



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEAS

FRANCISCO GABRIEL DE ALMEIDA RÊGO

O CAMINHAR ENTRE MUNDOS: ESTABILIDADE E
MOBILIDADE NA *MISE EN SCÈNE* DOCUMENTAL DO
COLETIVO MBYA-GUARANI DE CINEMA

Salvador
2023

FRANCISCO GABRIEL DE ALMEIDA RÊGO

**O CAMINHAR ENTRE MUNDOS: ESTABILIDADE E MOBILIDADE
NA *MISE EN SCÈNE* DOCUMENTAL DO COLETIVO MBYA-
GUARANI DE CINEMA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Culturas da Imagem e do Som

Orientador: Prof. Dr. José Francisco Serafim

Salvador
2023

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Rêgo, Francisco Gabriel de Almeida.

O caminhar entre mundos: estabilidade e mobilidade na mise en scène documental do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema / Francisco Gabriel de Almeida Rêgo. - 2023.
222 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. José Francisco Serafim.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2023.

1. Cinema - Estética. 2. Crítica cinematográfica. 3. Documentário (Cinema). 4. Indígenas no cinema. 5. Duas aldeias, uma caminhada (Documentário). 6. Bicicletas de Nhanderú (Documentário). 7. Desterro Guarani (Documentário). 8. Tava, a Casa de Pedra (Documentário). 9. Projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). I. Serafim, José Francisco. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 791.437

CDU - 791.43

O CAMINHAR ENTRE MUNDOS: ESTABILIDADE E MOBILIDADE NA *MISE EN SCÈNE* DOCUMENTAL DO COLETIVO MBYA-GUARANI DE CINEMA

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 30 de janeiro de 2023.

Banca examinadora

José Francisco Serafim – Orientador _____

Doutor em cinema documentário (antropológico) pela Universidade Paris X – Nanterre, França.

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Sandra Straccialano Coelho _____

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia, Brasil.

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

José Carlos Félix _____

Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, Brasil.

Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Maria Natália Pereira Ramos _____

Doutora em Psicologia Clínica Intercultural pela Universidade René Descartes, Paris V, Sorbonne, França.

Universidade Aberta de Portugal (UAB-PT)

Juliano José de Araújo _____

Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas, Brasil.

Universidade Federal de Rondônia (UNIR)



Universidade Federal da Bahia
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEA (POSCOM)

ATA Nº 1

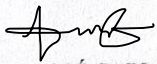
Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEA (POSCOM), realizada em 30/01/2023 para procedimento de defesa da Tese de DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS no. 1, área de concentração Comunicação e Cultura Contemporâneas, do candidato FRANCISCO GABRIEL DE ALMEIDA RÊGO, de matrícula 218121634, intitulada A MISE EN SCÈNE EM QUATRO DOCUMENTÁRIOS DO COLETIVO MBYA-GUARANI DE CINEMA: MOBILIDADE E ESTABILIDADE NO ESPAÇO DA CENA. Às 14:00 do citado dia, Videoconferência, foi aberta a sessão pelo presidente da banca examinadora Prof. Dr. JOSE FRANCISCO SERAFIM que apresentou os outros membros da banca: Prof. Dr. JULIANO JOSÉ DE ARAÚJO, Prof. Dra. MARIA NATALIA PEREIRA RAMOS, Prof. Dr. JOSÉ CARLOS FÉLIX e Prof. Dra. SANDRA STRACCIALANO COELHO. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo presidente que passou a palavra ao examinado para apresentação do trabalho de Doutorado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo candidato, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.


Dr. JULIANO JOSÉ DE ARAÚJO, UNIR

Examinador Externo à Instituição


Dra. MARIA NATALIA PEREIRA RAMOS, UAL

Examinadora Externa à Instituição


Dr. JOSÉ CARLOS FÉLIX, UNEB

Examinador Externo à Instituição


Dra. SANDRA STRACCIALANO COELHO

Examinadora Externa à Instituição


Dr. JOSE FRANCISCO SERAFIM, UFBA

Presidente


FRANCISCO GABRIEL DE ALMEIDA RÊGO

Doutorando(a)



Universidade Federal da Bahia
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEA (POSCOM)**

FOLHA DE CORREÇÕES

ATA Nº 1

Autor(a): Francisco Gabriel de Almeida Rêgo

**Título: A MISE EN SCÈNE EM QUATRO DOCUMENTÁRIOS DO COLETIVO MBYA-GUARANI DE
CINEMA: MOBILIDADE E ESTABILIDADE NO ESPAÇO DA CENA**

Banca examinadora:

Prof(a). JULIANO JOSÉ DE ARAÚJO Examinador Externo à Instituição

Prof(a). MARIA NATALIA PEREIRA RAMOS Examinadora Externa à
Instituição

Prof(a). JOSÉ CARLOS FÉLIX Examinador Externo à Instituição

Prof(a). SANDRA STRACCIALANO COELHO Examinadora Externa à
Instituição

Prof(a). JOSE FRANCISCO SERAFIM Presidente

Os itens abaixo deverão ser modificados, conforme sugestão da banca

1. INTRODUÇÃO
2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA
3. METODOLOGIA
4. RESULTADOS OBTIDOS
5. CONCLUSÕES

COMENTÁRIOS GERAIS:

Declaro, para fins de homologação, que as modificações, sugeridas pela banca examinadora, acima mencionada, foram cumpridas integralmente.

Prof(a). JOSE FRANCISCO SERAFIM

Orientador(a)

Para Miguel, Bento e Geo. Também para Vera Nívea.

AGRADECIMENTOS

Aos indígenas por existirem, resistirem e assim nos transformarem.

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Francisco Serafim, pela paciência, sensibilidade e todas as descobertas vividas nessa jornada.

À banca examinadora, composta pelos professores: Dr. José Carlos Félix, Dra. Sandra Straccialano, Dra. Natália Pereira Ramos e Dr. Juliano José de Araújo pelas observações e contribuições tão valiosas.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Aos integrantes do Grupo de Pesquisa Análise do Cinema Documentário Nanook (FACOM/UFBA), sob a coordenação do Prof. Dr. José Francisco Serafim, grupo no qual, desde o mestrado, possibilitou-me debates e discussões fundamentais para o meu percurso acadêmico.

A todos os professores, funcionários e colegas que integram a FACOM (UFBA).

Aos meus colegas da Universidade Federal do Sul da Bahia, instituição na qual tive oportunidade de iniciar a minha carreira como docente no mesmo tempo em que comecei a pesquisa no Doutorado.

Aos meus novos colegas da Universidade Federal do Vale do São Francisco, instituição que recentemente me acolheu como docente.

À minha família, em especial, à minha mãe, Vera Nívea, que, apesar de não mais aqui, é como se sempre estivesse.

À minha esposa Geovana, namorada, amiga e companheira de todos os caminhos, mapas e destinos.

Aos meus queridos Bento e Miguel, meus filhos que nasceram junto com a minha pesquisa de Mestrado e Doutorado, eles que me fazem todo dia acreditar que, definitivamente, essa jornada estará sempre no seu começo.

...porque existe outro plano. Existe um plano que não tem nome. Nem plano geral, nem plano fechado. É um plano sem plano.

Ariel Duarte Ortega

RÊGO, Francisco Gabriel de Almeida. O caminhar entre mundos: Estabilidade e Mobilidade na *Mise en scène* documental do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema. Orientador: José Francisco Serafim. 2022. 225f. il. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2022.

RESUMO

Nessa pesquisa, buscamos analisar a *mise en scène* em quatro documentários realizados pelo Coletivo Mbya-Guarani de Cinema, integrantes do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). Pretendemos analisar os seguintes longas metragens: *Duas aldeias, uma caminhada* (2008), *Bicicletas de Nhanderú* (2011), *Desterro Guarani* (2011) e *Tava, a Casa de Pedra* (2012). Por meio de uma abordagem da cinematografia e da cenografia, buscamos analisar o espaço, os dispositivos e os sujeitos presentes na cena documental. Dessa forma, são dimensionadas as estratégias encenativas presentes na *mise en scène*, de modo a compreender seus significados, agenciamentos e uma perspectiva política comum à filmografia estudada. Analisamos as características concernentes aos documentários, tentando compreender as especificidades das práticas cinematográficas e cenográficas em uma dialética que apontamos como fundamental para a investigação da *mise en scène* no documentário. Buscamos, assim, caminhar em duas abordagens analíticas acerca desse conceito: 1) uma perspectiva específica aos filmes analisados, visando compreender aspectos inerentes à cinematografia e a cenografia em cada um dos documentários; e 2) uma conceituação mais geral de modo a fundamentar o estudo do fenômeno da *mise en scène* no gênero documental. Na perspectiva do *corpus* aqui estudado, objetivamos analisar essa categoria como representativa dos aspectos etnográficos comuns aos Mbya-Guarani, capaz de nos revelar uma articulação entre aspectos significativos dessa cultura, em uma proposta que centraliza tanto os sujeitos e a coletividade por meio do registro do espaço comuns às comunidades indígenas representadas. Na perspectiva mais geral acerca do fenômeno da *mise en scène*, buscamos estabelecer uma conceituação que pudesse levar em conta a historicidade dessa categoria e uma perspectiva mais ampla de modo a envolver aspectos significativos do fazer audiovisual, tal como a previsibilidade e imprevisibilidade, o diálogo com os sujeitos presentes na cena, o registro e o domínio do espaço como elementos significativos para o processo de construção do documentário. Apontamos, inicialmente, como principais referências teóricas para esse projeto, posicionamentos concernentes aos campos da antropologia fílmica, dos estudos cinematográficos e da teoria documental. Como conclusão principal para essa pesquisa, apresentamos que o aspecto político do protagonismo representativo indígena estaria presente na *mise en scène*, por meio da constituição de uma cena em estreita relação com as características culturais e sociais dos indígenas, tendo no espaço um ponto importante de articulação dos dispositivos baseados tanto na técnica de realização documental quanto dos aspectos materiais e imateriais, englobando, por sua vez, um conjunto de dispositivos que tem por função dispor os sujeitos envolvidos naquilo que chamamos de espaço da cena, e que se estabelece, notadamente, nos documentários analisados, por aspectos tradicionais, políticos e identitários comuns à cultura Mbya-Guarani.

Palavras-chave: *Mise en scène*. Documentário Indígena. Mbya-Guarani. Análise Fílmica.

RÊGO, Francisco Gabriel de Almeida. Walking between worlds: stability and mobility in the *documentary mise en scène* of the Coletivo Mbya-guarani de Cinema Thesis advisor: José Francisco Serafim. 2022. 225 s. ill. Thesis (Doctorate degree in Comunicação e Cultura Contemporâneas) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2022.

ABSTRACT

In this research, we seek to analyze the *mise en scène* in four documentaries made by Coletivo Mbya-Guarani de Cinema, members of the Vídeo nas Aldeias (VNA) project. We intend to analyze the following feature films: *Duas aldeias, uma caminhada* (2008), *Bicicletas de Nhanderú* (2011), *Desterro Guarani* (2011), *Tava, a Casa de Pedra* (2012). Through an approach to cinematography and scenography, we seek to analyze the space, devices and subjects present in the documentary scene. In this way, we intend to dimension the staging strategies concerning *mise en scène*, in order to understand its meanings, assemblages and a political perspective common to the studied filmography. We analyze the characteristics concerning documentaries, trying to understand the specificities inherent to cinematographic and scenographic practices in a dialectic that we point out as fundamental for the investigation of *mise en scène* in documentary. Thus, we seek to walk in two analytical approaches about this concept: 1) a specific perspective having as the films analyzed here; and 2) a more general conceptualization in order to support some categories that we think are important for the study of the phenomenon of *mise en scène* in documentary. From the perspective of the *corpus* studied here, we seek to analyze this category as representative of the ethnographic aspects common to the Mbya-Guarani, capable of revealing an articulation between significant aspects of this culture, in a proposal that centralizes both the subjects and collectivity through the space registration process for the represented indigenous communities. In a more general perspective on the phenomenon of *mise en scène*, we sought to establish a conceptualization that could take into account the historicity of this category and a broader perspective in order to involve significant aspects of audiovisual making, such as predictability and unpredictability, dialogue with subjects present in the scene, the registration and the domain of space as significant elements for the documentary construction process. Initially, we point out the main theoretical references for this project positions concerning the fields of film anthropology, cinematographic studies and Documentary Theory. As a main conclusion for this research, we present that the political aspect of indigenous representative protagonism would be present in the *mise en scène* through the constitution of a scene in close relationship with the cultural and social characteristics of the indigenous, having in space an important point of articulation of the devices based both on the technique of documentary production and on the material and immaterial, encompassing, in turn, a set of devices whose function is to dispose of the subjects involved in what we call the space of the scene, and which is established, notably in the analyzed documentaries, by traditional, political and identity aspects common to the Mbya-Guarani culture.

Keywords: *Mise en scène*. Indigenous Documentary. Mbya-Guarani. Film Analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotograma de <i>Navajo Film Themselves</i> (1966).....	30
Figura 2 - Fotograma do filme <i>Conversas no Maranhão</i> e o registro dos indígenas da etnia Canela Apanyekrá.....	32
Figura 3 - Fotograma de <i>A festa da moça</i> (1987)	37
Figura 4 - A arca dos Zo' é (1993): contato intercultural entre Waiãpi e Zo' é, mediado pelo realizador não indígena	40
Figura 5 - <i>Shomôtsi</i> , (2001).....	41
Figura 6 - <i>As hiper mulheres</i> (2011).....	42
Figura 7 - Marina, Bimi, personagem central do documentário, entre a prática cotidiana e o tradicional	44
Figura 8 - Uso dos créditos como forma de evidenciar o processo de realização audiovisual	45
Figura 9 - Evidenciação do processo de registro, como uma característica constante na filmografia indígena.....	46
Figura 10 - Os aspectos culturais dos Zo' é e dos Waiãpi são apresentados diante das diferenças e semelhanças.	49
Figura 11 - Aspectos culturais Zo' é.....	52
Figura 12 - Subjetividade Indígena em <i>Shomôtsi</i> , 2001	52
Figura 13 - descrição mais focada no dimensionamento da cultura, <i>A arca dos Zoé</i> (1993)	53
Figura 14 - A espetacularização das subjetividades envolvidas no processo de registro em <i>As voltas do kene</i> (2010).....	54
Figura 15 - Documentário direto e a continuidade do espaço.....	66
Figura 16 - Cinema Clássico: Espaço demarcado e a composição do plano.....	66
Figura 17 - Profundidade de campo.	69
Figura 18 - Plano sequência	70
Figura 19 - Teatro filmado: ponto de vista baseado no espectador.....	74
Figura 20 - Um dos primeiros documentários etnográfico, <i>Rituais e Festas Borôro</i> (1917)	82
Figura 21 - Encenação baseada na lógica de representação do filme etnográfico dos anos 1920.	84
Figura 22 - A representação dos sujeitos imersos no espaço.	85
Figura 23 - Relação entre a unidade do espaço e do corpo na cena.	87
Figura 24 - <i>Dois aldeias, uma caminhada</i> : previsibilidade das ações.	102
Figura 25 - <i>Bicicletas de Nhanderú</i> : dispositivos e as relações geracionais, elementos a nortear o registro.	102
Figura 26 - <i>Desterro Guarani</i> : mobilidade dos sujeitos na cena.	102
Figura 27 - <i>Tava, a casa de pedra</i> : práticas tradicionais significativas à encenação.	103
Figura 28 - <i>Dois aldeias, uma caminhada</i> : cadeias de ações em diferentes espaços e por diferentes dispositivos	106
Figura 29 - <i>Bicicletas de Nhanderú</i> : a madeira retirada da mata e a criação de elos entre espaço externo e interno às aldeias.	106
Figura 30 - <i>Desterro Guarani</i> : a venda do artesanato como um processo que perfaz um caminho entre a tradição e as necessidades atuais.	107
Figura 31 - <i>Tava, a casa de pedra</i> : aspecto geracional que envolve as tensões comuns às diferentes comunidades Mbya.	107
Figura 32 - <i>Dois aldeias, uma caminhada</i> : fluidez da cena e do registro, um modo de decupagem ancorado nos sujeitos na cena.....	108
Figura 33 - <i>Bicicletas de Nhanderú</i> : a presença dos sujeitos conduzindo o registro.....	109

