essa dança. Então eu, como cacique, fico muito feliz de hoje ter essa escola, ter uma escola bilíngue que está repassando nosso conhecimento, nossos antepassados, nossos costumes, nossas tradições, nossa cultura, nossa dança (CACIQUE JOSÉ, apud BARÉ UKWASÁ, 2022, 00:28:23 a 00:29:15).

Figura 36. Take da dança do porco apresentada pelo cacique José e as crianças



Fonte: Cena do documentário Baré Ukwásá: a sabedoria Baré

Para projetar um futuro é preciso estar atento ao presente e, principalmente, conhecer seu passado. Não diferente, para os povos indígenas Baré da CI Nova Esperança, para saber onde se quer chegar como povo, primeiro deve-se compreender de onde se vem. Deste modo, a ancestralidade representa a história e identidade coletiva, um retorno à conexão com o passado que lhes fora negada por séculos e que hoje, ainda que busquem manter os laços ancestrais, pensa o mundo a partir do contexto atual, refletindo sobre a vida e sobre a perspectiva de ser sujeito indígena. É observado dentro da comunidade diversas atividades de manutenção e fortalecimento da identidade Baré, como o ensino bilíngue, as práticas de grafismo e os ritos de dança. Cacique José reafirma o valor de repassar os saberes ancestrais como herança para as futuras gerações, pois são a partir dessas ações que a identidade Baré não só se mantém viva, como também se desenvolve:

E hoje pra mim é um prazer eu estar repassando para essa nova geração que tem aqui na aldeia Nova Esperança. Já é a nona geração que nós temos aqui hoje dos povos indígenas Baré, do Alto Rio Negro. Então pra mim é um orgulho imenso de hoje estar passando esse conhecimento. Para mais tarde a aldeia não esquecer das suas próprias tradições e da sua identidade como povo indígena (CACIQUE JOSÉ, apud BARÉ UKWASÁ, 2022, 00:29:35 a 00:30:07).

Como última cena do documentário é mostrada a dança do porco na íntegra e sem cortes, a fim de mostrar a apresentação feita pelo cacique José e as crianças da comunidade. Sendo assim, o discurso da ancestralidade significa imaginários que remetem à herança cultural e à tradição como formato de conservação da memória e ferramenta de resistência. Joarlison cita a metáfora da árvore para fazer uma comparação sobre o que é ser indígena em sua perspectiva:

Ser indígena, é como volto aqui falando sobre o sentido da árvore. O que que tem a ver a árvore com o indígena? Uma árvore para se sustentar, para nascer, para crescer, se desenvolver e depois morrer, ela precisa ter suas raízes fortalecidas. E uma vez ela perdendo as suas raízes, a tendência é ela morrer muito mais rápido. Então nesse sentido, ser indígena é um pouco disso da árvore, é o que a gente tem. Se nós tivermos nossas raízes fortalecidas, nós vamos crescer, nós vamos desenvolver, e nós vamos, o nosso povo vai perpetuar para a geração que vem e assim sucessivamente. Então essa comparação, ser indígena é um pouco disso, é ter uma raiz forte, fincada. Ter um povo que sabe o caminho que está trilhando e sabe onde quer chegar (JOARLISON, apud BARÉ UKWASÁ, 2022, 00:29:35 a 00:30:07).

Desta maneira, a ancestralidade é propagada pela tradição oral, principal condutor da comunicação entre os sujeitos indígenas e passada de geração em geração. Observa-se que a ancestralidade, sendo o discurso mais presente dentro do documentário, compõe a narrativa de todas as outras narrativas. Ou seja, para os moradores de Nova Esperança, os processos discursivos são fortemente influenciados pelos saberes ancestrais indígenas na configuração do sujeito Baré.

Assim, com as diferentes ramificações encontradas nos processos narrativos surgidos nas categorias discursivas e reveladas na análise dos discursos, compreende-se que as potências formadas pelos sujeitos da CI Nova Esperança indicam os seguintes imaginários (por ordem de aparição no documentário):

1. História de Nova Esperança – Origem e pertencimento
2. Escola – Educação e mobilização
3. Uka – Conhecimento
4. Artesanato – Trabalho e expressão cultural
5. Futebol – Lazer
6. Turismo – Trabalho e compartilhamento cultural
7. Ancestralidade – Herança e tradição

Conforme apresentado no capítulo 2, os imaginários sociais são formados pelo discurso de sujeitos, o que culmina numa construção de realidade interpretada. Como os discursos ditam os imaginários, consequentemente, existe uma relação de poder e saber entre os sujeitos que o propagam. Esta composição se mostra evidente na dissemelhança sobre os imaginários indígenas propagados pelos meios comunicacionais – do qual entende-se ser, majoritariamente, produzido por sujeitos não indígenas – e os propagados por esses próprios sujeitos. As sete categorias discursivas formuladas mostram que ainda que haja o aspecto multicultural e que não represente a realidade de todos os povos indígenas, os discursos dos sujeitos da CI Nova Esperança reconfiguram os antigos discursos de cultura incivilizada propagada pelo olhar colonial e reconstroem imaginários que potencializam as epistemes indígenas, ressignificando a visão sobre o que é ser indígena no Brasil.

Vê-se que além dos imaginários que as narrativas produziram, vemos que as respostas ao dispositivo teórico interpretativo mostram que os moradores não desejam sair de Nova Esperança, amando a vida que possuem atualmente, pois demonstram ser felizes com essa forma de viver. Portanto, a reterritorialização foi o ponto inicial de reconstrução dos Barés de Nova Esperança. É a partir da união do povo que os sujeitos da CI Nova Esperança conseguiram organizar suas instituições, que por meio de um trabalho árduo e coletivo, alcançaram uma organização social sólida que valoriza a identidade indígena. Tal característica se observa ao perceber que a maioria das atividades sociais são feitas em conjunto, fortalecendo a união e o pertencimento dos sujeitos. As duas categorias predominantes, o artesanato e a ancestralidade, demonstram como a arte e a tradição cultural refletem e estão significadas na identidade coletiva dos sujeitos de Nova Esperança. Isso porque essas duas categorias configuram a comunidade, o território, o espaço e o conjunto de saberes, ao fortalecer uma relação recursiva do individual com o coletivo e influenciando diretamente na formação da identidade Baré.

Com o diário de campo, ao questionar as mulheres entrevistadas sobre como se entendiam enquanto indígenas mulheres, foi possível perceber pontos de silenciamento à pergunta, o que se pressupõe como resultado do desuso de tal questionamento sobre o entendimento de si. Com base nisso, apesar de os sujeitos que produziram os discursos serem, unicamente, mulheres, a temática de gênero não é um ponto destacado, o que reforça a hipótese de que dentro da CI Nova Esperança a disparidade de gênero não é forte o suficiente para afetar a percepção das mulheres a ponto de identificarem essas diferenças no cotidiano dos moradores.