Figura 34- <i>Desterro guarani</i> : experiência de filmagem como significativo para o registro do espaço.	109
Figura 35- <i>Tava, a casa de pedra</i> : prática ritual a mediar as ações e o modo de registro	109
Figura 36- Territórios presentes no documentário <i>Duas Aldeias, uma caminhada</i>	118
Figura 37- Apresentação de dois espaços indígenas.....	121
Figura 38- Ruína dos Setes Povos das Missões	121
Figura 39- Crianças, jovens e os mais velhos: gestos e ações a constituir a continuidade espacial. ..	122
Figura 40- Fluidez do registro: mobilidade decorrente da decupagem simultânea ao processo de filmagem.	124
Figura 41- Estabilidade do registro constituído pelo domínio dos signos materiais e rituais.....	125
Figura 42 – Temporalidade mítica e histórica.	127
Figura 43– Temporalidade do cotidiano.....	127
Figura 44- Dispositivos Materiais.	128
Figura 45– Dispositivos rituais.....	128
Figura 46- Dispositivos Imateriais.	128
Figura 47- Dispositivos materiais e a construção dos encadeamentos de ações.	130
Figura 48- O trabalho artesanal como uma cadeia importante para o documentário	131
Figura 49- Comentários sobre o processo de realização: vontade individual em consonância com o coletivo.....	132
Figura 50- Canto tradicional apresentado pela perspectiva externa e interna às comunidades	132
Figura 51- Pontos cardeais apresentados sob o olhar da tradição	133
Figura 52- Aldeias como espaço de um conhecimento próprio dos Mbya.	134
Figura 53- O processo de registro: a câmera como um dispositivo material.	134
Figura 54- Caráter polissêmico dos dispositivos.	135
Figura 55- Fogueira como dispositivo a conferir estabilidade à cena.	136
Figura 56- O pitá: dispositivo material e metáfora da tradição.....	138
Figura 57- O artesanato e o passarinho: metáfora da vida Mbya.....	138
Figura 58- O registro e a valorização do modo de vida tradicional.	138
Figura 59- Registro dos indígenas nas Ruínas.....	140
Figura 60- Registros dos não indígenas.....	141
Figura 61- Opções cinematográficas de registros dos indígenas.	142
Figura 62- Localização da Tekoa Koenju, Reserva Indígena Inhacapetum.	148
Figura 63- Espaço da aldeia <i>Koenju</i>	149
Figura 64- Madeira: entre a tradição e a produção material.	150
Figura 65- Dinheiro: o cotidiano e a funcionalidade.	151
Figura 66- Câmera: registro e permanência da tradição.	151
Figura 67- Artesanato: subsistência e tradição.	151
Figura 68- Karáí Tataendy e os mais velhos	152
Figura 69- O papel dinâmico das crianças na cena.....	153
Figura 70- Relação entre os mais jovens e os mais velhos.	155
Figura 71- Ativismos das crianças e a construção do espaço da cena.....	156
Figura 72- Dispositivos e as práticas materiais que constroem estabilidade na cena.	158
Figura 73- Fogueira: dispositivo importante a conferir estabilidade.	158
Figura 74- Cena constituída na convergência entre o transcendente e o imanente.	159
Figura 75- Crianças: guias do percurso de adentramento e imersão.....	160
Figura 76- Mobilidade da câmera e a espontaneidade dos sujeitos filmados.....	161
Figura 77- Estabilidade da cena: trabalho material em referência à tradição.....	162
Figura 78- Opção cinematográfica baseada nos registros cenográficos.....	163

Figura 79- Mobilidade da cena, a dinâmica dos sujeitos filmados e o sujeito da câmera.	164
Figura 80- Estabilidade da cena e a presença de dispositivos materiais e rituais.	165
Figura 81- Caminhos desenvolvidos em <i>Desterro Guarani</i>	170
Figura 82- As comunidades representadas.	172
Figura 83- Realizadores e o percurso de registro.	174
Figura 84- Utilização estilística e narrativa da voz extradiegética.	174
Figura 85- – Imagens de arquivo.	175
Figura 86- Uso de entrevistas.	175
Figura 87- Câmara parada e uma cinematografia que tende à estabilidade	175
Figura 88- <i>Voice over</i> como recurso narrativo.	176
Figura 89- Utilização de sequências do filme <i>A missão, 1986</i>	179
Figura 90- Entrevistas com indígenas.	180
Figura 91- Entrevistas com não indígenas. Respectivamente: Olívio Dutra, Emílio Correa e Inácio Kunkel.	181
Figura 92- Entrevistas com os indígenas e o envolvimento dos realizadores.	182
Figura 93- Narração como estratégias de apresentação das cenas.	183
Figura 94- <i>Voice over</i> do narrador a estabelecer a dinâmica das cenas.	184
Figura 95- Estratégia do registro a envolver os realizadores	184
Figura 96- Maior estabilidade das opções cinematográficas e previsibilidade das ações na mise en scène.	185
Figura 97- Dispersão Mbya, <i>Tava, a casa de pedra</i>	190
Figura 98- Ruínas dos Sete Povos das Missões: umas das principais tava apresentadas.	191
Figura 99- Diferentes espaços: referência à unidade presente na tradição.	192
Figura 100- Tradição e história: uma memória em constante construção.	194
Figura 101- Tava: símbolo da unidade constituída na diferença.	196
Figura 102- Redefinição do espaço atrelado à tradição Mbya.	197
Figura 103- Mobilidade da cena: referência às migrações.	198
Figura 104- Estabilidade da cena: referência às dispersões e à tradição.	198
Figura 105- Ocupação territorial: referência à dimensão mitológica.	199
Figura 106- – Diferentes abordagens para o fenômeno das tava.	200
Figura 107- Sequência de <i>Desterro guarani</i>	203
Figura 108- Sequência de Tava, a casa de pedra.	203
Figura 109- Estabilidade da cena baseada na comunicação da memória.	205
Figura 110- Evidenciação dos sujeitos da câmera.	205
Figura 111- Plano sequência baseado na dinâmica dos sujeitos filmados.	206

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CTI- Centro de Trabalho Indigenista

CAAMA- Australian Aboriginal Media Association

EUA - Estados Unidos da América

FUNAI- Fundação Nacional do Índio

UFMG- Universidade Federal de Minas Gerais

VNA- *Vídeo nas Aldeias*

WMA- Warlpiri Media Association

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
PARTE I - REPRESENTAÇÕES, LUTAS E EXPRESSIVIDADES INDÍGENAS	27
1.1 EXPERIÊNCIAS AUDIOVISUAIS INDÍGENAS	28
1.2 PROJETO VÍDEO NAS ALDEIAS: DUAS FORMAS DE REALIZAR E ENCENAR	34
1.3 A DESCRIÇÃO ETNOGRÁFICA E UMA PROPOSTA DE <i>MISE EN SCÈNE</i> PARA O VÍDEO NAS ALDEIAS.....	47
1.4 O COLETIVO MBYA-GUARANI DE CINEMA: FORMAS DE OLHAR PARA SI E PARA O MUNDO	56
PARTE II - DISCUSSÕES TEÓRICAS DA <i>MISE EN SCÈNE</i>.....	61
2.1 UM DEBATE SOBRE O CONCEITO: INDUÇÃO E DEDUÇÃO	62
2.2 A <i>MISE EN SCÈNE</i> NO CINEMA FICCIONAL: DO PLANO AO CAMPO	64
2.3 A CONSTRUÇÃO DO CONCEITO DE <i>MISE EN SCÈNE</i> : DO CINEMA SILENCIOSO AO CINEMA CLÁSSICO.....	73
2.4 O CONCEITO DE <i>MISE EN SCÈNE</i> : A AUTORIA E A MODERNIDADE NO CINEMA	77
2.5 A <i>MISE EN SCÈNE</i> NO DOCUMENTÁRIO E A TRADIÇÃO NO FILME ETNOGRÁFICO ..	80
2.6 DIFERENTES <i>MISES EN SCÈNE</i> NO DOCUMENTÁRIO	89
PARTE III – POR UMA ANÁLISE DA <i>MISE EN SCÈNE</i> NA FILMOGRAFIA DO COLETIVO MBYA-GUARANI DE CINEMA	96
3.1 MOBILIZAÇÃO CONCEITUAL E UMA SÍNTESE METODOLÓGICA	97
3.1.1 O ESPAÇO DA CENA	100
3.1.2 A CENA, OS SUJEITOS E A HIERARQUIZAÇÃO DO ESPAÇO	104
3.1.3 MOBILIDADE, ESTABILIDADE NA <i>MISE EN SCÈNE</i>	111
3.2.1 DO ESPAÇO À TRADIÇÃO PASSANDO PELOS SUJEITOS	120
3.2.2 ENCADEAMENTO, DISPOSITIVOS E ESPAÇOS.....	129
3.2.3 DISPOSITIVOS, MOBILIDADE E TRANSIÇÃO ENTRE OS ESPAÇOS DAS CENAS.....	135
3.2.4 ESPAÇOS, <i>MISES EN SCÈNE</i> E OS SUJEITOS DA CENA.....	142
3.3 <i>BICICLETAS DE NHANDERÚ</i> – MOBILIDADE, ESTABILIDADE E REPOSICIONAMENTO DA TRADIÇÃO	146
3.3.1 A <i>TEKOA</i> , O TEMPO E O ESPAÇO	149
3.3.2 A <i>TEKOA</i> E O MODO DE VIDA MBYA	154
3.3.3 MOBILIDADE, ESTABILIDADE E A DIMENSÃO METAFÓRICA.....	161
3.3.4 <i>MISE EN SCÈNE</i> , SUJEITOS E TRADIÇÃO	165
3.4 <i>DESTERRO GUARANI</i> – RECONTAR AS LUTAS PARA REINTERPRETAR A HISTÓRIA	168
4.4.1 O ESPAÇO DA CENA E O ESPAÇO DA LUTA.....	172
4.4.2 SUJEITOS, COMENTÁRIOS E O CONTROLE DA CENA.....	178
4.4.3 <i>MISE EN SCÈNE</i> E ESTILÍSTICA.....	182
4.4.4 ESPAÇO, PREVISIBILIDADE E <i>MISE EN SCÈNE</i>	186
3.5.1 ESPAÇOS E ESTABILIDADE DA CENA	191
3.5.2 A <i>TAVA</i> E A TRANSPOSIÇÃO DOS LIMITES DAS <i>TEKOA</i>	195
3.5.3 <i>MISE EN SCÈNE</i> , ENCONTRO E REGISTRO	201
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	208
REFERÊNCIAS.....	216

INTRODUÇÃO

No início de *Duas aldeias, uma caminhada* (2008), na *Tekoa Anhenteguá*, podemos visualizar a imagem do diretor Ariel Duarte Ortega, posicionando a câmera em uma cadeira. Logo em seguida, o realizador sai do plano, entrando em uma das casas, sendo acompanhado pela câmera, que realiza uma panorâmica a fim de segui-lo. Em outro plano, observamos a câmera posicionada em cima da cadeira, deixada pelo realizador anteriormente, em um plano no qual, ao fundo, vê-se a aldeia. Depois da inserção de planos com imagens das moradias que compõem a *tekoa*, o plano médio abre-se para a cena do realizador a segurar a mesma câmera, apontando para um grupo de indígenas que sai da mesma casa pela qual, há pouco, o realizador havia entrado.

Em *Bicicletas de Nhanderu* (2011), em uma das sequências finais, um grupo de indígenas celebra a conclusão da casa de reza. Nessa sequência, os indígenas mais jovens perfilam-se em uma linha à espera da indígena mais velha, que agradece a construção da casa de reza, realizada pelas diferentes gerações da aldeia. Diante da câmera, os indígenas mais jovens se sucedem para a benção dada pela mais velha, até o momento em que a própria câmera, conduzida pelo documentarista, realiza um movimento que deixa revelar o sujeito por trás do registro da câmera.

Em *Desterro Guarani* (2011), na sequência inicial, a câmera segue Mariano, personagem central para o percurso estabelecido pela câmera e o seu sujeito. Em uma cena registrada em plano-sequência, tanto Mariano quanto o sujeito da câmera constituem um espaço demarcado pela mobilidade e pela relação estabelecida entre os sujeitos, suas histórias e suas lutas. Nesse espaço, marcado pela fluidez, se estabelece, através de um elo desenvolvido em uma mesma história, caminhos e encontros marcados pela tradição e os sujeitos sociais. Nesse espaço, a história Mbya se define como uma metáfora que se molda aos desafios vividos pelos indígenas no passado e atualmente.

Em *Tava, a casa de pedra* (2012), a transposição dos limites das *tekoa* acentua um espaço estabelecido pelo trânsito, referência a aspectos significativos da cultura mbya. Entre caminhos e mudanças, a unidade social se estabelece nos aspectos substanciais da cultura. Entre a mobilidade e a estabilidade, a busca pelos traços significativos da cultura mbya centra-se em uma ressignificação da terra e da tradição como elementos em constante desconstrução e reconstrução. Entre a estabilidade baseada em um sentido para as lutas e para

a vida nas *tekoa*, delinea-se uma mobilidade que busca metaforizar o constante processo de modificação, configuração e adaptabilidade dos elementos tradicionais.

Nas sequências apresentadas, entre a câmera e os sujeitos, o espaço se apresenta como uma categoria significativa para pensarmos a maneira como o fazer documental relaciona-se com os aspectos substanciais das lutas, da tradição e do modo de vida Mbya. Entre o ir e o vir, a ida e a volta, entre caminhos e percursos, o espaço é um meio a reconectar as pessoas, ao possibilitar a construção de um elo entre significados transcendentais e imanentes, delineando um lócus perpassado por significados que transpõem a própria experiência física, em um espaço construído entre o espiritual e o fugaz.

Nas cenas descritas, o domínio do meio de registro é o galvanizador das forças que constroem a possibilidade de reconfiguração do espaço e de sua ampliação, de modo a situá-lo como uma ligação estabelecida entre o passado e o presente, entre a história e a luta, entre o coletivo e o individual, entre a permanência e a dinamicidade, em um domínio do espaço constantemente reconfigurado pelos sujeitos.

Entre caminhos, encontros e lutas, os documentários analisados delineiam um mundo marcado pelo inacabamento, uma realidade que necessita de cada um dos sujeitos como agente importante de interpretação e reconfiguração. Como a terra do *Yvy Marãey*, a realidade é um espaço que pode ser remontado por cada um dos sujeitos que se coloca no mundo diante e por meio da câmera. Se o passado é uma ruína a ser remontada constantemente, o futuro é uma realidade a ser construída pelos sujeitos em uma caminhada coletiva, que tem, no cinema, o meio de configuração e reposicionamento de sua história, memórias e lutas.

Há algum tempo que o cinema e o audiovisual redescobrem e inventam novos meios de fazer, ver e pensar filmes. Em uma rapidez cada vez mais intensa, a tecnologia viabiliza e barateia processos antes extremamente complexos e de alto custo financeiro. As mudanças podem ser vistas não apenas com a introdução do digital, nos anos 2000, mas desde os anos 1980, com o incremento da tecnologia videográfica. Sem sombra de dúvida, tais transformações influenciaram o surgimento de novos arranjos produtivos para o audiovisual, arranjos perceptíveis diante das novas formas de se representar.

Iniciado em 2008, o Coletivo Mbya-Guarani de Cinema se desenvolveu dentro do projeto *Vídeo nas Aldeias* (VNA) e dos desdobramentos das oficinas desenvolvidas por esse projeto. O coletivo é composto por aqueles que tiveram à frente dos documentários aqui analisados, bem como de muitos dos sujeitos que, diante da câmera, foram responsáveis por

constituir uma proposta estilística baseada em uma imersão na cultura, na história e no modo de vida Mbya. São eles: Ariel Duarte Ortega, Patrícia Ferreira, Germano Beñites (*Karai Tataendy*), Jorge Morinico, Alexandre Ferreira, Cirilo Vilhalba e Léo Ortega. Como em muitos coletivos, essa configuração tende a se transformar diante dos processos criativos envolvidos em cada um dos filmes, de modo a evidenciar uma estrutura aberta e processual para a construção do documentário. Nessa perspectiva, podemos destacar, atualmente, os trabalhos de Patrícia Ferreira como um desdobramento autoral do coletivo, em uma tendência de fragmentação estilística, temática e política, essencial para compreensão dos caminhos decorrentes do Coletivo.

Assim como outros grupos de realizadores, podemos observar, no Coletivo Mbya-Guarani de Cinema, uma heterogeneidade estilística e temática como substancial para a compreensão dessa filmografia, em um projeto de militância, capaz de abarcar os diferentes sujeitos representados nos filmes e seus próprios realizadores. Apesar da diferença, os documentários são perpassados também por características que dizem respeito a uma especificidade dos indígenas trazerem para o processo de realização questões fundamentais, como, por exemplo, sua história, suas identidades, sua cultura, seu conhecimento e suas memórias. Pensando no cinema contemporâneo, podemos ressaltar que os coletivos se constituem dentro da filmografia nacional recente em uma proposta capaz de relacionar novas maneiras de fazer cinema, tendo como referência os recursos técnicos e as novas formas de fazer política por meio da comunicação, do cinema e da arte. Não diferente de outras filmografias contemporâneas, os documentários do coletivo buscam repensar o fazer cinematográfico no Brasil, perpassando suas condições e tensionamentos políticos e técnicos.

A nossa tese buscou ancorar-se no interesse inicial em pesquisar o documentário contemporâneo e a sua importância como um recurso expressivo, de modo a pensarmos questões significativas para o Brasil e para o nosso tempo. Partimos da ideia de documentário como um espaço importante para a coletividade, um meio de repensarmos questões como a sociedade, a nossa cultura e o sentido de identidade presente nas representações nacionais. Muito embora o *corpus* dessa pesquisa possa apontar para a especificidade das características dos Mbya, ressaltamos que é na busca pela reconstituição de uma história Mbya, que podemos situar um legado importante dessa filmografia, como uma forma de apontar para as fissuras e contradições presentes no nosso processo de construção diante daquilo que chamamos de nação brasileira. Talvez tenha sido esse um dos pontos principais que apontamos como central para o nosso desejo de analisar a filmografia documental Mbya.

Podemos também afirmar que essa tese se relaciona, em muito, com a pesquisa desenvolvida no mestrado, defendida em 2017, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica), na Universidade do Estado da Bahia, sobre a orientação do Professor Dr. José Carlos Félix. Nessa pesquisa, propusemos analisar aspectos da *mise en scène* nos documentários *Duas aldeias, uma caminhada* e *Bicicletas de Nhandaru*. Além de uma revisão teórica, conceitual e metodológica, a dissertação foi importante como um meio de contextualização do fenômeno que buscamos investigar agora, sendo importante para a construção do segundo capítulo dessa tese. Destacamos, ainda, que a importância para a nossa pesquisa reside – além do desenvolvimento de um olhar mais detido sobre a realização audiovisual indígena – na compreensão das relações presentes na proposta encenativa comum a esses dois documentários. Acreditamos que essa tese se estabelece como uma continuidade das formulações e análises desenvolvidas na dissertação, por meio de um aprofundamento da metodologia e das variáveis que agora buscamos desenvolver.

A *mise en scène* é a categoria de entrada nos filmes, uma variável que perpassa toda a análise que desenvolvemos nessa pesquisa. Como objetivo metodológico, essa investigação ancora-se em uma dupla perspectiva: uma compreensão da *mise en scène* desenvolvida nos documentários, através da compreensão das estratégias desenvolvidas nos diferentes filmes, buscando relacionar, comparar e diferenciar as características específicas a cada um desses documentários; e uma abordagem mais generalista acerca da *mise en scène* de modo a nos permitir contribuir para uma teorização no documentário.

Podemos, dessa maneira, enfatizar que essa tese carrega contradições metodológicas, perceptíveis na ideia de dualidade entre a especificidade do fenômeno investigado – marcado por características específicas e um modo muito próprio de se fazer documentários – e uma perspectiva mais generalista, em uma abordagem que envolvesse uma forma de explicarmos a *mise en scène* no documentário. Essa contradição perpassa toda essa pesquisa e não é respondida de forma precisa nem definitiva. Acreditamos que a raiz desse problema possa se encontrar também em uma problemática inerente à teoria do cinema e de sua limitação em constituir categorias universais diante da especificidade cada vez maior de se fazer cinema.

Apesar dessas contradições e limitações, buscamos avançar em uma teorização acerca do fenômeno da *mise en scène* no documentário, por acreditarmos que uma melhor compreensão dessa categoria é um pressuposto central para novas investigações que busquem dar conta da complexidade do fazer documental e da *mise en scène* como uma categoria central para o estudo do estilo, da representação e da expressividade dessa tradição narrativa.

O que é a *mise en scène* no documentário? Como é a *mise en scène* nos documentários aqui analisados? A resposta para essas duas perguntas poderia ser melhor compreendida diante de características presentes na forma como a filmografia do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema carrega semelhanças e diferenças com relação a outras filmografias. A compreensão da *mise en scène* se relaciona à maneira pela qual, por meio do processo de filmagem e de produção, tentamos dar conta da imprevisibilidade, tentando estabelecer as estratégias de delimitação, hierarquização e as relações diante da câmera e por meio dela.

O desenvolvimento dessas estratégias e desse *modus operandi* poderá se dar previamente ao processo de realização, no momento de filmagem e no momento posterior à produção da imagem. Para essa pesquisa, restringimo-nos às estratégias desenvolvidas no momento da filmagem, diante daquilo que chamamos de registro, como um processo de filmagem que carrega elementos subjetivos concernentes à relação dos sujeitos filmados e os sujeitos da câmera. O registro seria uma dimensão relevante para compreensão dos significados propostos pelos documentários e para o caráter relacional da *mise en scène*. A nossa análise, contudo, restringe-se ao material editado.

Outra categoria também importante para essa pesquisa é o espaço da cena, defendida aqui como um meio de desenvolvimento do registro e das relações presentes nesse processo. O espaço da cena não corresponderia somente à dimensão espacial acessível ao realizador, mas seria um domínio constantemente modificado e reapropriado na *mise en scène* através de estratégias de hierarquização do espaço, do registro e da relação que os sujeitos desenvolvem com os dispositivos presentes na cena.

Dessa maneira, o espaço é pensando nessa pesquisa tanto como um meio central para o desenvolvimento da encenação quanto por uma lógica representativa, relacionando os significados presentes na relação do coletivo com os indivíduos. Em outras palavras, o espaço ancora-se na forma como os sujeitos redefinem essa variável por meio da sua relação entre os sujeitos da câmera e os sujeitos filmados, mas também com a cultura, a tradição Mbya e a maneira como essas categorias se apresentam no filme. A escolha do espaço decorre, em especial, da especificidade que essa categoria tem nos filmes, mas também com traços centrais da cultura Mbya.

Como hipótese para essa pesquisa, partimos do pressuposto que julgamos relevantes para a análise aqui defendida, compreendida na relação entre a cenografia e a cinematografia como domínios fundamentais para compreendermos *mise en scène* nos documentários. Associamos a essa dicotomia um recurso analítico com a finalidade de enumerar as variáveis

presentes na compreensão do fenômeno da *mise en scène*, ao relacionar a experiência dos sujeitos na cena. Em outras palavras, a ideia de cenografia se (?) relacionará às características da cena por meio dos dispositivos, relações, interações, características físicas dos espaços, iluminação, vestimentas etc. A cinematografia, por sua vez, envolverá características do registro presentes em uma maneira própria de cinematografar a cena.

Muito embora tratemos essas duas instâncias como separadas, ressaltamos que na base dessa relação está uma lógica dialética capaz de constituir a ideia de *mise en scène* pela articulação dos elementos cenográficos e cinematográficos, ao envolver os sujeitos e a maneira como essa relação pode conferir previsibilidade para o processo de registro, convertendo-se, por sua vez, em um estilo e em uma maneira própria de se construir a *mise en scène* no documentário. Essa possibilidade metodológica tem como base uma definição hipotética que perpassa a indagação principal para esse estudo, compreendida na busca por alocar a *mise en scène* nos documentários em uma categoria que engloba tanto aspectos da cenografia quanto da cinematografia, fundamentando um domínio crucial para uma abordagem estilística, política e representativa aos filmes.

Como *corpus* desta pesquisa, utilizamos quatro documentários. Três desses integram um dos DVD's da série lançada pelo Vídeo nas Aldeias, intitulada *Cineastas Indígenas Mbya-Guarani* (2011): *Mokoi Tekoa Petei Jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada* (2008), *Bicicletas de Nhanderú* (2011) e *Desterro Guarani* (2011). Além desses, constitui-se como *corpus* o documentário *Tava, a Casa de Pedra* (2012), disponibilizada no acervo oficial da Filmoteca do Vídeo nas Aldeias.

Em *Mokoi Tekoa Petei Jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada* (2008), de Jorge Ramos Morinico, Ariel Duarte Ortega e Patrícia Ferreira, o limite das reservas oficiais Mbya é o mote para a reinterpretação da história oficial, em prol de um reposicionamento dos indígenas como intérpretes do seu próprio processo histórico. Cada vez mais achatados pelo crescimento das cidades, diante da redução das matas e sem terras para o plantio, os Mbya-Guarani passam a depender cada vez mais da confecção e venda de artesanatos para serem vendidos nas Ruínas dos Setes Povos das Missões.

Bicicletas de Nhanderú (2011), dirigido por Ariel Duarte Ortega e Patrícia Ferreira, tem, na religiosidade e no cotidiano da aldeia Koenju, em São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul, seu espaço central. Por meio de um acontecimento aparentemente banal, a queda de um raio, podemos observar as interpretações por partes dos diferentes sujeitos para esse fenômeno. No documentário, o cotidiano se oferece diante da câmera como um atestado

das especificidades dos sujeitos presentes na comunidade, na sua relação com a tradição e o papel significativo dos diferentes sujeitos na perpetuação dos saberes tradicionais.

Em *Desterro Guarani* (2011), a busca pela compreensão acerca da condição atual dos Mbya estabelece um caminho em direção às lutas históricas imprimidas pelos indígenas ao longo dos últimos anos. Ao questionar o sentido da terra para esses indígenas, podemos compreender os diferentes percursos que levaram os Mbya a uma condição de estabilidade que contradiz, em muito, os pressupostos de uma cultura assentada na mobilidade. Entre caminhos, terras e diferentes *tekoa*, o documentário aborda os diferentes sujeitos indígenas de modo a buscar construir uma unidade em torno dos aspectos centrais da cultura, da história, da política e de um sentido ético para os indígenas atualmente.

Em *Tava, a Casa de Pedra* (2012), a busca por um sentido acerca das ruínas históricas possibilita a construção de uma memória vinculada aos conflitos, tragédias e lutas que marcam a ocupação e dispersão Mbya por diferentes regiões. Em uma caminhada que busca transpor os limites da *tekoa*, o documentário centra-se nas relações familiares e afetivas presentes em um sentido de coletividade constituída em uma unidade baseada nas diferentes percepções acerca das *tava* como um registro materializado da ocupação Mbya. Como uma memória marcada pela lógica do inacabamento, as ruínas carregam significados profundos sobre uma compreensão do passado frente às possibilidades do presente e do futuro.

Do ponto de vista da filmografia do *Vídeo nas Aldeias*, os quatro documentários se constituem como referências dentro desse projeto. As realizações trazem características estilísticas e de realização que se diferenciam das primeiras produções. Os documentários se inserem em um período importante, marcado por uma maior presença de realizadores indígenas oriundos das oficinas de realização. Essa nova fase traz como características aspectos diferenciadores da proposta inicial: maior ênfase no cotidiano e uma abordagem com foco nas especificidades dos sujeitos nas comunidades indígenas. De maneira geral, podemos destacar que os documentários se ancoram em algumas características, tais quais: uma ênfase na oralidade, através do registro dos diálogos entre os sujeitos envolvidos no processo de realização, a busca pela reconstituição do passado histórico e uma procura por um sentido de cultura Mbya.

A ênfase na conversação aponta também para uma relação fundamental da cultura guarani, notadamente vinculada à tradição oral. Nessas realizações, um caráter reflexivo pode ser observado em referência aos aspectos tradicionais da cultura guarani, que é incorporada a estratégias de registro. Pertencentes à família linguística do tupi-guarani, os Mbya ocupam

diferentes territórios no Brasil e da América do Sul, distribuídos nos Estados de Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo, Mato Grosso do Sul, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, sendo encontrados, também, na Argentina e Paraguai. Os Mbya compõem um dos subgrupos Guaraní, que são estimados na América do Sul em um total de aproximadamente 94 mil indígenas divididos entre os Kaiowá (44 mil), Nhandeva (27 mil), Mbya (27 mil) e Aché (1,2 mil) (MELIÀ, 2008). No Brasil, a população Mbya é estimada em sete mil indígenas.

Os Mbya se automeiam *Nhandeva ekuéry* (“todos os que somos nós”) e possuem uma unidade linguística e religiosa, a despeito da dispersão das aldeias integrantes desse subgrupo. Não existe consenso quanto à origem da palavra Mbya, que foi traduzida de diferentes maneiras por “gente” (SCHADEN, 1974, p. 3), “muita gente num só lugar” (DOOLEY, 1982, p. 25), ou “povo da mata” (CLASTRES, 1978, p. 10). Maria Inês Ladeira (1990, p. 34) aponta que a palavra Mbya significaria também “estrangeiro, estranho, aquele que vem de fora, de longe”, o que denotaria o caráter de excepcionalidade pelo qual esses indígenas constroem uma compreensão sobre si.

Para os Mbya, seu caráter especial decorre da sua origem divina: um povo criado diretamente por *Nhanderú*. A origem divina dos Mbya se reflete na missão que os sujeitos sociais carregam em vida: achar os “seus verdadeiros lugares” (LADEIRA, 2007, p. 38). Essa definição nos permite atentar para o papel da tradição na cultura Mbya, como uma instância capaz de conferir unidade aos diversos agrupamentos indígenas espalhados pelo Brasil. Nessa mesma linha, acentuamos a relação entre tradição e geografia, como um dado importante para o papel do território para essas comunidades.

Do ponto de vista religioso, os Mbya são definidos diante daquilo que Egon Shaden (*apud* LADEIRA, 2007, p. 45) chamou de comunidade de culto fechado. Comparados aos demais subgrupos guarani, os Mbya são considerados os mais religiosos, trazendo para a relação social os aspectos tradicionais, perceptíveis, por exemplo, nas formas como esses se automeiam em completa distinção aos demais grupos. Para os Mbya, são eles próprios os verdadeiros Guaraní. Essa especialidade aponta para uma forte diferenciação dos Mbya frente aos demais grupos, em especial os *Kaiowá*. Quanto aos *Nhandeva*, Ladeira (2007) aponta que o caráter pouco religioso e mestiço desses são “motivos de desprezo não explícito exteriormente pelos Mbya” (LADEIRA, 2007, p. 46). Por sua vez, os próprios *Nhandeva* consideram os Mbya atrasados culturalmente, em virtude do seu isolamento cultural e

linguístico e a ênfase nas tradições como elemento unificador: o excessivo “apego ao uso de costumes” e a não aceitação da “mestiçagem” (LADEIRA, 2007, p. 45).

As migrações religiosas, em direção ao litoral, têm um papel fundamental na distribuição geográfica, na história, bem como na vida social dos Mbya e dos Guaraní como um todo. A busca pela *Terra sem Males* (Yvvy Marãey), relatada desde os cronistas, e, também, presente ainda no último século – como apontaram autores como Egon Schaden (1963) e Curt Nimuendaju (1987), León Cadogan (1978) e Hélène Clastres (1978) – tem ainda papel significativo na cultura e na sociedade. Essas migrações tinham o objetivo de alcançar o litoral e o mar, ou o que os Guaraní chamam de *Terra Sem Males*. Para Clastres (1978), a existência desse mito é “o núcleo à volta pelo qual gravitava o pensamento religioso tupi-guarani” (CLASTRES, 1978, p. 56), estando na base das transformações religiosas que fizeram emergir “uma categoria espacial e Xamãs: os carais” (CLASTRES, 1978, p. 56).

Para esse autora, o papel preponderante dos *karai* nas aldeias – tema central do documentário *Bicicletas de Nhanderú* – está vinculado à busca pela *Terra sem Males*. As presenças dos *karai* evidenciam, dessa maneira, um traço bem particular da cultura guarani, ainda presente, o profetismo. Considerados como homens deuses, desde os tempos antigos, os *karai* tinham o papel de conduzir os Guaraní até o litoral. O tom profético da *Terra sem Males* – como afirma Ladeira (2007), mas também presente em uma tensão com características inerentes à experiência religiosa, baseadas no convívio, nas lutas e na sobrevivência –, denota o caráter mítico e heroico da ocupação Mbya, empreendida há séculos. Como aponta essa pesquisadora, um olhar para o papel dos Mbya, nos dias de hoje, deve partir do papel preponderante da tradição para a significação do espaço territorial.

Do ponto de vista dos estudos acerca da filmografia relativa ao *Vídeo nas Aldeias*, podemos ressaltar uma ampliação das pesquisas estabelecidas nos últimos anos. Dentro desse conjunto de estudos que se debruça sobre esse projeto, podemos evidenciar a centralidade que a produção do Coletivo Mbya-Guarani tem. Como resposta a esse contexto, podemos apontar para uma ênfase que a questão indígena e a emergência de novas formas de se fazer cinema passou a ter, o que nos permite apontar, ainda, para a relevância que a filmografia Mbya terá diante da circulação desses documentários em festivais nacionais e internacionais.

Dessa maneira, no universo dos estudos que buscaram se debruçar sobre essa filmografia, a *mise en scène* se apresenta como uma categoria importante de compreensão e de análise, ao buscar relacionar aspectos do fazer audiovisual com a perspectiva ética, subjetiva e política. Para tanto, destacamos as pesquisas desenvolvidas por André Brasil e

que, juntamente com outros pesquisadores no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), foi responsável por aprofundar uma análise do fenômeno da *mise en scène* no documentário do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema. Como características dos estudos contemporâneos acerca dessa filmografia e do documentário indígena, podemos destacar aquilo que acreditamos estar no cerne do problema teórico que a filmografia indígena parece legar ao campo do cinema e da teoria do documentário.

Em outras palavras, podemos evidenciar uma tendência nos estudos contemporâneos na ênfase pela construção de novos referenciais teóricos, de modo a tentar dar conta de uma experiência audiovisual, cinematográfica e documental que fosse constituída pela especificidade frente à tradição teórica do cinema. Essa perspectiva buscaria ressaltar que para uma compreensão do fenômeno audiovisual indígena seria fundamental a transposição da teoria tradicional do cinema, em prol de uma teoria que estivesse assentada na dimensão epistemológica, crítica e política dessa filmografia. Em resumo, o cinema indígena seria o pressuposto para uma nova maneira de pensar categorias centrais para a teoria do cinema.

Apesar de ressaltarmos a especificidade do fazer audiovisual indígena, acreditamos que uma compreensão dessa filmografia deve partir da adequação do campo cinematográfico, de modo a compreender essa cinematografia como resultante de uma apropriação, por parte dos indígenas, de uma maneira de se fazer cinema presente na nossa cultura visual. Ou seja, o pressuposto que partimos é o de que – mesmo a realização indígena se estabelecendo pela especificidade – esses documentários se configuram como um dado da relação entre um modo indígena de se fazer cinema e uma perspectiva não indígena de tentar entender o documentário. Embora ressaltemos a especificidade dessa filmografia, podemos dizer que a compreensão das características concernentes a esse fazer se estabelece por meio da reafirmação de categorias presentes no campo cinematográfico e na teoria do documentário.