Cada entrevista apresentou uma visão única do viver em Nova Esperança, com perspectivas que fortalecem o devir outro da cosmologia Baré, abre espaços de falas autorais e concebem subjetividades destoantes dos imaginários indígenas construídos pela perspectiva colonial. Entrevistar diferentes personagens de gêneros, idades e realidades distintas, colaborou para o fortalecimento de discursos plurais que potencializam Outros olhares acerca da dualidade “realidade *versus* imaginário” dos povos indígenas e que é propagado pelos meios comunicacionais. A cosmovisão Baré evidencia simbolismos de um povo que, ainda que seja afetado pelos efeitos da

colonização e do capitalismo, mantém modos de vida que prezam e fortalecem a tradição da episteme ancestral, com a formação dos saberes feita, principalmente, por meio da oralidade, valorizando a vida em comunidade e tendo a educação como forma de resistir e reexistir aos silenciamentos impostos pela hegemonia colonial.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

### **Romper os silêncios e reconstruir imaginários**

A formação político-social do Brasil, ao tempo que carrega uma herança do colonialismo, esculpiu a identidade brasileira a um povo miscigenado e repleto de diversidade cultural, com tradições e comportamentos distintos. Os povos indígenas, não obstante, representam vastas idiosincrasias que formulam diferentes discursos e produzem imaginários únicos e dissemelhantes do imaginário indígena propagado pelos meios comunicacionais dominantes, visto que a colonialidade ainda impera dentro dos sistemas sociais e fortalece simbolismos estereotipados dos sujeitos indígenas. Portanto, pretendeu-se com a presente pesquisa realizar uma investigação decolonial que convidou o sujeito indígena a reforçar a autonomia de suas vozes, compreendendo a potência desses discursos na esfera do cinema.

Quando as inquietações que levaram à problemática desta investigação se iniciaram, ainda na graduação, em 2016, o cenário dos conteúdos indígenas autorais eram escassos dentro das mídias. Essa condição encontrava-se semelhante dentro da Academia, pois o cenário acadêmico postulou aos sujeitos indígenas um espaço de ilegitimidade epistêmica que os sujeitam, majoritariamente, à esfera antropológica e que os colocam, em sua maioria, na posição de sujeito pesquisado ou objeto de estudo à pesquisador. Por isso, é de valor considerar a importância não só dos meios comunicacionais como também do papel do Estado na formulação de imaginários preconceituosos acerca dos sujeitos indígenas, visto que as necropolíticas sentenciadas a esses povos são pautadas, principalmente, no colonialismo, capitalismo e patriarcado. A exemplo, durante o governo do ex-presidente Bolsonaro (2018-2022), vimos um cenário de total abandono e descaso para com os povos indígenas, com um posicionamento preconceituoso do ex-presidente que potencializou o imagético estereotipado desses sujeitos e promoveu políticas públicas que preteriu a demarcação de terras indígenas à favor da bancada ruralista (passando a boiada), da grilagem e do garimpo.

Positivamente, este cenário tem mudado. Considerando que ao acompanhar o desenvolvimento da comunicação indígena ao longo dos anos seguintes, percebeu-se maior desenvolvimento de políticas públicas inclusivas e

da presença de ativistas indígenas nos espaços de poder, ocorridas por uma maior participação dos sujeitos dentro da Academia e das mídias comunicacionais, consequência da organização, articulação e mobilização na luta por espaços de fala e representatividade. Atualmente, com o avanço tecnológico e a acessibilidade cada vez maior dos formatos e equipamentos midiáticos, os sujeitos indígenas têm usado ferramentas comunicacionais – cinema, internet, redes sociais, música, literatura, entre outros – como modos de resistência na luta pelo pertencimento e pelo direito de existir. Deste modo, os indígenas estão conquistando, ainda que lenta e progressivamente, todos os espaços.

Então como formular um trabalho de pesquisa que pense a formação e contexto social dos sujeitos indígenas, a partir de uma perspectiva que os coloque como sujeitos protagonistas? A resposta se encontrou no conceito de decolonialidade, sendo este o caminho que guiou a estrutura da pesquisa. Assim, no capítulo 1, é feita a apresentação de três conceitos-chaves para a produção bibliográfica da pesquisa: decolonialidade, gênero e cinema de resistência.

O uso do método decolonial compreende que todo conhecimento é produzido com base em um referencial prévio. Tal metodologia corroborou com a construção de um referencial bibliográfico com autores indígenas e do Sul (SANTOS, 2019) que abarcam as epistemologias indígenas e compreendem o processo de formação das identidades indígenas brasileiras. Esta lógica problematiza a formação social do Brasil e enxerga o epistemicídio sofrido pelos povos indígenas, condicionados a um projeto de dominação colonial que rejeita os saberes originários e propaga um apagamento cultural que padroniza o sujeito indígena a arquétipos irrealistas. Nesta situação, entende-se que ocorreram constantes transformações da colonialidade que não diminuíram com o tempo, mas que apenas se reconfigurou aos novos formatos da globalização, deixando de ser explícita sobre os corpos e passando a ser velada nos discursos. Assim, vê-se a necessidade de multiplicar e diversificar os sujeitos dos discursos como esforço para decolonização dos saberes, a fim de diminuir a colonização atual. Como Grosfoguel (2016) pontua, mais diversidade epistêmica dentro das instituições configura em um maior entendimento sobre a realidade de países colonizados, viabilizando pensar além da visão eurocentrista.

A existência de diversidade epistêmica garante o potencial para os esforços de decolonização e de “despatialização” que não mais estão centrados nas epistemologias e visões de mundo eurocêntricas. Para nos movermos além da Modernidade eurocêntrica, Dussel propõe um projeto de decolonização que utiliza continuamente o pensamento crítico das tradições epistêmicas do Sul. É a partir dessas tradições diversas que podemos construir processos que vão trazer ideias diferentes e instituições apropriadas pela Modernidade eurocêntrica para decolonizá-las, em diferentes direções (GROSFOGUEL, 2016, pág. 44).

Em meio ao domínio epistêmico eurocentrista atual, as direções para decolonizar os pensamentos dos países do Sul se expressam no combate às histórias únicas. De acordo com Grosfoguel (2016, pág. 44), “se os povos do Sul não seguem as definições hegemônicas ocidentais, eles são imediatamente denunciados e marginalizados da comunidade global, acusados de fundamentalismo”. Assim, a pesquisa foi construída e guiada na justificativa de configurar um olhar apto a ultrapassar a hegemonia colonial em um combate à colonialidade do poder (QUIJANO, 2005), fomentando as vozes dos sujeitos indígenas, a fim de decolonizar os pensamentos e diminuir as barreiras e distâncias entre os conhecimentos.

Outro conceito posto foi o de gênero, que se revelou norteador da construção da pesquisa, visto que as inquietações iniciais foram surgidas baseada no entendimento do imaginário feminino indígena, além de vir do lugar de fala da pesquisadora e das participantes da oficina audiovisual que construíram o dispositivo teórico interpretativo que levaram à formação dos discursos do documentário “Bare Ukwasa: a sabedoria Baré”. Assim, pensar a partir da perspectiva indígena e de gênero indica uma potente interseccionalidade no entendimento de mundos plurais, considerando que os discursos femininos indígenas são constantemente oprimidos pela visão de mundo patriarcal e colonial, pois como afirma Santos (2019, pág. 175) “[...] o colonialismo moderno é um modo de dominação que funciona em íntima articulação com dois outros modos de dominação moderna: o capitalismo e o patriarcado” e, portanto, precisam ser refutados. Logo, produzir conhecimentos pelo olhar de indígenas mulheres questiona as relações de poder, a hierarquização dos corpos femininos e do lugar da mulher no meio social, sendo uma forma de decolonizar o gênero e potencializador para a produção de saberes diversos na compreensão da realidade que destoa do olhar clássico do homem-branco-heterossexual que, em sua, maioria, objetifica os corpos

femininos e diminui a legitimidade de seus saberes. Neste contexto, a indígena mulher se encontra no lugar de interseccionalidade de raça e gênero, um Outro duplamente desqualificado. Como Bento (2018) afirma, ser o Outro coloca os indivíduos subalternizados a uma posição de eliminação constante, pois

[...] o desejo é pela eliminação sistemática daqueles corpos que poluem a pureza de uma nação imaginada, um tipo de “correia de transmissão” de uma Europa também imaginada: branca, racional, cristã, heterossexual. A negação do Outro não se transfigura em afirmação em momento algum, sendo, portanto, impensável atribuir aos corpos desse Outro qualquer qualidade que produzisse um campo de intersecção com o “eu” (BENTO, 2018, p. 4).

O terceiro conceito-chave para a construção do referencial teórico foi a definição de cinema de resistência, pois dialoga com a perspectiva decolonial de sujeitos subalternos, sendo instrumento de interesse e principal formato comunicacional analisado na pesquisa. Assim, o cinema é compreendido como um propagador de imagens e produtor de sentidos, um dos principais instrumentos para a formação de entendimentos e opiniões em uma sociedade. Considera-se, portanto, o cinema como uma expressão da cultura de massa, um produto ligado ao mercado de consumo. No Brasil, o cinema é deveras influenciado pelo cinema norte-americano, resultado da hegemonia mundial dos Estados Unidos frente aos países terceiro mundistas (PRYSTHON, 2006), que gerou um domínio sobre os conteúdos consumidos.

[...] o disfarce cinematográfico do imperialismo internacional dos países de Primeiro Mundo no interior das regiões colonizadas começa com o fato de que antes das distribuições de filmes estrangeiros invadirem massivamente outros solos nacionais, a produção fílmica – em termos técnicos, tecnológicos e ideológicos – se disseminou pelo mundo em diversos locais concomitantemente em diversos países de Terceiro Mundo (NUNES et. al., 2014, pág. 4).

Conseqüentemente, os discursos de sujeitos dominantes tendem a ter mais espaço e relevância naquilo que é mais ou menos consumido. Nesta perspectiva, é considerado que as percepções daquilo que o sujeito consome estão relacionadas com a episteme dominante. Para o caso dos saberes originários, a problemática encontra-se no refletir acerca do local de subalternidade designado às cosmologias contrárias às visões capitalistas que visam a prática do consumismo exacerbado *versus* aos discursos voltados para uma comunicação respaldada na tradição oral. Assim, o cinema de resistência é visto como forma de combater o olhar dominante e multiplicar a

representatividade de discursos de sujeitos subalternizados e postos como inferiores.

Desse modo, esses filmes carregam consigo o potencial de funcionar como contranarrativas, enquanto um conjunto de representações capaz de confrontar a coleção de imagens estereotipadas produzidas até então nacionalmente, e de trazer as narrativas dos diferentes grupos indígenas para o presente histórico, dando visibilidade às suas culturas e lutas, ao mesmo tempo em que operam como um discurso de reelaboração de suas identidades, passíveis de produção de novos significados (NUNES et. al., 2014, pág. 13).

Logo, elaborar a investigação de imaginários por meio da linguagem audiovisual colaborou para a elucidação de que o cinema de resistência é capaz de desenvolver os discursos de sujeitos periféricos ou terceiro mundistas ressignificando imaginários irrealistas ou equivocados. O cinema de resistência é uma forma de enfrentamento aos silenciamentos discursivos impostos desde a colonização, sendo usado pelos povos indígenas – sujeitos do terceiro mundo – como ferramenta política de luta e resistência para a autonomia desses sujeitos, possibilitando dar protagonismo às narrativas da episteme originária. Desta maneira, o cinema indígena brasileiro vem para somar na produção de sentidos que reconstróem o olhar colonial designado aos sujeitos originários, seja abrindo um importante espaço para diálogos plurais na construção de sentidos e imaginários das cosmologias indígenas, seja para registrar a realidade e saberes ou denunciar o descaso do Estado. O cinema indígena, portanto, fortalece os protagonismos de discursos indígenas, possibilitando que contem suas próprias histórias.

O capítulo 2 foi destinado à construção metodológica da pesquisa, que trabalha os conceitos de análise de discurso investigados por Orlandi (2005; 2007) e de imaginário social definido por Durand (2004; 2012), para evidenciar as formações discursivas a fim de mapear a construção de imaginários sociais.

A análise de discurso utilizada, com base nos estudos de Orlandi (2005; 2007), conduziu para a investigação não apenas uma estrutura de análise, mas também a problemática dos silenciamentos discursivos, considerados a partir das estruturas de poder e saber de Foucault (2006), pois o silêncio é um formato de censura que pode levar a mudar a identidade do sujeito, por isso “poder-se-ia falar do modo como a censura funciona do lado da opressão. Mas isso não tem nenhum mistério: proibem-se certas palavras para se proibirem certos

sentidos.” (ORLANDI, 2007, pág. 76). Considerada por essa perspectiva, é revelado que tal condição se relaciona com a situação facultada aos povos indígenas brasileiros, que sofreram com o epistemicídio de saberes guiados pelo colonialismo. Conclui-se que os discursos são produzidos e estão diretamente relacionados a quem os propaga, numa relação de poder que determina aquilo que será relevante ou irrelevante, sobre quem é protagonista ou coadjuvante, dentro dos meios comunicacionais. Racismo, sexismo, preconceitos e desigualdades são todos modelos de discursos permitidos pelo entendimento coletivo. Os discursos são percebidos, aceitos e normalizados, para em seguida, serem compreendidos como realidade. Pensar o discurso é, portanto, pensar a subjetividade em torno da produção dos sentidos, considerando situação, sujeito e memória (ORLANDI, 2005). Ou seja, qual o contexto, quem são os atores envolvidos e como é feita a propagação desses discursos.

No caso dos povos indígenas, a constante generalização dos saberes originários configurou a esses sujeitos pouco lugar de fala, em que fica evidente a falta de discursos e representação indígena autêntica nos meios comunicacionais. Tal condição gera, como consequência, silenciamentos discursivos que diminuem a participação de protagonismos indígenas à um lugar de coadjuvantes. Assim sendo, o silenciamento é um elemento do discurso colonial que continua a noção de tutela do sujeito indígena. Desta maneira, fica evidente a importância de romper os silêncios e abrir caminhos de diálogos plurais para o enfrentamento de políticas que deslegitimam as epistemes indígenas e criam imaginários destoantes do real.

Logo, entende-se a comunicação como o instrumento que guia os entendimentos e a representação do imaginário social, daquilo que se vê, do que é consumido, do que é o discurso da percepção coletiva. Se um assunto é silenciado, torna-se esquecido, deformado. A percepção coletiva se configura em um resquício do real, uma parcela que ao longo do tempo pode ser transformada em um discurso preconceituoso. Tal objetivo é elaborado para manutenção das práticas de domínio do silenciador para com o silenciado, o que indica ser o caso facultado aos povos indígenas do Brasil. Como resultado, tem-se o imaginário indígena contemporâneo, que se apoia no imaginário construído pelo olhar colonial de 500 anos à época da invasão do país e universaliza os sujeitos indígenas ao imaginário do bom ou mau selvagem (DUTRA; MAYORGA,

2019). Entretanto, não se trata de o imaginário construído estar certo ou errado. O problema se encontra na formação de um imaginário incondizente com a realidade. Assim, é imprescindível que os sujeitos indígenas sejam os autores de suas próprias histórias, a fim de decolonizar o pensamento ocidental brasileiro, expor a diversidade étnica das cosmologias originárias e reconstruir os imaginários indígenas a partir de discursos indígenas autorais.