Como exemplo, podemos destacar a *mise en scène* como uma categoria estabelecida na própria especificidade do fazer audiovisual, sintomática das relações presentes nas diversas formas de realização documental, de apropriação dos recursos tecnológicos e de uma maneira muito própria de se colocar no mundo. Dito de outra forma, a própria especificidade da *mise en scène* atribuída ao documentário indígena seria um dado central para compreendermos e destacarmos a *mise en scène* no cinema como uma categoria fundamental para entendermos as diversas formas de se fazer cinema atualmente ou ao longo de sua história.

Entre os estudos os quais se debruçaram sobre a filmografia analisada, destacamos a tese *Cineastas Indígenas, Documentário e Autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*, de Juliano José de Araújo (2015), que analisou a cinematografia do *Vídeo nas Aldeias*, e que apontou para uma importante prática autoetnográfica, presente nessas realizações. Esse mesmo pesquisador publicou, em 2019, um livro baseado na sua tese de mesmo título. De forma mais específica, podemos destacar também a tese de Moacir Francisco de Sant’Ana Barros (2014), intitulada *Caminhada, Canto, Conversação: mise-en-scène reversa em três filmes do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema*, que buscou analisar a filmografia Mbya-Guarani, centrando sua análise na especificidade na *mise en scène* nos documentários.

No estudo de Sant’Ana Barros (2014), podemos encontrar uma proposta analítica que se aproxima também da análise proposta por essa tese, ao identificar procedimentos estilísticos que constituem aquilo que ele chamou de *mise en scène reversa*, como um atributo inerente à cinematografia do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema. Para Sant’Ana Barros (2014), a filmografia do Coletivo emula os aspectos geográficos e culturais ao evidenciar características significativas da tradição indígena concernentes à ocupação, distribuição e dispersão. Como diferença para a nossa tese, podemos ressaltar que o respectivo estudo desenvolve uma proposta metodológica distinta, que busca definir o diálogo campo e contracampo como metáfora para compreensão das tensões inerentes à filmografia analisada.

Não obstante, nos dois estudos apresentados anteriormente, reforçam-se aquilo que os autores chamaram de caráter *autoetnográfico* para os documentários, perceptível nas formas de realizações indígenas, apontando para a importância da reflexividade, como um dado significativo para compreender essa filmografia. Ambos os trabalhos atentam para uma perspectiva reflexiva dos documentários, diante daquilo que Manuela Carneiro da Cunha (2009) chamou de “cultura com aspas”, a utilização por parte dos indígenas de formas não indígenas para uma abordagem reflexiva sobre a sua própria cultura.

Destaco ainda a pesquisa de Sílvia Pizzolante Pellegrino (2003), intitulada *A Comunicação Reflexiva: Antropologia e visualidade no contexto indígena*, e que, na mesma tendência dos demais trabalhos, apontou para o papel da reflexividade como linha de análise da cinematografia indígena. Nessa mesma proposta, porém com *corpus* de pesquisa diferente, situo a pesquisa de Henrique Finco (2012), intitulada *Imagem intensa e performance como testemunho em filmes documentários no Brasil*, que buscou apontar para a relação presente

entre a reflexividade no documentário e as estratégias de performance de novos sujeitos sociais no documentário contemporâneo no Brasil.

Em especial, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Culturas Contemporâneas, destaco também o trabalho de Bruno Saphira (2016), intitulado *Na vertigem do cinema Mise en scène, Performance e Acaso Como Meios de Convivência da Ficcionalidade no Filme Documentário Brasileiro Contemporâneo*, que analisou a presença de uma ficcionalização no documentário contemporâneo por uma opção de *mise en scène* baseada na imprevisibilidade e no acaso das performances de sujeitos sociais envolvidos na cena documental. Vale ressaltar que essa mesma pesquisa, em seu *corpus*, buscou analisar um dos documentários que compõe o acervo do *Vídeo nas Aldeias*.

Destaco ainda a dissertação e a tese de Bernard Belissario (2014; 2018), defendidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, intituladas respectivamente: *As Hiper mulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos* e *Desmanchar o cinema: pesquisa com filmes Xavante no Wai'a Rini*. Nesses dois trabalhos, o pesquisador nos apresenta, além de uma análise acerca de alguns dos documentários do *Vídeo nas Aldeias*, seu percurso de imersão e análise dessa filmografia, centrando-se em categorias significativas para pensarmos o fenômeno do documentário indígena em novas abordagens teórico-metodológicas diante de questões centrais como: a tradição e a política.

Como proposta de estruturação desse estudo, dividimos essa pesquisa em três partes, subdivididas, por sua vez, em capítulos. Essa organização buscou, inicialmente, dar conta do nosso percurso analítico, contextual e teórico. Buscamos, nessa proposta, contemplar uma abordagem que, inicialmente, estabelecesse um contexto atual e histórico para o cinema indígena, para, logo em seguida, estabelecer uma construção teórica acerca da *mise en scène* no campo cinematográfico, de modo a subsidiar a nossa análise e abordagem aos filmes.

Dessa maneira, na primeira parte, apresentamos o projeto Vídeos nas Aldeias, situando diferenças e semelhanças, em algumas das realizações que envolvem essa cinematografia. Buscamos, dessa forma, apontar para uma diferença quanto às realizações baseadas em duas fases vividas pelo projeto. Essas duas fases, apesar de possuírem especificidades estilísticas e técnicas, não são excludentes, já que a figura do realizador não indígena ainda hoje está presente. Nessa parte, aprofundamos nas realizações do *Vídeo nas Aldeias* a outras experiências que se centraram no indígena como forma de constituição de um discurso de autonomia, processo esse vinculado à ampliação de novas formas de massificação, como, por exemplo, a tecnologia videográfica.

Na segunda parte, buscamos fazer um debate acerca do conceito de *mise en scène*, tentando compreender como essa categoria estaria presente tanto na ficção quanto no documentário. Pretendemos criar uma historicidade sobre essa categoria, relacionando as discussões teóricas e metodológicas com as diferentes experiências de realização que perpassaram o debate que construíram o conceito de *mise en scène* como significativo para análise e para realização. Tentamos apresentar, nesse capítulo, a ideia de que a construção conceitual da *mise en scène* está vinculada a uma abordagem presente na história do cinema, em um percurso que esteve envolvido com aspectos centrais para compreensão do cinema e de questões inerentes a essa tradição narrativa, como a autoria, a estilística, a representação da realidade e as estratégias de realização.

Na terceira parte, propomos, inicialmente, elaborar uma síntese, tendo como base as discussões teóricas estabelecidas nos capítulos que compõem essa parte, de modo a consubstanciar uma ideia de *mise en scène* que pretendo utilizar nas análises. Buscamos, nessa parte, ancorar a nossa proposta metodológica e conceitual tanto em um debate teórico quanto nos filmes, tendo como referência o espaço, os dispositivos, os sujeitos e uma maneira muito própria desses documentários cinematografarem e cenografarem. Tentamos assentar a nossa pesquisa em uma proposta de *mise en scène* no documentário que seja aplicável ao *corpus* que nos propomos a analisar, relacionando as variáveis que associamos a nossa proposta metodológica.

Nos demais capítulos que compõem a terceira parte, buscamos, efetivamente, fazer a análise. Para tanto, analisamos cada filme em um capítulo específico, de modo a centrar o nosso olhar nas especificidades presentes em cada um dos documentários. Essa proposta se relaciona com a nossa abordagem de análise, mas também com a ideia de que cada um dos filmes, muito embora carregue semelhanças, envolve uma proposta de realização marcada por uma experiência própria de realização. Acredito que essa proposta se justifica, já que os filmes carregam especificidades na maneira como o espaço é trabalhado e de como as cenas desenvolvidas metaforizam muito dos significados culturais e tradicionais.

Por fim, reitero aquilo que acreditamos ser a importância que identificamos em nosso estudo. Reafirmamos que essa pesquisa buscou estabelecer uma dimensão teórica da *mise en scène* de modo a possibilitar ao campo cinematográfico e à teoria do cinema um espaço de discussão acerca dessa categoria como central para pensarmos o fenômeno documental contemporâneo. A nossa proposta com esse estudo, além de uma análise da especificidade da cinematografia e cenografia mbya, é também construir uma teorização da *mise en scène* capaz

de ser apropriada e debatida no campo, de modo a contemplar a particularidade dessa categoria e o estatuto para a filmografia contemporânea brasileira.

**PARTE I - REPRESENTAÇÕES, LUTAS E EXPRESSIVIDADES
INDÍGENAS**

1.1 EXPERIÊNCIAS AUDIOVISUAIS INDÍGENAS

A compreensão do cinema indígena, com um fenômeno alocado diante das transformações culturais e técnicas, relaciona-se também com as mudanças representativas vividas pela sociedade nas últimas décadas em diferentes partes do mundo. Podemos afirmar, dessa forma, que a experiência de novas maneiras de se produzir cinema insere-se em uma continuidade com as mudanças vividas pela sociedade, transformações essas que se relacionam aos significados que os produtos comunicacionais adquiriram do ponto de vista técnico ao longo do tempo e diante das mudanças presentes nas formas de consumo do cinema ao longo do século XX e XXI.

Dessa maneira, na ideia de produção e de realização audiovisual, que aqui estamos defendendo, podemos observar uma continuidade com outros produtos alocados dentro daquilo que chamados de produtos comunicacionais: o rádio, a televisão, o jornal etc. Esse conjunto de produções ganha ênfase em diferentes momentos do Brasil e do mundo, diante das mudanças tecnológicas que possibilitaram a assimilação de novos sujeitos e experiências no âmbito comunicacional, em uma mudança representativa, comum a uma reivindicação por novas narrativas, novos saberes, novas historiografias e uma reivindicação política para esses produtos. O cinema indígena insere-se diretamente nesse contexto, estabelecendo uma permanência com novas abordagens de se produzir, de se representar e de se exibir através do audiovisual.

No caso do cinema indígena, ganha relevo a ideia de percurso que envolve a busca por uma reafirmação das tradições indígenas, de suas histórias, a busca por direitos, e que se relaciona diretamente ao que foi apresentado por Faye Ginsburg (2016) como uma maneira de construir pontes por partes da cultura indígena e não indígena. Para essa autora, essa filmografia estaria centrada em uma autonomia dos indígenas com relação a sua representação, uma autonomia representativa que buscasse, através de um olhar específico para as questões inerentes aos indígenas, problematizar aspectos comuns à sociedade não indígena, em um gesto de autonomia do cinema indígena em construir esteticamente seu ativismo diante de sua autorrepresentação.

Dessa maneira, podemos atentar para as “pontes” como uma metáfora da autonomia representativa indígena: um vetor para entendermos a lógica pela qual o documentário indígena é capaz de transitar entre os diferentes caminhos, sem perder sua objetividade como

proposta discursiva e representativa. Vistos como etnográficos, produzidos como filmes políticos, analisados pela especificidade dos seus elementos, o documentário indígena caminha entre os limites interpretativos e epistemológicos desenvolvidos pelos documentários ao longo de sua história, em uma proposta que busca se colocar no mundo pela definição de um conhecimento atrelado aos indígenas. Contudo, além do etnográfico, do político, entre o conhecimento e o ativismo, esse documentário carrega também atributos estéticos e estilísticos que reivindicam a essas realizações um *status* relevante para a história do cinema e para a complexidade do fazer documental nos dias de hoje.

Buscaremos, aqui, não apresentar uma visão histórica da relação do indígena com os meios de comunicação de massa, mas apontar aspectos presentes nas chamadas mídias indígenas, fenômeno que engloba não somente o audiovisual, mas também o jornalismo, a televisão e outras formas de massificação e agenciamentos, cuja representação principal são os indígenas. Aqui, destacamos, entre outros, a experiência do *Navajo Film Themselves*, no Estado do Arizona, nos Estados Unidos da América (EUA), projeto realizado pelos pesquisadores Sol Worth e John Adair, nos anos 1960, que é comumente associado a uma das primeiras experiências de apropriação dos recursos audiovisuais por parte de sujeitos indígenas (figura 1). Esse projeto atentou, especialmente, para as formas como esses indígenas constituíam narrativas e se utilizavam da linguagem cinematográfica em uma forma de produzirem conhecimento de sua cultura, trabalho esse que culminou em sete filmes, de 20 minutos, e cinco outros menores, com duração de um a cinco minutos.

Sol Worth e John Adair sintetizaram sua pesquisa em um livro publicado em 1972, intitulado *Through Navajo eyes*, pesquisa que é comumente associada ao processo de construção de autonarrativas e autorrepresentações indígenas. Esse projeto, em especial, buscou produzir leituras e interpretações das realizações desses indígenas, identificando as especificidades do uso do cinema. A proposta de análise dos dois pesquisadores era observar o cinema na mesma perspectiva da linguagem, atentando para as formas como os Navajo codificavam ou significavam o cinema. Como hipótese inicial para essa pesquisa, estava a possibilidade de um uso diferenciado da linguagem cinematográfica, capaz de produzir leituras, tanto dos indígenas quanto de não indígenas.

Figura 1 - Fotogramas de *Navajo Film Themselves* (1966)



Fonte: WORTH; ADAIR, 1966.

Com a ênfase no rigor metodológico de um trabalho etnográfico, essa pesquisa propôs, aos indígenas, não somente a produção das imagens, no uso da câmera no dia a dia dessa comunidade, mas também no aprendizado dos recursos de edição e da sua utilização efetiva nas realizações. Trata-se, segundo Juliano José de Araújo (2015), da primeira iniciativa “[...] de ensinar a um grupo de indígenas o uso de uma câmera e da edição do material por eles filmados” (ARAÚJO, 2015, p.75). Outro aspecto é que, diferente de outras experiências, essa se utilizou do registro cinematográfico em 16 mm, possibilidade que envolveria uma forma de decupagem da cena documental, em sua maioria relacionada com o tempo de registro imposto pelos limites da película e o registro sonoro. A análise recaiu, por sua vez, nos aspectos materiais do filme e no modo a identificar os traços comportamentais e psicológicos capazes de permitir uma identificação de traços gerais e comuns aos indígenas.

Nesse sentido, a pesquisa chegou a observações interessantes como, por exemplo, a predominância de sequências em que os indígenas se apresentam em movimento, ou a presença de longas descrições orais, a ausência de *close up* e uma preocupação quanto a não filmar os olhos dos sujeitos representados. Tais aspectos, segundo Worth e Adair (apud ARAÚJO, 2015, p. 81), relacionam-se a traços da cultura dos *Navajo*, que se refletem na forma de esses se utilizarem do cinema para filmarem a si. Entre outros pontos, as críticas estabelecidas às análises dos dois pesquisadores giram em torno da pouca ênfase aos aspectos sociais dos indígenas e em uma inobservância do real desejo dos indígenas em construir imagens ou representações de si e de sua cultura, aspecto esse que se relaciona, em última instância, com a relevância da *mise en scène* a delinear uma categoria inerente à realização e à análise.

Ainda no tocante às experiências de comunicação indígena, Araújo (2015) nos apresenta também as chamadas mídias aborígenes, experiências focadas nos nativos canadenses e australianos. No caso do Canadá, o *Native Communications Program*, que era um programa governamental, possibilitou inicialmente o surgimento e a ampliação de veículos indígenas, tanto na mídia impressa quanto no rádio e na televisão na década de 1970. Apesar desse país registrar um histórico de atuação dos aborígenes desde os anos 1940, o Canadá fomentou uma maior assimilação dos meios de comunicação pelos nativos, através do incentivo ao desenvolvimento de mídias comunitárias.

Na perspectiva da visibilidade que envolvesse a produção indígena, podemos ainda destacar a ampliação dos festivais e mostras em um espaço significativo de experiência para essas realizações. No tocante ao chamado cinema etnográfico, podemos destacar um conjunto de festivais que serviu para delinear o documentário etnográfico numa ideia de subgênero relevante para as diversidades das produções etnográficas. Nesse sentido, uma observação da importância desses festivais nos possibilita atentar para a complexidade com que o documentário etnográfico adquire na história do cinema, em uma proposta estilística e um domínio substancial para produção documental. Compreender esses espaços de exibição envolve também olhar para a centralidade do documentário etnográfico ao criar uma janela para analisarmos as diversidades dos olhares e as transformações representativas vividas pelo cinema no século XX.

Em específico, debruçando sobre as experiências brasileiras, temos o trabalho de Andrea Tonacci, no documentário *Conversas no Maranhão* (1977), que nos permite compreender a singularidade de um cinema feito *sobre* o indígena e *por* indígenas (Figura 2). Em especial, esse filme registrou a etnia *Canela Apanyekrá*, no interior do Maranhão. Inicialmente, com uma proposta de produzir uma narrativa em que os próprios indígenas tivessem papel ativo na operacionalização da câmera, Tonacci (1977) optou por uma realização na qual os indígenas dirigissem a câmera operada por ele.

Figura 2- Fotograma do filme *Conversas no Maranhão* e o registro dos indígenas da etnia Canela Apanyekrá



Fonte: Tonacci, 1977.