Pensado com base nos conceitos-chaves do capítulo 1 e 2, o método utilizado permitiu criar um ambiente apropriado para a produção de sentidos indígenas sem que houvesse interferências externas extremas na formação dos discursos. Assim, para conseguir compreender a formação dos discursos desde a genealogia até a construção do imaginário, foram necessárias três metodologias bases, a saber: trabalho de campo, que pensou a formação dos discursos; análise de discurso, que mapeou os discursos e sentidos apresentados; e análise de imaginário, que evidenciou a formação ideológica em torno dos discursos manifestados.

Exposto no capítulo 3, com a experiência de campo vivenciada na CI Nova Esperança, é notado que os discursos dos moradores de Nova Esperança, elaboram imaginários incongruentes com aqueles vistos nas principais mídias e meios comunicacionais, trazendo olhares indígenas para a construção do imaginário indígena brasileiro. Com o dispositivo teórico interpretativo “Como é viver em Nova Esperança?”, o mapeamento dos sentidos ramificou-se em sete formações discursivas principais que se referem aos seguintes discursos: história de Nova Esperança; escola; Uka (biblioteca); artesanato; futebol; turismo; e ancestralidade. Essas categorias discursivas geraram percepções de imaginários que revelam que as potências da cosmologia Baré são baseadas, principalmente, em valores que retomam a importância da origem, pertencimento, educação, mobilização coletiva, conhecimento, trabalho, expressão cultural, lazer, conexão, herança e tradição, como modos de vida coletivo e guias da formação identitária do povo Baré. Não diferente, com o diário de campo, percebe-se que para as indígenas de Nova Esperança ser mulher simboliza força, resistência e união. Não há, entretanto, diferenciação de gênero entre os moradores da comunidade a ponto dessas mulheres se perceberem como diferentes. Deste modo, os olhares dos sujeitos de Nova Esperança sugerem que ao dar espaço de falas, a produção dos sentidos e

imaginários surgem como contradiscursos que desconstroem os imaginários indígenas coloniais, mostrando as possibilidades diversas de idiosincrasias na construção de narrativas indígenas. Portanto, utilizada como ferramenta política para a luta decolonial e registro social da história única desses sujeitos. Conclui-se assim, que ao diminuir as barreiras do conhecimento e dar instrumentos de registro para os sujeitos indígenas, as histórias contadas serão diferentes e cheias de riquezas culturais singulares capazes de construir epistemes decoloniais plurais. Cada povo possui uma história única e todas essas histórias precisam ser contadas.

Por meio da investigação, foi possível perceber como a ancestralidade apagada é uma realidade a qual a maioria da população brasileira está sujeitada, entre graus diferentes, visto o processo de formação social do país. Diante das diversas problemáticas que se abriram durante o processo de pesquisa foi percebido que as inquietações pessoais tinham denominadores comuns: o colonialismo, o capitalismo e o patriarcado. A hegemonia desses saberes é o que configura na manutenção de imaginários irrealistas, pois quando não há diálogo, abre-se margem para a interpretação. Tanto a própria universidade como o cinema (o fazer filmes) podem, assim, serem formas de ressignificar os imaginários indígenas a encontrar um novo espaço, uma nova vida, uma nova existência em um mundo que vem se configurando de outra forma, que embora ainda esteja marcado pela colonialidade de poder, pelo capitalismo e pelo patriarcado, tenta resistir e reexistir. Não só existir em termos de manter o que já está colocado, mas de reinventar, de recriar e de reconstruir. Deste modo, os afetos e as vivências de sujeitos subalternizados são possibilidades de reexistência, tendo o audiovisual como uma possibilidade de expressão desses afetos. A relação entre os afetos e o cinema evidencia como o audiovisual pode ser uma potência afetiva que gera um choque de diferenças, um encontro entre realidades dissemelhantes que nos possibilita nos colocarmos no lugar do Outro e entender essa realidade Outra tal como ela é, sem querer mudá-la. O audiovisual e, principalmente, a esfera do cinema, são potências afetivas capazes de fazer conhecer outras realidades e circular todos esses Outros imaginários esquecidos, silenciados ou assassinados pela hegemonia colonial.

Com a experiência na CI Nova Esperança foi possível perceber a maneira que o território – tanto o epistêmico, como o físico – está relacionado ao existir,

visto que é fator fundamental para possibilitar um sonhar, para unir, para lançar um povo, para ser futuro. Deste modo, articular a memória Baré a uma reterritorialização não só de localidade, mas também identitária, é um ato político capaz de retomar espaços de direito, visto que estar vinculado a um ambiente de acolhimento físico, emocional, simbólico, imaginado, foi central para tornar a CI Nova Esperança no que ela é hoje. Tal perspectiva é importante para a dimensão da resistência e da reexistência na (re)construção de imaginários indígenas que possam, enfim, ter suas histórias contadas e produzidas por esses próprios sujeitos.

É evidente como a cultura indígena no Brasil sofre com as heranças do colonialismo, patriarcado e capitalismo, vivenciando um projeto de silenciamento e apagamento, de tal maneira estrutural, que viabiliza a produção de imaginários irrealistas disseminados e compreendidos como a realidade. Desta maneira, vê-se a importância e a potência de se ter conteúdos produzidos por indígenas mulheres, pois são temas que se direcionam na contramão da colonialidade moderna, desconstruindo o imaginário superficial propagado pelas mídias brasileiras, ou seja, possibilitar uma transgressão, de um fazer diferente, de um reexistir a partir dos imaginários. Além de entender essa experiência dentro de minha família materna – sendo o caso de milhares outros cidadãos brasileiros – e senti na pele como o processo de apagamento está enraizado ao ponto de não ser mais percebido. O aperfeiçoamento de tecnologias de informação e da comunicação, ao passo que facilitam a manutenção do passado e promovem o acesso à essas informações – pois viabilizam conhecer a origem e a história ancestral dos sujeitos, seja por meio de teste de DNA ou por meio de documentos datados –, não garantem que esse alcance seja democrático. Para encurtar as distâncias entre passado e futuro, é fundamental a promoção de discursos plurais de modos de vida, no se fazer ouvir entre vozes discordantes, a fim de proporcionar a diversidade de diálogos, pois somente a partir da visão ancestral é que somos capazes de saber de onde viemos e aonde queremos chegar como sociedade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGIER, Michel. **Distúrbios identitários em tempos de globalização**. Mana: Estudos de Antropologia Social, vol. 7, nº2, pp.7-33, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132001000200001>. Acesso em: 24 de ago.2021

ALMEIDA, Rogério de. O cinema entre o real e o imaginário. **Revista USP**, (125), p. 89-98. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i125p89-98>.

ALMEIDA, Tânia Mara C. A importância da perspectiva de gênero e o enfrentamento à violência contra às mulheres. In: Larissa Ferreira. (Org.). **Gênero em Perspectiva**. Curitiba: CRV, v. 1, pp. 41-56, 2020.

ALVES, Lidiane Conceição. Reivindicando o território epistêmico: mulheres negras, indígenas e quilombolas interpelando a antropologia. **Revista Humanidades e Inovação**. Edição Especial: Epistemologias e Feminismos negros. v. 6 n. 16. 2019.

AURORA, Braulina. A Colonização sobre as mulheres indígenas: Reflexões sobre cuidado com o corpo. **Revista de Estudos em Relações Interétnicas**, Interethnica, v. 22, n. 1, pp. 109-115, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/interethnica/article/view/20530>. Acesso em: 24 ago. 2022.

BANIWA, Gersem dos Santos. **O índio brasileiro**: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje. Brasília: MEC/SECAD; LACED/Museu Nacional. 233p. 2006. (Coleção Educação Para Todos).

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo – a experiência vivida**; tradução de Sérgio Millet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BENTO, Berenice. Necrobiopoder: Quem pode habitar o Estado-nação?. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 53, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8653413>. Acesso em: 29 abr. 2022.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Editora Civilização. Brasileira, 2003.

CALEFFI, Paula. O que é ser índio hoje? A questão indígena na América Latina/Brasil no início do século XXI. **Diálogos Latino-americanos**. (7), p.20-42, 2003. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16200702>. Acesso em: 30 set. 2022.

CABNAL, Lorena. Acercamientos a la contrucción de la propuesta de pensamiento epistemológico de mujeres indígenas feministas comunitarias de

Abya-Yala. **Feminismos diversos: el feminismo comunitario**. ACSUR, p. 11-25, 2010.

CAMINHA, Pero Vaz de. **A Carta**. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. 1500. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/Livros\\_eletronicos/carta.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf).

COLLINS, P. H. **Se perdeu na tradução?** Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória. Parágrafo, [S.l.], v. 5, n. 1, p. 6-17, jun. 2017. Disponível em: <http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/559>. Acessado em: 20 set. 2022.

CREMONA, María Florencia; ACTIS, María Florencia; ROSALES, María Belén. **Representaciones del cuerpo femenino en el discurso mediático: la experiencia del Observatorio de Medios, Comunicación y Género**. *X Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. 2013.

CRUZ, Felipe Sotto Maior. Indígenas Antropólogos e o Espetáculo da Alteridade. **Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas**, Dossiê: Intelectuais indígenas nas Américas: desafios e perspectivas, vol.11, nº2., pp.93-108, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/view/15949>. Acesso em: 24 ago. 2022].

CURIEL, Ochy. Crítica pós-colonial a partir das práticas políticas do feminismo antirracista. *Nômadias (Col)*, n. 26, Universidad Central Bogotá, Colômbia, 2007, p.92-101. Tradução: Lídia Maria de Abreu Generoso (UFOP). Revisão técnica: Fernandodos Santos Baldraia Sousa (FU Berlin/MECILA) **Revista de Teoria da História** — Volume 22, Número 02. Dezembro de 2019. Universidade Federal de Goiás. 2019

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem / Gilbert Durand; tradução Renée Eve Levié. – 3ª ed. - Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: Introdução à arquetipologia geral/Gilbert Durand: tradução Hélder Godinho. – 4ª ed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

DUTRA, Juliana Cabral de O. e MAYORGA, Cláudia. Mulheres Indígenas em Movimentos: Possíveis Articulações entre Gênero e Política. **Revista Psicologia: Ciência e Profissão**, v. 39 (n.spe), pp.113-129, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-3703003221693>. Acesso em: 24 de ago. 2022.

ESPIG, Márcia Janete. **O conceito de imaginário**: reflexões acerca de sua utilização pela história. *Revista Textura*, v. 5, n. 9, p. 49-56, 2003.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 19.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

FRANÇA BARÉ, Bráz. Origem do povo Baré. In: HERRERO, Marina; FERNANDES, Ulysses (Eds.). **Baré: povo do rio**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

GERBASE, Carlos. **Cinema: Primeiro Filme: Descobrimo, fazendo, pensando**. 1ªEd – Porto Alegre, RS: Editora Artes e Ofícios. 2012.

GONZALES, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, nº 92/93 (jan/jun). p. 69-82. 1988.

GROSGOUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídio do longo século XVI. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, pp. 25-49, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100003>. Acesso em: 25 de ago. 2022.

HERRERO, Marina; FERNANDES, Ulysses. Introdução. In: HERRERO, Marina; FERNANDES, Ulysses (Eds.). **Baré: povo do rio**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. **Unidades de Conservação no Brasil**. Reserva de Desenvolvimento Sustentável Puranga Conquista. 2014. Disponível em: <https://nossosparques.org.br/pt-br/arp/5388>. Acesso em: 20 de set. 2022.

KOPENAWA, ALBERT; Bruce, Davi. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami / Davi Kopenawa e Bruce Albert ; tradução Beatriz Perrone-Moisés; prefácio de Eduardo Viveiros de Castro — 1ª ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2015.**

KRENAK, Ailton. **Radicalmente Vivos**. O lugar. Ebook. 2020.

KUCHEMANN, Berlindes. A.; BANDEIRA, Lourdes Maria; ALMEIDA, Tânia Mara C. A categoria gênero nas ciências sociais e sua interdisciplinaridade. **Revista do CEAM (UnB)**, v. 3, p. 63-81, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistadoceam/article/view/10046>. Acesso em: 20 set. 2022.

LASMAR, Cristiane. Mulheres indígenas: representações. **Revista Estudos Feministas**, v. 7, n.1 e 2, p. 143-156, 1999.

LIMA, Tarsila de Andrade Ribeiro. Entrevista com Graça Graúna, escritora indígena e professora da Universidade de Pernambuco. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, n. 20, jan.-jun. p. 136-149, 2015. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num20/entrevista/palimpsesto20entrevista01.pdf>. Acesso em: 22 set. 2022.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (editores). **Pesquisa qualitativa do texto: imagem e som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. – 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

MATURANA, Humberto. Convivir para Conocer. Biología del conocer y del aprendizaje. In: **El sentido de lo humano**. Chile: Dolmen, pp.27-38; pp. 227-240. 1996.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 80 p., 2018.

MCQUAIL, Denis. **Teorias das Comunicação de Massas**. Tradução de Carlos de Jesus. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian. Av. de Berna — Lisboa. 2003.

MONTORO, Tânia. Protagonismos de gênero nos estudos de cinema e televisão no País. **Revista Lumina**, n. 2, v. 3, p. 01-18, dezembro, 2009.

NUNES, Karliane Macedo. (R)existir com imagens: considerações sobre a produção audiovisual indígena no Brasil. Nunes, Karliane Macedo. (R)existir com imagens: considerações sobre a produção audiovisual indígena no Brasil. **BRASILIANA – Journal for Brazilian Studies**. Vol. 5, n.1, nov, 2016.

NUNES, Karliane Macedo; da SILVA, Renato Izidoro e SILVA, José de Oliveira dos Santos. Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil. **Polis** [online]. 2014, vol.13, n.38, pp.173-204. ISSN 0718-6568. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-65682014000200009>. Acesso em: 22 fev. 2023.

OLIVEIRA, Ohana Boy. Contribuições para descolonização do pensamento na Comunicação. **Cambiassu**, v. 16, n. 27 - Jan./jun. 2021.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos**. São Paulo: Pontes, 2005.

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 6ª ed., 2007.

PEREIRA, Eliete da Silva. Mídias Nativas: a comunicação audiovisual indígena - o caso do projeto Vídeo Nas Aldeias. **Revista Ciberlegenda**. 2010.