Em *Conversas no Maranhão* (1977), os indígenas viram nessa relação a possibilidade de apontar as problemáticas vividas pela comunidade, ao perceberem que a produção poderia ser vista por outras pessoas. Nesse documentário, entre as problemáticas principais apresentadas pelos indígenas está a questão da terra e o processo de demarcação da reserva, aspectos esses que possibilitam, aos indígenas, apresentar a irregularidade do território demarcado pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI), apontando problemas quanto ao processo de demarcação oficial.

Nas palavras do realizador, o filme é um documento filmado, “[...] porque era como se eles (os indígenas) estivessem mandando um papel escrito” para as autoridades responsáveis pela demarcação de terra (TONACCI *apud* ARAUJO, 2015, p. 93). Para Fernão Pessoa Ramos (2012), ao observar os aspectos estéticos dessa produção, a força do filme está na poesia de suas imagens, no “seu ritmo que não violenta o tempo da sociedade que trata, na sua capacidade única de penetrar nos meandros do índio de forma sensível e profunda” (p. 191).

Nesse documentário, Tonacci (1977) tem o papel relevante de atentar para a problemática das demarcações de terras no Brasil durante o período militar, apresentando a perspectiva dos indígenas para essa questão ainda nos anos 1970. Existe uma clara equiparação entre o realizador não indígena e o sujeito indígena, que se relaciona, de modo a constituir um produto marcado por um forte traço intercultural. Tonacci busca reproduzir,

dessa maneira, uma descrição etnográfica dos aspectos sociais e políticos vividos pelos Canela *Apanyekrá*, em uma estratégia de construir um discurso político e autoral dessa comunidade. Nessa lógica, a estrutura básica do documentário é a relação entre os comentários dos indígenas, apresentados em *off*, com as imagens captadas pelos sujeitos da câmera inseridos no espaço físico e cultural.

Nessa fase, vale ressaltar para a maneira como a *mise en scène* é uma categoria central para a estilística do filme, diante da ideia de valor que a presença do realizador não indígena adquire na cena. Aqui, se sobressai a importância criativa da *mise en scène* qual um dado desenvolvido na relação aos diferentes sujeitos que compõem a cena no documentário. O realizador se descola no espaço de modo a centrar nos indígenas e na sua relação com a terra. Dessa maneira, o corpo dos indígenas em relação ao espaço, à voz e aos comentários são traços marcantes para situar as imagens dos indígenas tanto historicamente quanto socialmente. É interessante observar que essa forma de estruturação estará presente nas primeiras produções do *Vídeo nas Aldeias* nos anos 1980. O próprio Vincent Carelli, idealizador do projeto, atribui, ao pioneirismo de Tonacci, uma referência para a criação do projeto, em 1987.

Outro caso brasileiro diz respeito à experiência dos Kayapó na apropriação dos recursos audiovisuais. O antropólogo e cineasta americano Terence Turner (1991) aponta que a relação desses indígenas com os meios de registros cinematográficos remete aos anos 1950, quando do início dos primeiros registros das tradições por parte dos próprios Kayapó. Vale ressaltar ainda que são desse período, também, as primeiras transmissões em rádio, realizadas com a ajuda da FUNAI. Esse mesmo autor resalta que nos anos 1980, com a consolidação do vídeo, que se inicia o projeto *Mekaron Opoi Djoi*, sob a liderança dos antropólogos Luiz Henrique Rios e Renato Rodrigues Pereira, e da cineasta Mônica Feitosa, com o objetivo de ensinar e aprofundar o conhecimento dos Kayapó no audiovisual. Esse projeto foi o mote para o que mais tarde seria chamado de Vídeo Kayapó, implantado nos fins dos anos 1980.

Podemos evidenciar, de maneira geral, que esses projetos se inserem em um contexto de relação entre o indígena e o não indígena, tanto em uma perspectiva de fomento quanto da recepção desses produtos. Dessas experiências, podemos reivindicar a importância do vídeo em um meio expressivo, já que a tecnologia videográfica influencia as opções de encenação, as formas dessas narrativas e as estratégias de produção das imagens. Diante da complexidade tecnológica da sociedade contemporânea, o vídeo pode ser visto pelo viés das modificações vividas pela comunicação em diversos países e contextos, o que nos possibilita inserir as

mídias indígenas, pelo qual o *Video nas Aldeias* se coloca, em um contexto mais amplo, em que a modificação dos paradigmas inerentes à comunicação possibilitou o desenvolvimento de estratégias narrativas, encenativas e discursivas.

1.2 PROJETO VÍDEO NAS ALDEIAS: DUAS FORMAS DE REALIZAR E ENCENAR

Quando falamos em cinematografia indígena no Brasil, não há como não abordarmos o projeto *Video nas Aldeias* (VNA). É quase certo que, para muitas pessoas, o projeto possa ser observado na qualidade de sinônimo para aquilo que diversas pessoas atribuem ao cinema indígena. Com mais de trinta anos de atividade, o VNA é, atualmente, um meio de acesso para a complexidade cultural dos povos indígenas no Brasil. Constituído por um acervo de mais de 3.000 horas de imagens, referentes a 40 povos indígenas no Brasil, o projeto realizou mais de 70 vídeos, sendo a sua maioria realizada por indígenas.

Dessa maneira, o chamado cinema indígena tem um papel bem definido na complexidade das produções audiovisuais contemporâneas no Brasil. De diversas formas, e com muitas nuances, a alcunha de cinema indígena, para as produções referentes a essa cinematografia, envolve diversos problemas. Em primeira instância, evidencia um questionamento sobre as identidades indígenas na contemporaneidade, apontando para tensões, a relação entre culturas periféricas e hegemônicas, a ideia de culturas tradicionais e a sua relação com as mídias contemporâneas, ou, ainda, as formas de diálogo dos signos envolvidos nas expressões tradicionais das culturas indígenas e da sua relação com os símbolos da comunicação de massa.

No caso do cinema indígena, podemos facilmente associar essa categoria a modelos analíticos que objetivam o indígena, como, por exemplo, a ênfase em um olhar excessivamente antropológico e etnográfico. Muito embora possamos observar essas produções pelo viés da antropologia fílmica, o que faremos nos capítulos subsequentes, podemos ressaltar que as produções indígenas encerram questionamentos que vão do domínio etnográfico, envolvendo, por exemplo, questionamentos quanto à autoria, à relação com a cinematografia contemporânea, ou, ainda, do papel de relação intercultural na composição desse produto no âmbito da teoria e história do cinema.

A definição indígena para o cinema evidencia, dessa maneira, uma compreensão da dimensão expressiva do cinema e da comunicação, diante daquilo que Ian Thompson (2000) chamou de *midiação*, conceito apresentado por esse autor que busca dar conta da

complexidade inerente à produção e à circulação dos símbolos nas sociedades modernas, em referência às interações desenvolvidas pelo fluxo midiático que caracteriza a sociedade contemporânea. Compreender as estratégias formais desenvolvidas nessas produções nos permite atentar para as dinâmicas presentes na produção e no consumo do cinema compreendido à semelhança de objeto social e um produto comunicacional. Não obstante, o que chamamos de cinema indígena apresenta-se, nos dizeres de André Brasil (2012), diante de uma categoria de “experiências díspares”, um rótulo complexo, que, ao passo que é capaz de nos dizer dos indígenas, nos fala também das formas de lidarmos com as alteridades e subjetividades presentes no cinema.

Diante desse contexto, ao pensarmos nas produções fora dos espaços tradicionais de produção audiovisual, no caso das realizações indígenas, podemos ainda atentar para a importância do cinema indígena em uma proposta estilística que se vincula às potencialidades do documentário a corroborar as lutas coletivas. Dessa maneira, ao analisarmos essas produções, podemos apontar para o estatuto da linguagem cinematográfica no desenvolvimento de narrativas constituídas por sujeitos que, durante muito tempo, situaram-se fora das formas vigentes de utilização dos recursos audiovisuais. Nessas produções, estariam em jogo uma problematização das formas tradicionais ocidentais de concepção das imagens e a “[...] tradição escópica ocidental” constituída na tensão entre um modo de representação tradicional presente na tradição ocidental e um “modo selvagem de se produzir representações” (BRASIL, 2012, p. 114).

Com relação às investigações que se debruçaram sobre o VNA, é comumente defendida uma divisão entre dois momentos em uma abordagem que busca contemplar duas maneiras de realizar: uma primeira, vinculada ao não indígena, e, um segundo momento, cujo protagonismo passa a estar na figura do indígena. Podemos, contudo, ressaltar que essa dimensão recai, em sua maioria, na representação através dos aspectos cinematográficos, não necessariamente correspondendo à complexidade inerente ao processo intercultural e dialógico presente na relação entre indígena e não indígena.

Dessa forma, centrando-se nas potencialidades da expressividade audiovisual, podemos afirmar que essa relação poderia ser analisada de maneira específica em referência às peculiaridades comuns à relação dos indígenas com o projeto *Vídeo nas Aldeias* e as próprias comunidades. A complexidade presente nessa relação se apresenta diante das negociações, que fazem o processo de realização audiovisual um elemento de tensionamento entre o não indígena e o indígena.

Podemos, assim, afirmar que essas fases devem ser observadas com cuidado, respeitando a complexidade inerente aos aspectos expressivos do recurso audiovisual analisado. Nessa perspectiva, tomando a centralidade da *mise en scène*, podemos dividir a filmografia do *Vídeo nas Aldeias* em duas fases, baseadas na ênfase de um registro fundado no realizador não indígena e um outro momento marcado pelo indígena.

Iniciado em 1986, esse projeto pode ser também compreendido diante das mudanças políticas e sociais impulsionadas pelo processo de redemocratização vivido pelo Brasil e as discussões que nortearam a Constituição de 1988. O projeto problematizou, desde seu início, temas caros aos indígenas: a demarcação dos territórios tradicionais, a defesa dos direitos indígenas, as identidades tradicionais e uma atuação política maior por parte dos indígenas, tanto nacionalmente quanto internacionalmente. Segundo Caixeta de Queiroz (2009), tais temáticas estariam presentes desde a proposta inicial do projeto à sua época, em um estreito diálogo com um público maior e externo a esses grupos.

Inicialmente, foi no contexto do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), fundado em 1979, que Vincent Carelli deu início às atividades com vídeo, experiência que viria a ser o embrião desse projeto. Ao observar esse período inicial, o próprio Carelli (2010) argumenta que a proposta inicial:

Era criar uma rede de alianças – independente de ideologias – para reunir missionários, antropólogos, indigenistas, pesquisadores, fotógrafos, viajantes e quem mais quisesse com o objetivo comum de reunir dados sobre essas populações. Fiz o arquivo fotográfico do projeto e juntei oito mil fotos sobre os povos indígenas. Juntei todos os arquivos públicos, cruzei com os arquivos de museus, de antropólogos. Com isso, ficou evidente nesse trabalho que estas fotos e o material histórico recolhido tinham uma enorme importância para os índios, pois essas coisas nunca retornam para eles. Os índios vivem processos de mudanças extremamente intensos e a questão da memória para eles é fundamental, por conta das novas gerações. Então, toda vez que eu ia para a aldeia levando estes materiais havia um interesse e um fascínio enorme. (CARELLI, 2010, p. 2).

Nessa primeira fase do VNA, 1986 a 1997, as primeiras realizações audiovisuais atestavam o papel preponderante do realizador não indígena. Esses realizadores tinham um foco em demarcar um espaço de recepção para essas produções, com influência tanto na cultura quanto na política. Durante esse período inicial, o projeto conquistou um espaço de discussão e exibição no Brasil e no mundo. Desse período, podemos situar algumas das realizações, como: *A festa da moça* (1987)- (Figura 3), *Pemp* (1988), *O espírito da TV*

(1990), *Boca livre no Sararé* (1992), *A arca dos Zo'é* (1993), *Eu já fui seu irmão* (1993) e *Placa não fala* (1996).

Figura 3- Fotograma de *A festa da moça* (1987)



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022

Nas palavras de Caixeta de Queiroz (apud ARAÚJO, 2015) é a partir da segunda fase do *Vídeo nas Aldeias* que podemos encontrar transformações substanciais nos aspectos formais dos documentários. Essas modificações envolvem traços específicos quanto ao trato do tempo e do espaço por parte do realizador indígena, o que se relaciona ao papel mais efetivo desse realizador em constituir aquilo que poderíamos chamar de uma narrativa em processo, referência a “[...] traços, planos e espaços de cineastas como Antonioni ou Ozu” (p. 105). Esse aprimoramento estético e conceitual das produções da segunda fase nos permite observar para a influência das oficinas, realizadas pelos membros não indígenas do projeto, e que possibilitou o desenvolvimento de um conhecimento maior da linguagem audiovisual por parte dos indígenas.

Outro ponto substancial, e que envolve os dois momentos do VNA, está no papel da tecnologia videográfica. A presença de novas tecnologias de produção da imagem impulsionada pelo uso de câmeras compactas influenciou o deslocamento da câmera para as mãos dos indígenas. Mais do que uma evolução da imagem ou da técnica documental, o vídeo situa essas produções historicamente, de modo a relacionar o registro cinematográfico com o videográfico. Tais modificações nos permitem observar para a tecnologia videográfica, não

diante da ideia de uma evolução do registro cinematográfico, mas em um produto resultante das transformações culturais e sociais vividas durante as últimas décadas, em que estariam em jogo novas formas de lidarmos com as imagens.

Na passagem da câmera para as mãos dos indígenas, podemos situar um debate sobre o poder do documentário em constituir uma *etnografia*, em que os próprios indígenas registram e editam suas imagens, passando de objeto a sujeitos do discurso. Ao abordar especificamente o termo *autoetnografia*, Araújo (2015) afirma que, apesar desse termo ser significativo nas realizações do VNA, carece de uma melhor definição. Em sua tese, esse autor desenvolve a categoria de *documentário autoetnográfico*¹ ao localizar os principais procedimentos de criação presentes nessa cinematografia.

Na tese de Juliano José de Araújo, a autoetnografia se estabelece como uma metodologia utilizada para compreender a experiência de ser um indígena no Brasil contemporâneo, tendo como referência central a produção documental constituída por grupos indígenas que buscam a representar a si e sua coletividade. Especificamente, essa tese explora o uso da autoetnografia no contexto do documentário indígena, como um gênero em que os próprios indígenas participam na produção e na narrativa do filme, de modo a possibilitar uma descrição etnográfica baseado no documentário e na apropriação dos recursos audiovisuais. Através da autoetnografia, o documentário indígena se torna uma ferramenta para que os indígenas possam contar suas próprias histórias e perspectivas culturais, enquanto também oferecem uma crítica aos estereótipos e preconceitos que cercam a cultura indígena na sociedade brasileira. Dessa maneira, a tese de Araújo examina como a autoetnografia é usada no documentário indígena para desafiar a visão hegemônica da cultura não indígena, oferecendo uma nova perspectiva de compreensão da maneira como os indígenas pensam a si e os outros.

Não obstante, ao analisar as primeiras produções do VNA, Ivana Bentes (2004) aponta também para uma característica que continuará presente nas produções da segunda fase: uma função pedagógica da imagem. Apresenta-se, nessa ideia, a necessidade, por parte do projeto, de um maior engajamento com as questões indígenas. Por sua vez, ainda na primeira fase, a autora aponta para a presença da performance e dos elementos *encenativos* presentes, por

¹ O documentário autoetnográfico é defendido por Araújo (2015) como uma categoria resultante das formas de realização dessas produções ao apontar para um processo de “[...] realização cinematográfica (preparação, filmagem e montagem) no qual a autoria é compartilhada, sendo a ética um elemento presente em todas as etapas; o emprego e a modulação de diferentes gestos estéticos com uma forte influência dos cinemas direto/verdade, mas também questões que emergem com força na produção audiovisual de não-ficção contemporânea, como a encenação e o uso das imagens de arquivo” (ARAÚJO, 2015, p. 11).

exemplo, naquilo que ela chamou de “humor e comicidade” por parte dos indígenas, ante dos olhos do realizador não indígena. Contudo, nessa primeira fase, o sujeito do discurso é o documentarista não indígena a registrar uma alteridade indígena, enquanto, na segunda fase, são os indígenas os sujeitos do discurso documental.

Nessa mudança conceitual do projeto, em um claro momento de inversão, deslocam-se as concepções tradicionais da antropologia e da etnografia envolvidas nessas realizações. Se antes as produções focavam mais intensamente nas descrições dos aspectos tradicionais e na relação intercultural, na segunda fase, o domínio dos recursos pelos indígenas possibilitou a realização de narrativas fundamentadas nos desejos de “fabulação e ficção sobre o cotidiano”.

Por exemplo, é o que podemos observar no documentário *A arca dos Zo'é* (1993), produção situada na primeira fase, em que uma relação intercultural entre indígenas *Waiãpi* e *Zo'é* é utilizada a estabelecer o acesso aos aspectos culturais desses dois grupos. No documentário, os traços culturais das duas etnias apresentam-se diante da possibilidade da perda dos valores tradicionais frente ao contato com o não indígena.