PINHEIRO, Sophia FERREIRO. **A imagem como arma – O cinema feito por mulheres indígenas**. 2020. Disponível em: <https://revistaphilos.com/2020/04/23/aimagem-como-arma-o-cinema-feito-por-mulheres-indigenas-por-sophiapinheiro/>. Acesso em: 3 set. 2022.

PINHEIRO, Sophia FERREIRO. Fazer filmes e fazer-se no cinema indígena de mulheres indígenas com Patrícia Ferreira Pará Yxapy. Periódicos UFJF. **Revista Teoria e Cultura**. V.15 n. 3, 2020.

PROENÇA, Ana Rosa Guimarães Bastos. **Turismo em territórios indígenas: desenvolvimento e impacto sociocultural na Comunidade Indígena Nova Esperança "Pisasú Sarusawa"** (Amazonas - Brasil). 2020. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento do Turismo) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

PRYSTHON, Ângela. Imagens periféricas: os Estudos Culturais e o Terceiro Cinema. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação**

em **Comunicação**. E-Compós. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.30962/ec.73>. Acesso em: 24 de ago. 2022.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, p. 117-142, 2005.

SANTOS, Boaventura de Souza. Descolonização cognitiva: uma introdução. In: **O império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1ª ed., Cap. 6, p. 161-210, 2019.

SILVA, Brenner Neves. O corpo e a câmera como forma de resistência na produção audiovisual indígena brasileira. **Brazilian Journal of Development.**, Curitiba, v. 6, n. 9. p.68947-68958, sep. 2020.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação de massa**. Queluz de Baixo, Portugal: Editora Presença. 1999.

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

### Filmes

**AYANI POR AYANI.** Direção de Ayani Hunikuin. Realização: Vídeo nas Aldeias e Rede Povos da Floresta. Acre. 2014. 1 vídeo (19min). Publicado pelo Canal Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/72744722>. Acesso em: 28 fev. 2023.

**CARAMURU - A invenção do Brasil.** Ficção. Direção de Guel Arraes. Brasil: Globo Filmes, 2001. DVD (88 min), cor., son., 35mm, Dolby Digital.

**FORÇA DAS MULHERES PATAXÓ DA ALDEIA MÃE.** Direção de Vanuzia Bonfim e Caamini Braz. Bahia. 2019. 1 vídeo (72min). Publicado pelo Canal Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=16BwFuijPAI>. Acesso em: 28 fev. 2023.

**GUARANI, O.** Ficção. Direção de Norma Bengell. Brasil: Riofilme, 1996. 35mm, cor., son., 91min, 2.560m, 24q, 1:1'37.

**ÍNDIA – A filha do Sol.** Ficção. Direção de Fábio Barreto. Brasil: Embrafilme, 1982. Fita Cassete (85min), cor., son., 35mm, Eastmancolor.

**JAKAÍRA.** Direção ASCURI. Mato Grosso do Sul. 2019. 1 vídeo (15min). Publicado pelo canal Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FfnUSfl-7uA&t=397s>. Acesso em: 3 nov. 2021.

**LEVANTA E LUTA.** Direção de Naine Terena de Jesus. Distrito Federal. 2021. 1 vídeo (9min). Publicado pelo Canal Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ty98iYAssqs>. Acesso em: 28 fev. 2023.

**MANDAYAKI E TAKINO.** Direção de Dadiwa Juruna e Yariato Juruna. Mato Grosso. 2020. 1 vídeo (11min). Publicado pelo Canal Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P6HO7t6RqoA>. Acesso em: 28 fev. 2023.

**OS ESPÍRITOS SÓ ENTENDEM O NOSSO IDIOMA.** Direção de Cileuza Jemjusi, Robert Tamuxi e Valdeilson Jolasi. Mato Grosso. 2019. 1 vídeo (5min). Publicado pelo Canal Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IkWIMdKNgSo&t=7s>. Acesso em: 28 fev. 2023.

**TEKOWE NHEPYRU - A Origem da Alma.** Direção de Alberto Alvares. Paraná. 2016. 1 vídeo (48min). Publicado pelo canal Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TjysyPKKTNE>. Acesso em: 3 nov. 2021.

**UIRÁ, um índio em busca de Deus.** Ficção. Direção de Gustavo Dahl. Brasil: Embrafilme, 1973. 35mm, cor., son., 88min, 2.690m, 24q, Eastmancolor, 1:1'37.

**VOZ DAS MULHERES INDÍGENAS.** Direção de Glicéria Tupinambá e Cristiane Pankararu. Bahia. 2015. 1 vídeo (17min). Publicado pelo Canal Youtube. Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=MLSs\\_5eIMqk&t=10s](https://www.youtube.com/watch?v=MLSs_5eIMqk&t=10s). Acesso em: 28 fev. 2023.

### Músicas

**BAILA Comigo.** Intérprete e compositora: Rita Lee. Rio de Janeiro, Som Livre, 1980 (5min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P1LQfcpd4ro>. Acesso em: 3 nov. 2022.

**CARA de Índio.** Intérprete e compositor: Djavan. Emi-Odeon, 3 min., 1978. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=igQdX6cyf2M>. Acesso em: 3 nov. 2022.

### Propagandas

**ÍNDIOS: Campanha Ipiranga.** 2015. 1 vídeo (30seg). Publicado pelo canal Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DmHTzwJ-xsg>. Acesso em: 3 nov. 2022.

**PROGRAMA de Índio, cuidado com o Carro.** 2010. 1 vídeo (30seg). Publicado pelo canal Youtube. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_dJiLZtlYfI](https://www.youtube.com/watch?v=_dJiLZtlYfI). Acesso em: 3 nov. 2022.

**CEMITÉRIO Indígena - Você tem um motivo para se mudar.** ZAP tem o imóvel. 2014. 1 vídeo (30seg). Publicado pelo canal Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bUZsCeoMuQY&t=20s>. Acesso em: 3 nov. 2022.

### Podcast

**MULHERES INDÍGENAS:** existência pela resistência: Corpo-território. Entrevistadas: Ayanna Duran e Jucyrema Xakriabá. Entrevistadores: Cássio Santos Franco, Danilo Silva Teixeira, Kássia Magalhães de Souza e Luana Clara da Silva. [S.l.] Universidade Federal de Jataí. Material didático, nov. 2022. Podcast. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/17B1DNcAyk95ej7nb2636s?si=d872eecbb21d4478>. Acesso em: 21 nov. 2022.



Fonte: Autoria própria

## O que é audiovisual?

- Formato de comunicação que combina som e imagem.
- Uma linguagem que produz sentidos e significados nos imaginários sociais.
- O audiovisual engloba cinema, televisão, rádio e vídeo.

Fonte: Autoria própria



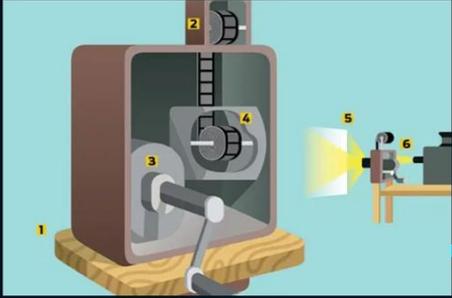
## O que é cinema?

- Sequência de imagens em movimento com ou sem som que conta uma história.
- Mistura de fotografia, pintura, teatro, música e literatura.
- É o processo de realizar um filme.
- É linguagem, tecnologia, arte, profissão e mecanismo de intervenção social.

Fonte: Autoria própria

## História do cinema

- Criado na França, em 1895, pelos irmãos Auguste e Louis Lumière.
- Filhos de um fotógrafo, foram os inventores do cinematógrafo, que possibilitou exibir pela primeira vez imagens em movimento em um projetor.
- Exibição do filme "A saída dos operários da Fábrica", no Grand Café em Paris.
- Usado inicialmente para documentar, apenas com planos estáticos.
- Georges Méliès elabora a ideia de cinema narrativo.
- Filmes com som vieram a partir de 1927.



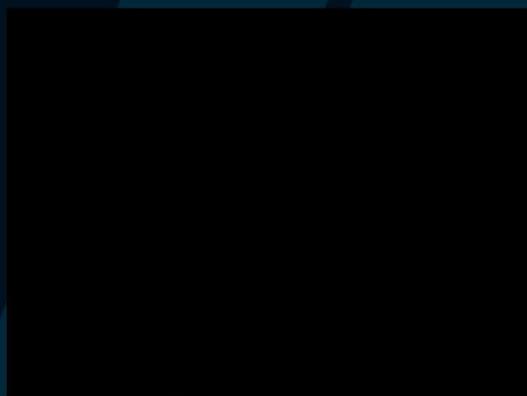
Fonte: Autoria própria

## **A Saída dos Operários da Fábrica**



Fonte: Autoria própria

## **A chegada de um trem na estação La Ciotat**



Fonte: Autoria própria

## Tipos de filmes

- Ficção
- Documentário

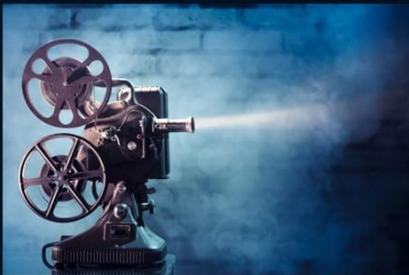
## Formatos

- Live action
  - Animação
- Curta-metragem (1 - 30min)
  - Média-metragem (30 - 45min)
  - Longa-metragem (45 - 120min)



Fonte: Autoria própria

## Por quê fazer um filme?



- Encontre um objetivo.
- Uma história que gere emoções no espectador.
- Registrar.
- Representatividade.
- Produzir sentidos.
- Resignificar imaginários sociais.

Fonte: Autoria própria

# Como fazer um filme?

## 1° PASSO

Definir um roteiro

## 2° PASSO

Encontrar pessoas que topem a ideia

## 3° PASSO

Definir equipe e funções

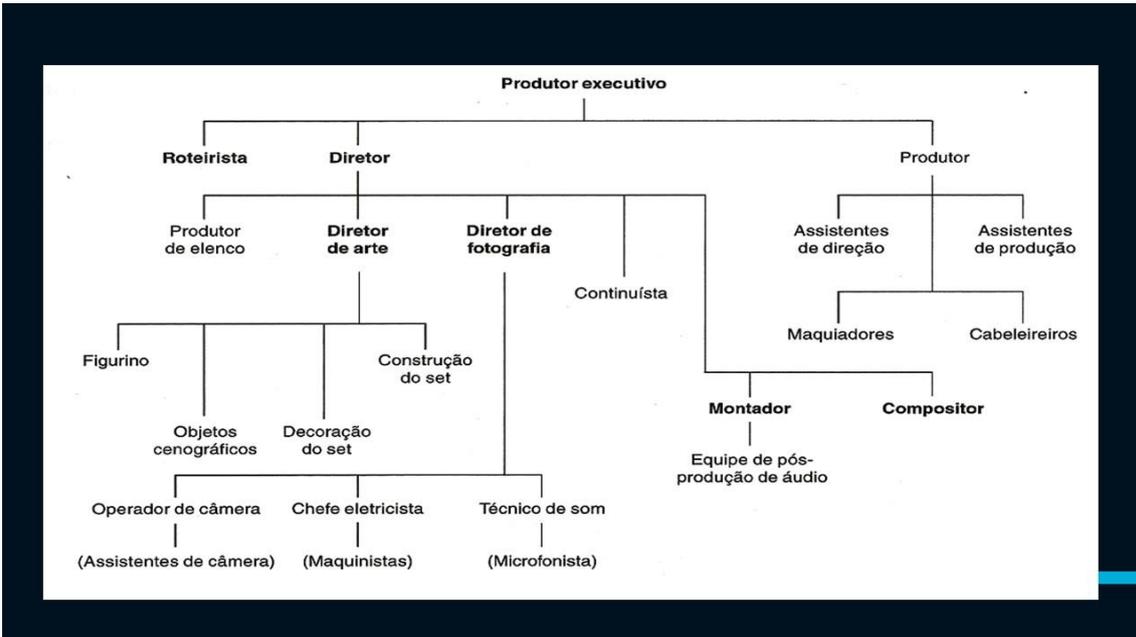
Fonte: Autoria própria

# FUNÇÕES



Criação	Realização	Pós-produção
ROTEIRISTA	DIRETOR	EDITOR
	ASSISTENTE DE DIREÇÃO	ILUSTRADOR
	PRODUTOR	ANIMADOR
	FOTÓGRAFO	SOM
	DIRETOR DE ARTE	MONTAGEM
	FIGURINO	
	MAQUIAGEM	
	SOM	
	ATORES	

Fonte: Autoria própria



Fonte: Autoria própria

## Estrutura de um filme

### 1º Roteiro

Sinopse ➡ Resumo ➡ Descrição de todas as ações e diálogos da história

2 EXT. RUA PRÓXIMA - DIA 2

BUSCA-PÉ, o narrador da história, tem nas mãos uma câmera fotográfica profissional. É negro e tem aproximadamente 18 anos. Ao lado dele o amigo BARBANTINHO.

Eles caminham por uma rua do conjunto

BARBANTINHO  
Aí, Busca-Pé... Tu acha mesmo que os cara vão te dar emprego no jornal se tu conseguir tirar essa foto?

BUSCA-PÉ  
Eu tenho que arriscar.

BARBANTINHO  
Porra! Tu tá arriscando é a vida. Por causa de uma foto, mermão! Dá um tempo!