Realizado por Vincent Carelli e Dominique Gallois, podemos observar, nessa produção, a preferência dos dois realizadores por uma descrição focada nas diferenças culturais. É assim que podemos analisar as diferenças e as semelhanças entre *Waiãpi* e *Zo'é* em uma forma de atentar para a necessidade de defesa dos modos de vida dessas comunidades frente à chegada inevitável do não indígena (Figuras 4 e 5). Se os *Waiãpi* são representados como indígenas que já tiveram contato com o não indígena, portadores de utensílios e novidades, os *Zo'é* são aqueles cuja ancestralidade estaria presente no seu modo de vida tradicional, na gestualística, nos alimentos e nos mitos.

Figura 4- *A arca dos Zo'é* (1993): contato intercultural entre Waiãpi e Zo'é, mediado pelo realizador não indígena



Fonte: Vídeo nas Aldeias, 2022.

Nessa perspectiva, as realizações da segunda fase carregam uma tensão presente na relação entre o sujeito e o coletivo. Apesar do coletivo estar presente nas produções dessa fase, diante de uma busca por uma descrição dos aspectos gerais dos grupos indígenas, na segunda fase, houve um maior aprofundamento dos aspectos individuais e subjetivos. Tal aspecto é perceptível em uma opção por narrativas em que estariam presentes uma maior subjetivação da realidade. Essa subjetivação pode ser observada no próprio uso da câmera, em um registro atento aos indivíduos e na sua relação com o coletivo, a cultura e o próprio elemento não indígena. Essas contradições assentam-se em uma característica que estará presente em muitas das realizações do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema, em uma opção estilística que busca contemplar as tensões entre os indivíduos e o coletivo, entre o singular e o universal, o específico e o geral.

Podemos observar essas características em realizações como *As hiper mulheres* (2011), em que a narrativa busca se centrar em personagens específicos, de modo a constituir um conjunto de experiências diante da realização do *Jamurikumalu*, ritual feminino do Alto Xingu. No documentário, *Tugupé*, ancião, teme pela morte de sua esposa *Kanu*, e pede que seja feito o ritual que desde 1981 não era realizado. Esse documentário se propõe a problematizar as diferentes relações desenvolvidas por esses personagens diante da tradição e dentro da própria comunidade, buscando apresentar a comunidade em um micro espaço, onde

estariam em jogo questões atinentes ao papel da mulher, a sexualidade e as relações de poderes internas ao grupo.

Ainda nessa realização, a presença da câmera nas mãos dos indígenas instaura uma possibilidade de subjetivar o mundo por meio da mediação dos sujeitos envolvidos. Se nas primeiras produções do VNA, a câmera mediava, sobretudo, as relações não indígenas e indígenas; na segunda, passou a constituir um diálogo mais complexo em que o elemento não indígena divide espaço com outras formas de mediação.

Dessa maneira, a segunda fase do VNA nos permitiria situar um debate sobre o caráter da imagem produzida pelos indígenas. Outro questionamento que podemos destacar é a dimensão estilística comum na negociação e no diálogo construído entre os indígenas e os não indígenas (Figura 6). A inversão dos papéis presentes nessas produções da segunda fase aponta para um incremento do poder do realizador indígena. Como documentários dessa segunda fase, situamos as realizações em que o protagonismo indígena está associado à realização das oficinas de realização audiovisual realizada pelo VNA: *No tempo das chuvas* (2000), *Shomõtsi* (2001), *As hiper mulheres* (2011), *Bicicletas e Nhanderú* (2011), *Duas aldeias, uma caminhada* (2008), *Kene Yuxi, As voltas do kene* (2010), *Moyngo, O Sonho de Maragareum* (2000) e *AMTÔ, A Festa do Rato* (2010) etc.

Figura 5- Shomõtsi, (2001)



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 6- *As hiper mulheres* (2011)



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Nessa linha, Caixeta de Queiroz (2004), atentando para os aspectos culturais e tradicionais nas produções do VNA, observa que:

Ao ver os filmes e ao ler os textos produzidos no contexto do *Vídeo nas Aldeias*, constatamos uma crítica explícita a dois tipos de pensamento: um 'arquivista', outro 'relativista'. No primeiro caso, é questionada aquela forma de registro de imagens e coleta de informação com a finalidade de as 'conservar' em bibliotecas e museus. Ao contrário, é demonstrado, os saberes indígenas são respeitados e multiplicados na medida em que são colocados em ação e em construção permanente de tal forma que a 'tradição' é vista como um processo criativo e adaptativo. (QUEIROZ, 2004, p. 1).

Apesar de trazerem nas suas narrativas aspectos da cultura tradicional, as produções da segunda fase buscam problematizar aspectos subjetivos, tanto na relação com os atributos da cultura tradicional quanto das formas de realização. Esses documentários apontam para uma ideia de experiência ligada às formas de subjetivação presentes na apropriação do recurso audiovisual e na representação da cultura. Ao centralizar nos sujeitos como protagonistas, os documentários lançam um olhar mais detido ao cotidiano dessas comunidades, evidenciando as peculiaridades dos sujeitos ao se relacionarem, temporalmente e espacialmente, com o seu local. É o caso do curta-metragem *BIMI, Mestra de Kenes* (2009), em que uma conhecida mestra da tecelagem *Huni kui*² nos apresenta aspectos da cultura *Kaxinawá*, do Acre (Figura 7).

² Outra denominação dos *Kaxinawá*.

No documentário, podemos observar os aspectos tradicionais da cultura, diante das atividades cotidianas da personagem principal. Em meio a sequências em que os sujeitos indígenas estão relacionados à prática do desenho tradicional, essas subjetividades são representadas, tendo em vista os hábitos tradicionais, ao pintarem seus corpos e tecidos. Nessa ação, fica evidente o papel do fazer prático, em um gesto que remete a uma memória cultural. *Bimi*, personagem principal, nos é apresentada como a portadora de um fazer fundamental para os *Kaxinawá*, sendo responsável pela manutenção de um legado tradicional. Nesse sentido, a câmera constrói sequências em que tanto os sujeitos indígenas quanto a tradição são resultados de uma prática do grafismo no cotidiano dessas comunidades.

No tocante às oficinas ministradas pelo projeto Vídeo nas Aldeias, podemos destacar aspectos significativos concernentes às relações entre os povos indígenas e não indígenas, tanto no que diz respeito ao processo de produção de filmes quanto às implicações culturais e políticas. Isso é particularmente importante em um contexto em que as narrativas sobre a cultura indígena são frequentemente controladas por pessoas não indígenas, resultando em estereótipos e preconceitos. As oficinas do projeto Vídeo nas Aldeias oferecem oportunidades para que os povos indígenas se relacionem de maneira mais direta e significativa com pessoas não indígenas, ao estabelecerem relações de parceria e colaboração baseadas no respeito e na troca cultural mútua, o que pode contribuir para uma maior compreensão e respeito entre diferentes grupos.

Não obstante, as oficinas do projeto também podem levantar questões sobre a apropriação cultural e a exploração dos povos indígenas. É importante que essas oficinas sejam realizadas de forma respeitosa e consciente, levando em consideração as necessidades e desejos dos próprios povos indígenas. A colaboração deve ser realizada de forma igualitária e respeitosa, com a participação dos indígenas em todas as etapas do processo de produção, desde a concepção até a finalização dos filmes. Nesse sentido, acreditamos que uma abordagem das especificidades metodológica decorrentes das oficinas é importante para uma melhor compreensão das tensões inerentes a essas práticas, como forma de mensurarmos as implicações das oficinas para um melhor entendimento das realizações indígenas e do seu papel como influenciador de uma maneira intercultural e relacional de se fazer documentário.

Figura 7 – *Marina, Bimi*, personagem central do documentário, entre a prática cotidiana e o tradicional



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Diante disso, é na relação entre os aspectos individuais e coletivos que se delineia uma narrativa marcada pela possibilidade da perda da tradição e a necessidade de permanência. Nesse quesito, os sujeitos envolvidos na representação documental têm um papel significativo como mantenedores dessa prática em perigo. Aqui, apresenta-se um aspecto bastante comum nas produções da segunda fase, e que estará presente nas realizações do Coletivo Mbya de Cinema, a presença de um traço encenativo da cultura tradicional, um gesto de perpetuação e de manutenção da cultura indígena. Bentes (2004) também chamou isso de “tom didático e instrumental”, presente desde a primeira fase do VNA, mas que, na segunda, possibilitou um enfoque na ficcionalização e na fabulação da realidade.

Ao passo que os indígenas se encenam nas tradições, a câmera desenvolve uma presença ligada à corporeidade, à temporalidade e à espacialidade. No caminhar da câmera, o espaço se impõe diante da escolha intencional do realizador, constituir uma *mise en scène* que fosse capaz de abarcar as tensões entre sujeitos e alteridades, por meio de escolhas que envolvem o visível/não visível da cena documental:

Algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas se encontra lá com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que trama a máquina cinematográfica. Filmar os homens reais no mundo real representa estar tomado pela desordem dos modos de vida, pelo indizível do mundo, aquilo que do real se obstina a enganar as previsões (COMOLLI, 2001, p. 105-107).

Podemos evidenciar que, nessa segunda fase, o estatuto da imagem audiovisual indígena se apresenta ligado a uma presentificação do tempo, perceptível na relação entre a experiência dos sujeitos com a temporalidade entre a tradição e o cotidiano. Se o tempo da tradição se apresenta diante da experimentação do simbólico, do ritual, em um tempo cíclico e mítico; o tempo do cotidiano é o do deslocamento temporal, proporcionado pela possibilidade do registro audiovisual e das problemáticas inerentes às questões indígenas no contemporâneo. Em referência a um atestado da presença, a imagem indígena independe da datação, pois se apresenta em um atestado da possibilidade da experiência indígena diante da câmera.

Até mesmo nos documentários nos quais o aspecto ficcional é mais evidente, como no curta documental *A história do monstro Khátpy* (2009), podemos atentar para a busca por uma referência ao fazer audiovisual indígena. Utilizando de uma dramatização do *Khátpy Ro Sujareni* (A história do monstro Khátpy), os indígenas *Kisédjê*, da Aldeia *Ngôjwêré* no Mato Grosso, encenam e filmam a lenda de uma entidade chamada por eles de “índio feio”, que ameaça os caçadores desse povo (Figuras 8 e 9). Apesar de explorarem, no documentário, uma clara opção pela dramatização da lenda, é interessante observar as estratégias utilizadas por esses realizadores para evidenciar a apropriação do recurso audiovisual. Essa possibilidade é um traço comum a essas produções, perceptível na ideia de um cinema que se volta constantemente para a metalinguagem.

Figura 8- Uso dos créditos como forma de evidenciar o processo de realização audiovisual



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 9- Evidenciação do processo de registro, como uma característica constante na filmografia indígena



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Nesse sentido, o ato de evidenciar as formas de apropriação dos recursos por parte dos indígenas se define em conformidade para uma característica relativa ao desenvolvimento da cena no documentário. O aspecto metalinguístico nos possibilita atentar para as especificidades da *mise en scène* nessas realizações. A presentificação é outro atributo, que também se relaciona com a ideia de metalinguagem. Tal perspectiva delinea uma imagem indígena ligada à ação, o que nos possibilita observar essas realizações por meio da ideia de filme processo, em que estariam em jogo a constituição tanto do produto documental quanto das subjetividades envolvidas nessas realizações.

Esse caráter metalinguístico já foi sinalizado por pesquisadores que se debruçaram na análise da cinematografia indígena, tais como: Fernão Pessoa Ramos (2008) e André Brasil (2013). Cada um desses pesquisadores denominou de forma específica esse aspecto ao proporem uma análise da *mise en scène*, sintomática dos aspectos, subjetivos e coletivos, capaz de responder por traços característicos da cultura, sociedade e em proposta discursiva desses filmes. De diferentes pontos do chamado campo cinematográfico, esses dois pesquisadores apontaram para conceitos derivados da análise dessa filmografia. Nesse sentido, Ramos (2008) situa o caráter enunciativo a uma característica da metalinguagem, diante daquilo que ele apontou de evidenciação do percurso enunciativo. Nessa linha, Brasil (2013) ressalta a importância da relação entre campo e contracampo, recurso estilístico para a

cinematografia indígena responsável por constituir uma proposta específica de *mise en scène* para esses documentários.

Retomando a discussão do *Vídeo nas Aldeias*, como apresenta Bentes (2004), a mudança no estilo e na realização, muito embora possa ser observada em uma evolução natural dentro do projeto, esconde uma modificação impulsionada pela presença de antropólogos e realizadores não indígenas. As oficinas de realização audiovisual propostas pelo VNA, nesse caso, têm um papel de estabelecer um espaço de negociação entre indígenas e não indígenas. Esse espaço se apresenta não somente no processo de ensino e aprendizagem da técnica documental, mas pela escolha de temas e das estratégias de obtenção da imagem. É diante dessa perspectiva de negociação que podemos localizar, por exemplo, a edição, etapa quase sempre à cargo dos professores do projeto.

Aqui, vale ressaltar, também, o que Caixeta de Queiroz (2004) chama de uma perspectiva política para VNA, e que insere o projeto “[...] dentro de um movimento do cinema militante largamente presente na história do documentário” (QUEIROZ, 2004, p. 2). Essas realizações buscam relacionar estética e política em uma forma de pensar um posicionamento indígena. Nessa perspectiva, a mudança percebida no projeto, constituiu uma redefinição na maneira de atuação dos indígenas, levando em conta questões que dizem respeito às tensões entre subjetividade e coletividade nas lutas desses grupos.

De maneira geral, como proposta política desenvolvida pelo VNA, podemos destacar atributos de uma militância indígena, ao possibilitar, por exemplo, confrontar uma “História oficial *versus* história não-oficial dos povos indígenas” (ARAÚJO, 2015, p. 203). Outro aspecto político é apresentado por Brasil (2013), ao referenciar o que Manuela Carneiro da Cunha (2009) chamou de “cultura com aspas”, uma propriedade reflexiva da cultura indígena em se utilizar da cultura não indígena “[...] como recurso e como arma para afirmar identidade, dignidade e poder diante de Estados nacionais ou da comunidade internacional” (CUNHA, 2009, p. 373).

1.3 A DESCRIÇÃO ETNOGRÁFICA E UMA PROPOSTA DE *MISE EN SCÈNE* PARA O VÍDEO NAS ALDEIAS

As realizações do projeto *Vídeo nas Aldeias* nos possibilitam atentar também para a forma com que conceitos no âmbito na Antropologia Fílmica são trabalhados. Nas duas fases

apresentadas, podemos observar que essas realizações constituem formas específicas de descrever etnograficamente os grupos indígenas envolvidos. Por sua vez, o VNA encerra um debate quanto às formas de *descrição etnográfica* e da relação das formas de *mises en scène* no documentário. As duas fases do projeto nos permitem observar, de diferentes maneiras, o método da descrição etnográfica que foi utilizado pelos realizadores, diante da ideia de um recurso metodológico para a realização. Nos conceitos de *descrição etnográfica*, *auto mise en scène* e *mise en scène*³ estaria um debate a respeito da realização documental, dos sujeitos envolvidos e das tecnologias empregadas nesse processo.

Em observância ao que nos apresenta Annie Comolli (2009), a descrição é uma opção metodológica para o cinema antropológico, uma forma de pesquisar o objeto de interesse através dos aspectos visuais possíveis ao registro. A descrição, segundo essa autora, distingue-se da ilustração, já que essa tende a apreender “as manifestações concretas” com o objetivo de tornar sensível uma concepção ou um tema prévio, conscientes, cristalizados” (CORNOLLI, 2009, p. 33). A primeira fase do VNA, dessa maneira, carrega um tom mais ilustrativo do que a segunda fase, perceptível em uma maior prevalência do discurso presente na ideia de identidade dos indígenas e nas lutas indígenas.

Essa perspectiva apresenta-se em realizações como o *A arca dos Zo'é* (1993) em que o elemento não indígena pode ser observado nas formas de manipulação do meio de registro do vídeo. Nessas produções, podemos observar o aspecto ilustrativo presente nas formas em que o documentário evidencia um olhar para as diferenças interculturais das duas comunidades envolvidas, os *Waiãpi* e os *Zo'é*. O domínio ilustrativo pode ser definido na própria estrutura formal dessa narrativa documental, diante de uma forma apresentativa dos dois grupos, focando nos traços e aspectos culturais através de um jogo de semelhanças e diferenças (Figura 10).

O domínio ilustrativo nos permite observar a diferença presente nas duas fases dessa filmografia. Nesse sentido, podemos observar que, em referência à primeira fase, a representação dos aspectos culturais e etnográficos nos é apresentada por uma maior articulação com a representação coletiva de modo a situar nesses fenômenos a constituição de uma identidade que busca alocar uma representação geral dessas comunidades. Essa

³ *Auto mise en scène* é um conceito inicialmente apresentado pela antropologia fílmica, mais precisamente, na obra *Cinema e Antropologia* (1998), de Claudine de France. Esse conceito se define como uma forma de *mise en scène* referente aos sujeitos filmados diante do pesquisador cineasta, o sujeito realizador em termos da antropologia fílmica. Em sua obra *Ver e poder, inocência perdida* (2008), Jean-Louis Comolli também usa essa terminologia como uma categoria analítica presente no documentário, não somente restrita ao documentário antropológico.

característica ancora-se na própria ideia do VNA: ser um veículo a apresentar e reafirmar a diversidade da cultura indígena para o Brasil e para o mundo.