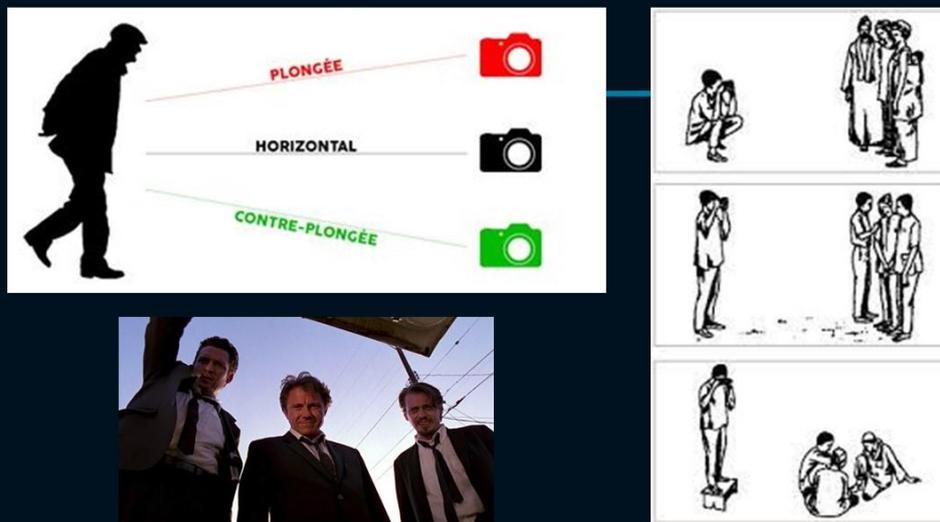
Fonte: Autoria própria

## Planos fotográficos



Fonte: Autoria própria

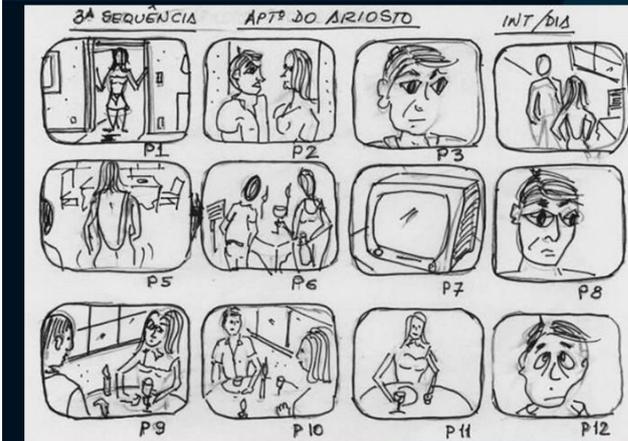
## Ângulos fotográficos



Fonte: Autoria própria

### 3º Storyboard

Visualização da decupagem em desenho



Fonte: Autoria própria

### 4º Produção

Colocando a pré-produção na prática



Fonte: Autoria própria

## 5º Edição

Finalização e montagem do filme, onde a magia acontece

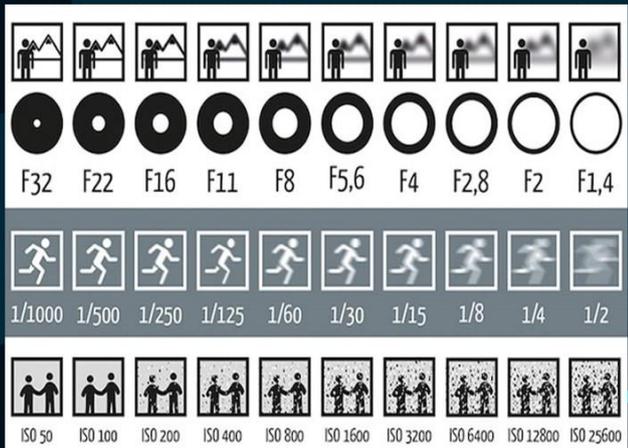


Fonte: Autoria própria

## Conheça seu equipamento fotográfico

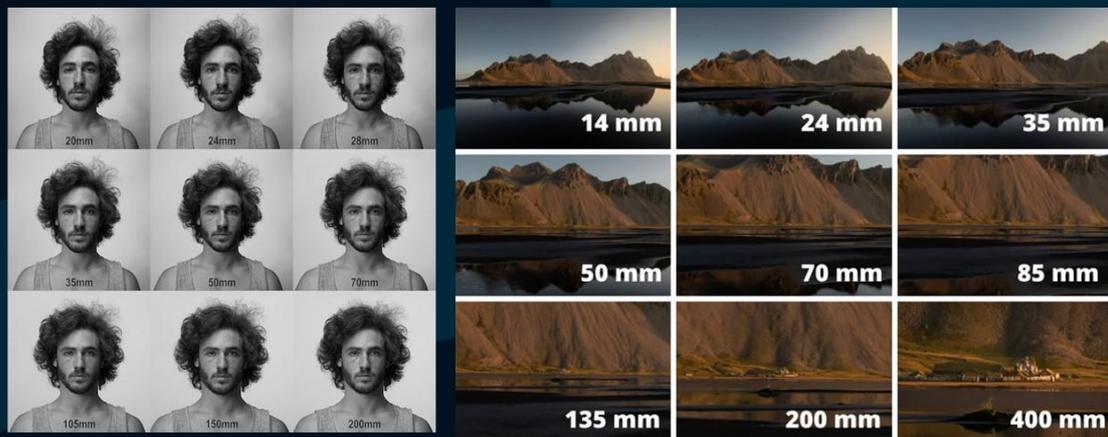
### Os pilares da fotografia

- Abertura focal/diafragma (f)
- Obturador de velocidade
- ISO
- Iluminação de três pontos



Fonte: Autoria própria

## Lentes



Fonte: Autoria própria

## Preciso de dinheiro para fazer um bom filme?



Fonte: Autoria própria

## Para finalizar

- A oficina tem como objetivo uma alfabetização audiovisual, que busca torná-los espectadores conscientes e fora do lugar de consumidor passivo.
- Visa possibilitar a percepção e leitura de quando uma história tem mais fantasia do que realidade.
- Busca elaborar técnicas que auxiliem na construção e formação de novos cineastas.

Fonte: Autorial própria

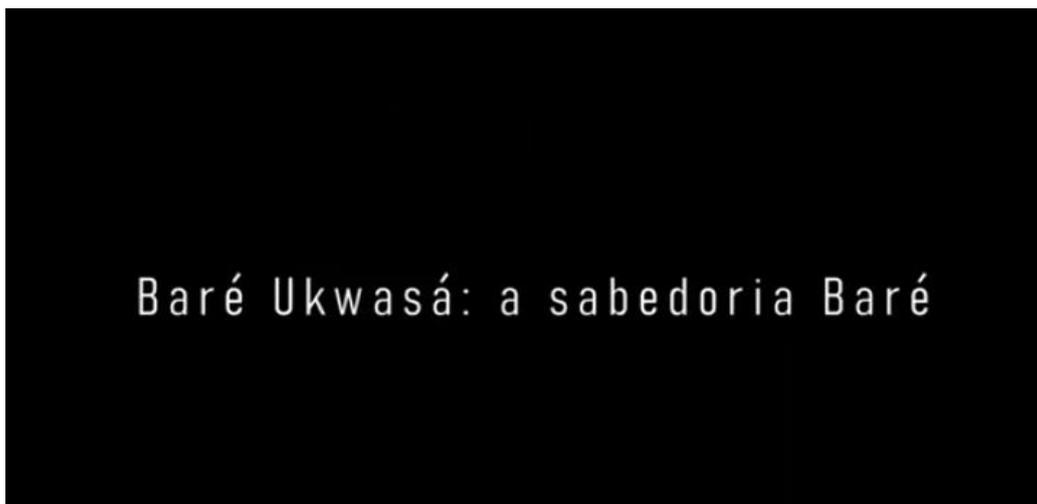
**Agora vamos à prática!**

Fonte: Autorial própria



Fonte: Autoria própria

**APÊNDICE B – Documentário *Baré Ukwasá: a sabedoria Baré***



Título: Baré Ukwasá: a sabedoria Baré

Realização: Sthefane Felipa, Geane Garrido, Marcivânia Silva e Milleny Silva

Ano: 2022

Disponível em: <https://youtu.be/diDDkLlvB7Y>

## APÊNDICE C – Diário de campo

Ser indígena mulher: olhares das mulheres  
de Nova Esperança

Título: Ser indígena mulher: olhares das mulheres de Nova Esperança

Direção: Sthefane Felipa

Ano: 2022

Disponível em: <https://youtu.be/BM7fOt4rz0k>