No tocante à segunda fase, podemos observar que os atributos etnográficos e sociais são constituídos por meio de sua relação com os indivíduos, delineando uma complexidade na maneira em que cada comunidade e cada sujeito se apropria de sua própria cultura. Essa complexidade nos permite observar a ideia que será marcante na filmografia, que se estabelece gradativamente no projeto, diante de uma tutela do processo de construção audiovisual que aos poucos passa a ser protagonizado pelos indígenas, pelo incremento de novos questionamentos da própria condição indígena, da coletividade, da tradição e de suas lutas. Esse processo gradativo pode ser observado na dinâmica proposta e de uma constatação de que as relações estabelecidas entre os indígenas e não indígenas se definem em um processo de aproximação e distanciamento, de modo a identificarmos uma tendência para uma maior autonomia indígena no processo de produção do documentário. Essa tendência nos permite questionar atualmente para a relação entre o *Vídeo nas Aldeias* e o surgimento de uma produção contemporânea não mais vinculada a esse projeto.

Nesse sentido, podemos identificar que a *Arca dos Zo'é* é um símbolo dessa mudança. Atinente às escolhas entre os aspectos etnográficos que devem ou não ser mostrados, encontramos o realizador não indígena, permitindo-nos atentar para a forma eficiente com que esse realizador coloca os dois grupos em uma mesma perspectiva tanto cultural, quanto histórica. No documentário, os *Zo'é* nos são apresentados em uma representação marcada pelo não contato com o elemento não indígena, enquanto os *Waiãpi* são aqueles cujas características culturais, pelo contato com o não indígena, acabam sofrendo uma modificação substancial.

Existe aqui uma perspectiva linear na comparação das duas comunidades, em que as características culturais e tradicionais são apresentadas em referência a um ponto crucial para reafirmação da potencialidade de luta e resistências desses indígenas. Se para os *Zo'é*, a luta está na manutenção dos signos tradicionais, para os *Waiãpi*, a defesa da terra e dos limites culturais frente ao não indígena encontra na tradição uma fronteira a ser definida. Nessa perspectiva, o documentário desenvolve uma ilustração dos aspectos culturais das duas comunidades de modo a desenvolver uma narrativa que objetiva a necessidade de desenvolverem mecanismos de defesa frente à cultura não indígena.

Figura 10- Os aspectos culturais dos *Zo'é* e dos *Waiãpi* são apresentados diante das diferenças e semelhanças.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Na ordem da representação dessas duas etnias, podemos localizar a proposta de descrição etnográfica. Segundo Annie Comolli (2009), a descrição etnográfica parte de uma “perspectiva aberta e dinâmica”, já que envolveria, antes, formas diferenciadas de conceber e se relacionar com a realidade: “a descrição está, com efeito, voltada não para o observador, mas para o observável e observado”. (COMOLLI, 2009, p. 34).

Por sua vez, a descrição é um domínio do documentário etnográfico com forte influência na *mise en scène*. Diante dela, expressam-se os aspectos éticos que envolvem o pesquisador-realizador, em face das estratégias de se colocar no espaço em busca de uma forma de delimitar seu objeto de estudo. O realizador constrói, dessa forma, uma *mise en scène*, na qual estariam presentes os aspectos “visíveis” da pesquisa. Nesse domínio, o realizador é o sujeito que descreve o objeto, ao passo que constrói sua própria noção de subjetividade. Por assim dizer, a descrição etnográfica é um domínio das formas de o realizador-pesquisador melhor abordar seu objeto, partindo de critérios técnicos com um objetivo “[...] não de uma autocomunicação do cineasta (sua visão de mundo), mas da comunicação a outrem de um conhecimento sobre outrem” (COMOLLI, 2009, p. 34).

Como traço significativo para a compreensão da descrição etnográfica está o papel do outro. Se é a alteridade o objeto que requer um posicionamento metodológico etnográfico, é para o outro que o documentário etnográfico deve ser apresentado em um resultado concreto.

Nas realizações indígenas, essa alteridade pode ser percebida por duas formas, tanto em uma alteridade concebida dentro da comunidade, dentro da lógica que tensiona o sujeito realizador e o sujeito filmado, quanto na alteridade perceptível na fruição desse produto audiovisual. Nessas possibilidades, o documentário indígena é perpassado por tensões que envolvem diferentes posicionamentos que se aproximam e se diferenciam por meio da representação documental.

Diante dessa perspectiva, encontram-se as diferentes alteridades que se relacionam com a antropologia fílmica: desde uma alteridade que é observada, a qual, no VNA se apresenta nas diversas etnias envolvidas no projeto; seja na alteridade que observa o público para o qual essas produções se destinam. Na centralidade desses produtos audiovisuais, podemos situar a figura do sujeito realizador a constituir uma *mise en scène*, abordando uma alteridade indígena desenvolvida de uma *auto mise en scène* na sua relação com a câmera.

Para Clifford Geertz (2008, p. 18), “[...] a escrita etnográfica encena uma estratégia específica de autoridade [...]”, já que está em jogo certo domínio da representação que se estabelece no poder do registro. Além de uma crítica a um posicionamento etnográfico calcado no poder descritivo do pesquisador, encontramos nas descrições uma proposta de negociação que deveria estar presente no ato do pesquisador ao se constituir também como sujeito de pesquisa. Na autoridade presente no ato da descrição, não somente estaria em jogo a construção de uma subjetividade na relação com a câmera, mas também de uma alteridade decorrente do objetivo da pesquisa.

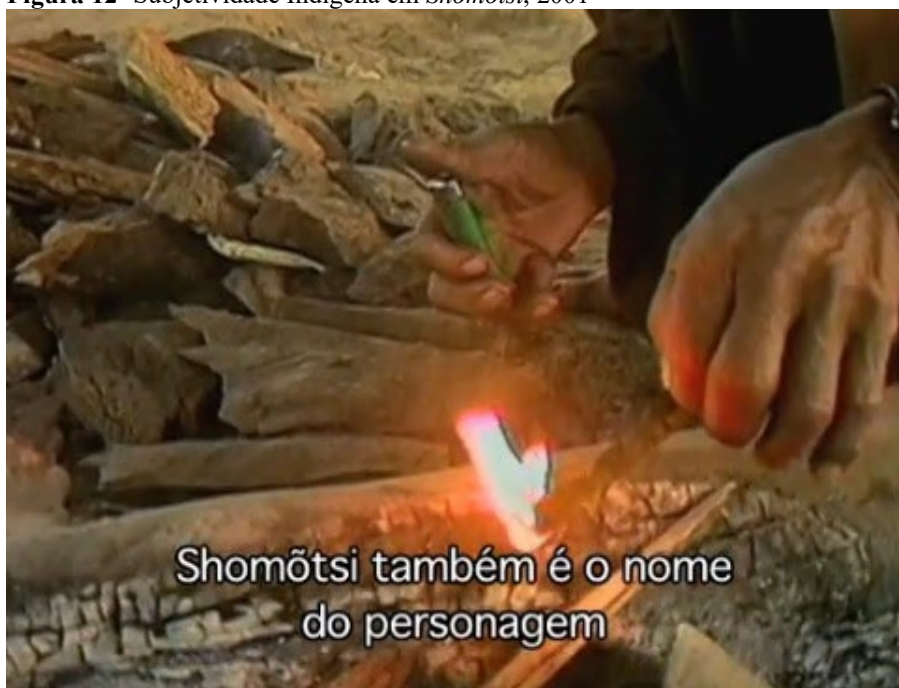
Na primeira fase do VNA, uma alteridade parece se compor, compreensível na representação das tradições culturais e no conhecimento instrumental desenvolvido pelos indígenas no seu espaço. Na segunda fase, contudo, a alteridade indígena é constituída pelas formas de apropriação da câmera e do vídeo, em uma construção documental que se volta constantemente para as suas formas de registro (Figuras 11 e 12). Em *Arca dos Zoé* (1993) (Figura 11), dirigido por Vincent Carelli, podemos observar uma descrição mais focada nos aspectos culturais dos indígenas, nas suas tradições, em uma opção que busca compor um dimensionamento da fronteira cultural das duas comunidades envolvidas. A Figura 12 demonstra que, na segunda fase, a subjetividade indígena é aquela em constante relação com o dispositivo de registro, como em *Shomõtsi* (2001).

Figura 11- Aspectos culturais Zo'e



Fonte: Vídeo das Aldeias, 2022.

Figura 12- Subjetividade Indígena em *Shomõtsi*, 2001



Fonte: Vídeo das Aldeias, 2022.

Da primeira para a segunda fase do VNA, e da conseqüente passagem da câmara dos não indígenas para os indígenas, ocorre uma modificação da *mise en scène* desenvolvida por esses documentários. As produções da segunda fase se definiriam por uma presença maior do indígena como um sujeito autônomo na composição da sua própria imagem e na relação do

sujeito realizador, capaz de produzir uma encenação vinculada ao seu poder de registro. A *mise en scène*, proposta por essas realizações, estaria fundamentada, por assim dizer, nas duas possibilidades encenativas dos sujeitos envolvidos diretamente com o dispositivo da câmera: o sujeito que filma e o sujeito filmado.

Desde a primeira fase do projeto, o papel do realizador é fundamental para o desenvolvimento de uma *mise en scène* com foco na descrição etnográfica. Tanto na primeira fase quanto na segunda, essa opção se apresenta em conformidade a uma evidência da perspectiva inicial do projeto, vinculada à ideia de um registro realizado por antropólogos não indígenas. Muito embora possamos questionar, desde o primeiro momento, a real vinculação desses documentários com a chamada antropologia fílmica, essas produções desenvolvem algumas estratégias de registros presentes nessa perspectiva teórica.

Dessa maneira, essas estratégias encenativas nos possibilitam problematizar tais realizações, partindo da antropologia fílmica, sobretudo o trabalho de Claudine De France (1998), analisando a questão da subjetividade e da alteridade na composição da cena no documentário. Dentro dessa perspectiva, a *mise en scène* é capaz de evocar a relação que o realizador estabelece com o espaço observado diante de uma alteridade também desenvolvida de uma *auto mise en scène*. No diálogo entre essas duas opções de *mise en scène*, deparamos com o poder do registro diante do observado e das estratégias encenativas desses em se colocarem diante de uma alteridade representada.

Se no primeiro momento do VNA, o sujeito pesquisador é o não indígena, que observa a alteridade indígena pelo olhar da diferença; na segunda fase, temos uma proposta de descrição em que os sujeitos realizadores observam o seu objeto por uma perspectiva íntima e de proximidade. O lugar da alteridade observado tem fundamento na diferenciação dos dois momentos da proposta etnográfica presente no projeto. Na primeira fase, o olhar do realizador confere uma maior atenção para as características presentes na ideia de nacionalidade, identidade, etnia, tradição, religiosidade, aspectos esses que denotam um olhar externo para a cultura indígena (Figura 13).

Figura 13- descrição mais focada no dimensionamento da cultura, *A arca dos Zo'é* (1993)



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Na segunda fase, apesar de esse olhar externo ainda existir, temos a presença de uma descrição mais próxima dos aspectos do cotidiano e das temporalidades específicas dos sujeitos diante da presença da câmera (Figura 14). Em outras palavras, a segunda fase assenta-se em uma temporalidade marcada pelo cotidiano, pelas minúcias e por temporalidades menores, em que os sujeitos desenvolvem uma experiência de estar em comunidade.

Figura 14- A espetacularização das subjetividades envolvidas no processo de registro em *As voltas do kene* (2010)



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Nesse sentido, nos diz Comolli (2009, p. 29) que, quando o pesquisador opera a câmera, ocorre uma “dupla imprevisibilidade”, definida ao nível da *mise en scène*. Nessa perspectiva, o sujeito que opera a câmera instaura uma imprevisibilidade ao nível do macro-*mise en scène* e da micro-*mise en scène*:

A dupla imprevisibilidade (macro e micro) do processo observado, o pesquisador não pode então prever a estratégia que será adotada no momento da gravação. À relativa imprevisibilidade das manifestações observadas corresponde uma parte incoercível de improvisação na *mise-en-scène* do filme antropológico ou documentário. Em consequência, o pesquisador *não tem condições de dar ordens previamente a um cineasta, levando-se em consideração esta parte de imprevisão*. Convém reagir no próprio momento da gravação. Assim, somente quando o próprio pesquisador filma ele está habilitado a adaptar imediatamente as *mise-en-scène* às variações da *auto mise-en-scène* encontrada, aos aspectos singulares que caracterizam o processo observado *hic et nunc* como a evolução da relação filmado-filmador. (COMOLLI, 2009, p. 29)

Diante da concepção da encenação, presente na filmografia relativa ao VNA, podemos encontrar uma característica de imprevisibilidade e improvisação da relação entre sujeito envolvido no processo de registro. O aspecto encenativo se constitui de diferentes maneiras, tendo em vista as duas possibilidades de interações mediadas pela câmera, pela *mise en scène* do realizador e *auto mise en scène* dos indígenas. Contudo, em ambas, o domínio da encenação é traço presente no jogo proposto pela *mise en scène*. No *visível* e *não visível*, presente na descrição, podemos vislumbrar o domínio da encenação mediada pela câmera e que envolveria a *performance* dos sujeitos ao se relacionarem com a câmera, tanto em uma perspectiva representativa da imagem documental quanto do dispositivo.

Para Claudine De France (1998), a apropriação dos recursos por parte do sujeito, outrora descrito pela etnografia, pode ser observada diante da ampliação das formas de registro, influenciada pelo vídeo. Nessa perspectiva, a autora nos faz um questionamento da possibilidade dos próprios sujeitos, outrora observados, filmarem a si próprios. Diante dessa possibilidade, poderíamos encontrar diferenças quanto às formas de descrições possíveis, realizadas por sujeitos inerentes às próprias comunidades e sujeitos externos a essa realidade. É, então, nesse jogo de perspectivas que a autora situa a própria importância da antropologia fílmica, ao possibilitar uma abertura de um “[...] caminho, de maneira irrestrita, para uma troca de olhares de possibilidades ilimitadas” (FRANCE, 1998, p. 389).

Em face da capacidade de descrever uma alteridade, a antropologia fílmica nos possibilita desenvolvermos um conhecimento reflexivo sobre as nossas formas de olharmos as

formas culturais distintas da nossa. Diante do ato de observar e se relacionar com o diferente, estaria expressa a capacidade de performatização dos indivíduos que constituem subjetividades diante de alteridades. Aqui, a questão da *auto mise en scène* e da *mise en scène*, semelhante a uma performance presente no cotidiano dos indivíduos, possibilita-nos extrapolarmos para uma instância encenativa, que transpõe, também, a presença da câmera e que ocupa um espaço substancial na vida cotidiana das pessoas. A ficcionalização do eu, à vista disso, é um aspecto marcante das representações das subjetividades, compreendidas através da capacidade de os sujeitos construírem representações de si por meio do recurso audiovisual.

Nas produções indígenas, a câmera se apresenta pela capacidade de ficcionalizar e fabular a cultura indígena. Nesse sentido, a presença da câmera propõe um espaço encenativo das subjetividades por meio das diferentes *mises en scène* e *auto mises en scène* dos sujeitos que encenam a si diante do dispositivo de registro. A performatização da câmera e a maneira pela qual os sujeitos sociais dela se utilizam nos possibilitam atentar para a relevância da *mise en scène* a caracterizar e redimensionar a cultura, em uma analogia a um espaço dinâmico a possibilitar a atuação dos diferentes sujeitos dotados de autonomias, interpretações e criatividades. Em conformidade com Comolli (2009), a encenação é um aspecto fundamental da autoetnografia, pois, através dela, podemos observar a maneira pela qual os sujeitos se registram através da câmera, ao construírem uma coletividade de sua cultura e do seu mundo.

1.4 O COLETIVO MBYA-GUARANI DE CINEMA: FORMAS DE OLHAR PARA SI E PARA O MUNDO

Durante esses mais de vinte e cinco anos, o *Vídeo nas Aldeias* produziu documentários significativos para compreensão da diversidade dos povos indígenas no Brasil. Em um período marcado pelos movimentos sociais que culminariam com a constituição de 1988, as lutas pela demarcação de terras indígenas e a luta contra o latifúndio, essa filmografia ousou mapear comunidades que apesar de guardarem semelhanças, também encerram diferenças substanciais, aspectos esses que nos permitem observar a complexidade da questão indígena para o país e para o próprio papel do indígena, cada vez mais alçarem a condição de produtores de um conhecimento sobre si e do Brasil.

Nesse sentido, apesar da diversidade das comunidades indígenas representadas, podemos observar o caráter político que perpassa essas realizações. Aqui, o sentido de

político deve ser observado diante das mediações – interações e negociações estabelecidas na construção dos filmes e ao nível do próprio projeto, diante da ideia de contato comum à proposta inicial de entender a complexidade indígena e as lutas sociais do Brasil e as necessidades dos indígenas em se posicionarem ativamente nesse novo Brasil pelas mesmas lutas históricas que fizeram da política indigenista uma variável central para compreender o processo de construção do nosso país.

Na filmografia do VNA, a realização do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema destaca-se pelo conjunto de realizações que passaram a ganhar destaque em festivais nacionais e internacionais, mas também na ampliação dos estudos acadêmicos que se debruçaram sobre essa filmografia. Compreendidos como filmes que carregam aspectos etnográficos comuns às comunidades guarani representadas, os documentários do Coletivo são também observados frequentemente pelo seu caráter encenativo, ficcional e político. Essa perspectiva se relaciona com um dos atributos presentes nessa filmografia, compreendida na ideia de uma narrativa que busca transitar entre traços fundamentais do documentário, em uma busca por uma produção atrelada a um conhecimento comunitário, por um sentido para o produto audiovisual indígena no mundo contemporâneo e o estabelecimento de um diálogo com o público não indígena, em uma proposta política capaz de desconstruir representações estabelecidas dos Guarani na história oficial.

Em referência à ideia de conhecimento, podemos apontar para aquilo que Bill Nichols (2014) chamou de *Epistefilia*, ancorado na produção de um conhecimento que pudesse responder por um desejo espectral por novidades e formas diversas de se imaginar o mundo. Esse caráter epistemológico se associa também com o sentido de mediação, que já ressaltamos, sinalizado por Faye Ginsburg (2016), e que nos possibilita compreender o fenômeno audiovisual indígena atrelados às diversas experiências pelo mundo, tendo como referência o domínio e controle da representação por parte dos indígenas e das negociações inerentes às formas de difusão e consumo das imagens documentais na sociedade contemporânea.

Nesse contexto, a *mise en scène* situa-se na inter-relação dessas possibilidades, em um domínio sensível à relação do que é visível e invisível. Essa perspectiva estaria presente, de forma específica, na filmografia do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema, diante de uma estratégia de construção da cenografia e da cinematografia. Diante do visível presente na cena, desenvolve-se um conjunto de significados inerentes aos aspectos culturais e etnográficos dos Mbya, características essas que se associam com a proposta cinematográfica

que busca carregar traços etnográficos, políticos e históricos. Por meio de uma descrição aparentemente dos atributos cotidianos das aldeias desenha-se um discurso que busca problematizar aspectos centrais do documentário: o papel da tradição, a história oficial, evidenciar o papel ativo dos sujeitos na construção das lutas coletivas.

Como uma proposta estética que busca voltar-se para a especificidade da vida Mbya, quanto também para questões externas a esses espaços, o Coletivo constrói uma filmografia que, ao longo do tempo, assume novas possibilidades discursivas. Nesse sentido, essa filmografia parece desenvolver uma ironia quanto às representações tradicionais, buscando alocar a objetividade do documentário em uma reconstrução dos paradigmas históricos da Cultura Nacional e da própria ideia da nacionalidade brasileira. Outra perspectiva é a busca por um olhar específico às comunidades Mbya-Guarani, ao relacionar a ideia de desconstrução e reconstrução, reveladora de uma transitoriedade vinculada à busca do sentido de coletivo presente na mobilidade, adaptabilidade e a ênfase na coletividade. Essa possibilidade delinea um percurso filmográfico que parte inicialmente de questões macro e coletiva, para uma opção de registro que incorpora aspectos inerentes a especificidades temáticas capazes de envolver uma maior ênfase na subjetividade em questões contemporâneas.

Podemos observar essa possibilidade em duas fases presentes nessa filmografia (Quadro 1). No primeiro momento, situamos um conjunto de longas metragens que buscam figurar sua temática em uma tendência às generalizações, na busca por um sentido da história indígena, sua identidade, um sentido de espacialidade e uma anterioridade histórica e familiar. Essa perspectiva estará presente nos longas metragens aqui analisados, a delinear uma demarcação temática, estilística e narrativa. Mesmo os aspectos subjetivos e individuais estando presentes também nessa primeira fase, parece existir nesses filmes uma sobreposição da subjetividade em prol dessa tendência mais generalizante e por um sentido de objetividade para os documentários, de modo a nortear a sua estilística.

Quadro 1- Fases da filmografia analisada

Primeira fase	Segunda fase
<i>Mokõi Tekoa Peteĩ Jeguata – Duas aldeias, uma caminhada (2008)</i>	<i>No caminho com Mario (2014)</i>
<i>Bicicletas de Nhanderu (2011)</i>	<i>Teko Haxy - ser imperfeita (2018)</i>
<i>Desterro Guarani (2011)</i>	<i>Nhemongueta Kunhã Mbaraete (2020)</i>
<i>Tava: Um Casa de Pedra (2012)</i>	
<i>Mbya-Mirim (2013) (Curta-metragem)</i>	

Fonte: Elaborado pelo autor, 2022.

Nessa primeira fase, destaca-se a ênfase por temáticas de caráter coletivista capazes de construir um sentido que norteará os sujeitos presentes na cena. Nessa perspectiva, tanto os sujeitos filmados quanto os sujeitos da câmera carregam singularidade em um percurso complexo em relação aos fundamentos culturais e históricos dos Mbya. Essa possibilidade se reflete, por assim dizer, em uma filmografia que, intencionalmente, em um primeiro momento, busca eliminar traços estilísticos e individuais. Por exemplo, podemos situar a autoria como uma categoria constantemente tensionada nessas produções. Podemos, assim, dizer que, do ponto de vista do estilo, embora possamos fazer uma discussão no que se refere à presença desses elementos autorais nas estilísticas, não parece ser esse o objetivo principal nessa primeira fase.

Essa opção estaria evidente tanto em uma observação dos territórios presentes nos filmes – em sua maioria atrelados a uma perspectiva coletiva para a comunidade em temas como a tradição, a história e a sociedade – e no rigor diante da utilização das estratégias cinematográficas e cenográficas que corresponderiam a aspectos peculiares da cultura Mbya: o papel dos mais velhos, da mulher, do homem e das crianças.

O silenciamento da autoria decorre, por sua vez, de um recurso estilístico capaz de sublinhar a objetividade discursiva, de modo a responder por uma linguagem geral para a coletividade indígena e não indígena. Nessa perspectiva, essa objetividade decorre da utilização de esquemas etnográficos típicos dos Mbya, por meio da presença de traços relativos à socialização dos indígenas, tais quais: a ênfase no elemento masculino a conduzir a câmera, um posicionamento específico para a mulher na cena, um protagonismo dos mais velhos e o papel dos mais jovens ao mobilizar e fomentar os contatos entre os demais indivíduos das comunidades.

Situamos a segunda fase dessa filmografia em documentários que buscam ressaltar o sentido da experiência individual frente ao coletivo, por meio de uma proposta estética marcada pela definição autoral capaz de construir marcas estilísticas, em um recorte temático e por uma proposta política e estética, e de abarcar aspectos específicos mobilizadores do discurso do documentário. Esse movimento se relaciona com questionamentos dos aspectos sociais e culturais indígenas frente à contemporaneidade, e na tentativa de estabelecer uma complexidade narrativa e estética para esses filmes que fossem capazes de incorporar aspectos significativos à proposta estética. Nesse percurso, podemos destacar o caminho autoral da realizadora Patrícia Ferreira Yxapy, na busca por estabelecer novos questionamentos e reposicionamentos de temas caros à filmografia do Coletivo.

Especificamente, destacamos o papel do feminino, questão central para essa realizadora, e que é perceptível em uma proposta estética e narrativa que se relaciona com a sua proposta autoral. É interessante ressaltarmos novamente o percurso autoral de Patrícia Ferreira, buscando cotejá-lo com o papel da mulher na sociedade Mbya e da posição que ela adquire nos filmes, tanto do ponto de vista de sua demarcação, dentro do espaço da cena, quanto realizadora inserida na sociedade indígena e não indígena. O caminho seguido por ela parece se pautar por um reposicionamento do papel da mulher como protagonista na sociedade, reafirmando uma condição singular quanto sujeito de um discurso próprio.

De modo geral, a filmografia do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema, apesar de ainda estar sendo construída, sinaliza para características comuns a outras vertentes do cinema contemporâneo. Essas características nos possibilitam compreender o documentário do coletivo de uma maneira singular, na dimensão do documentário brasileiro contemporâneo, e o papel do cinema indígena a dinamizar e enriquecer o fazer audiovisual. Essas possibilidades apontam, por sua vez, para o caráter sintomático que essa filmografia carrega, reveladora das tensões sociais, política e representativas do nosso tempo.

Nessa lógica, a *mise en scène*, para além de uma categoria constituída na tradição dos estudos cinematográficos, afirma-se também como um dado para compreendermos o grau de agenciamento possibilitado pelo cinema nos dias de hoje. Compreender a filmografia do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema é significativo também para nos possibilitar um estudo da especificidade do fazer audiovisual indígena e da maneira pela qual a *mise en scène* tornou-se uma categoria central para a análise do fenômeno documental contemporâneo. Não obstante, um estudo da historicidade desse conceito é fundamental para compreendermos a importância do cinema indígena e, em especial, o documentário do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema, para compreensão da *mise en scène* em um fenômeno contemporâneo baseado nas possibilidades tecnológicas, representativas e políticas do documentário.

PARTE II - DISCUSSÕES TEÓRICAS DA *MISE EN SCÈNE*

2.1 UM DEBATE SOBRE O CONCEITO: INDUÇÃO E DEDUÇÃO

A experiência cinematográfica indígena nos permite analisar e problematizar questões da teoria do cinema e da própria metodologia da análise fílmica. Como principal questionamento que podemos apresentar, podemos identificar uma tensão entre a especificidade da *mise en scène* proposta pelos documentários aqui analisados e uma perspectiva generalista, presente em uma teorização desse conceito ao longo da história do cinema. Essa oposição entre generalização e especificidade envolve dois processos comuns a produção do conhecimento científico: a indução e a dedução.

O argumento indutivo estaria evidenciado em uma generalização capaz de ser aplicada e observada em fenômenos específicos, ao construir uma abordagem das especificidades do fenômeno analisado capaz de nos permitir compreender um modelo que seja aplicado em outros fenômenos. Nesse sentido, o conhecimento indutivo pode ser observado em uma abordagem específica que constrói generalizações conceituais que nos permitem a identificação de novas abordagens analíticas, em um processo dedutivo. Observando ocorrência similares e critérios metodológicos específicos para cada abordagem, concluímos que premissas gerais poderiam ser utilizadas, identificadas e aplicadas em casos específicos, fazendo da indução um processo de construção de generalizações de modo a produzir novas deduções observadas e comprovadas em casos específicos.

Nesse sentido, a análise fílmica carrega essas duas possibilidades no seu processo de construir um conhecimento do produto fílmico. Podemos observar que o trabalho analítico envolve o processo indutivo diante da observação de um conjunto de filmes que carregariam semelhanças e diferenças. As diferentes maneiras de o cinema desenvolver essas categorias, em um produto significativo para a elaboração do filme, permitem-nos compreender o desenvolvimento de generalizações capazes de produzir novas abordagens dedutivas em diferentes filmografias. O trabalho analítico estaria pautado em um processo indutivo por metodologia de compreensão e investigação das diferentes maneiras de se fazer, possibilitando o desenvolvimento de generalizações minimamente aplicáveis em outras análises. Essas generalizações constroem, por sua vez, premissas capazes de serem observadas em outras filmografias.

Diferentes categorias analisadas estariam no processo de indução e dedução, sendo capaz de engendrar uma história dos conceitos utilizados pelo campo cinematográfico em seu processo analítico. Como exemplo, podemos apontar para os seguintes conceitos: plano,

montagem, linguagem cinematográfica e *mise en scène*. Esses conceitos estão assentes em uma tentativa de estabelecer generalizações aplicáveis à dinâmica do cinema, e uma forma de dar conta, em princípio, da diversidade estilística presente nesse campo. A complexidade da aplicação dessa teoria residiria na observação na dinâmica analítica do cinema, referência a um limitador e potencializador do processo de compreensão do cinema.

Se buscamos compreender o cinema por diferentes experiências estilísticas e técnicas, sua análise parece nos levar a questionamentos sobre o processo de compreensão, construção e utilização do seu instrumental analítico. Essa aparente contradição teórica parece dotar o campo cinematográfico de uma limitação analítica presente na diversidade dos recursos utilizados para o fenômeno fílmico. Dessa forma, se aparentemente não conseguimos estabelecer uma unidade geral para definirmos uma teoria unificada, podemos observar, nessa fragmentação estilística, uma dinâmica significativa para a análise fílmica.

No caso da *mise en scène*, podemos apontar que a sua conceituação estaria apoiada nas diferentes maneiras de se fazer, de se exhibir e de se relacionar com o cinema ao longo de sua história. A sua conceituação decorre de uma compreensão da forma em que, em diferentes momentos, a encenação tornou-se uma maneira própria de construir estilo por distintas filmografias, perfazendo uma generalização capaz de ser utilizada em novas abordagens. Ao apontarmos para o processo de generalização que envolve a *mise en scène*, buscamos enfatizar que sua construção decorre da observação e da análise de diferentes filmografias em épocas distintas, invocando uma dinâmica em que diferentes estratégias de realização impõem novas maneiras de observarmos essa categoria por novas abordagens teóricas. Essa dinâmica estaria na riqueza do processo analítico e na sua relação com a prática e com o fazer audiovisual, buscando desfazer a ideia de que a teorização do cinema é um mundo apartado dos espaços de realização.

No caso da filmografia indígena e do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema, podemos analisá-la em comparação com a história do cinema, através de uma lógica da especificidade, em referência àquilo que chamamos de cinematografia e cenografia. Essa singularidade seria responsável por dotar essa filmografia de *status* específico dentro da tradição do cinema, em especial, do documentário. Compreender a especificidade dessa *mise en scène* permitiria seu cotejo com a tradição estilística e teórica, responsável por vincular a *mise en scène* como um dado relevante para compreensão do fenômeno cinematográfico.

Isso posto, acreditamos que o estabelecimento de um mapeamento das principais discussões teóricas que envolveram a *mise en scène*, tanto na ficção quanto no documentário,

possibilitará uma melhor compreensão dos filmes que aqui nos propomos a analisar. A escolha do percurso apresentado busca contemplar um caminho por autores, que, em diferentes momentos, circunscreveram ao conceito de *mise en scène* um conjunto de posicionamentos que buscaram compreender esse fenômeno por uma abordagem do estilo, da autoria, da linguagem e da realização cinematográfica.

Nossa proposta é estabelecer, entre outros aspectos, uma referenciação dos principais posicionamentos teórico-metodológicos que definiram a *mise en scène* em uma categoria de análise e de realização cinematográfica. Buscamos, tendo como critério a nortear a nossa abordagem, uma conceituação da *mise en scène* que se relacione com a metodologia que mobilizamos para analisar a filmografia do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema. Dessa maneira, tomando como base as discussões conceituais acerca do campo teórico do cinema e do documentário, no subcapítulo 2.2, trataremos da *mise en scène*, buscando contemplar uma construção metodológica para essa análise, relativa a uma categoria estabelecida entre a cinematografia e a cenografia, referência a um domínio significativo para a estruturação lógica e discursiva para os documentários.

2.2 A MISE EN SCÈNE NO CINEMA FICCIONAL: DO PLANO AO CAMPO

Uma diversidade de estudos buscaram abordar nos dias de hoje o fenômeno da *mise en scène* no cinema. Em sua maioria, essas análises buscam circunscrever essa categoria no campo ficcional, de modo a situar aspectos estilísticos e autorais. Tais análises baseiam-se, como buscaremos expor nesse estudo, em uma relação da *mise en scène* com a ficção, em um processo que delimita e analisa determinadas filmografias encontrando nelas traços semelhantes, capazes de sustentar uma maneira própria de se fazer, de se encenar e de explorar os recursos expressivos do cinema em prol de um estilo que correspondesse a um autor, historicamente vinculado à figura do diretor de cinema.

Muito embora, o nosso estudo busque responder e enumerar as especificidades da chamada *mise en scène* documental, o debate teórico acerca desse conceito tem seu início no campo da ficção, sendo responsável por legar ao estudo do documentário importantes perspectivas de análises. Essa possibilidade se coaduna com a percepção de que os documentários ao longo dos anos ganharam complexidades na sua maneira técnica, representativa e na forma como o público se relaciona com esse gênero. Diante disso, para uma compreensão do fenômeno da encenação no documentário, é fundamental uma

observação referente à maneira como esse conceito foi construído no cinema ficcional e de como alguns dos pressupostos decorrente desse conceito teórico são observados nos estudos que buscam se deter à expressividade documental.

Nesse sentido, um dos principais estudos que tratam, em específico, da encenação ficcional é o livro de David Bordwell (2009), *Figuras Traçadas na Luz*, uma análise das diferentes maneiras que a *mise en scène* foi utilizada em momentos distintos na história do cinema e por diferentes realizadores. Bordwell (2009) não estaria preocupado, em princípio, com uma abordagem histórica, mas em desenvolver uma maneira de investigar o papel de encenação na estilística, de maneira a sintetizar as características técnicas em uma forma estilizada contingente ao filme. Ele não diminui esse olhar histórico, mas parece apontar que a percepção dos fenômenos estilísticos evidencia as soluções dadas pelos realizadores, em detrimento a uma abordagem historiográfica, que vai privilegiar o domínio temporal em um recurso analítico e interpretativo.

Dessa maneira, a *mise en scène* é aquilo que ele chamou de “encenação”, uma forma de utilização estilística da cena, da atuação e das estratégias cinematográficas. Dessa forma, a “arte cinematográfica” tem, na encenação, um ponto fundamental, muitas vezes esquecido e silenciado pela teoria, quando se comparada com outras abordagens analíticas que, por exemplo, privilegiaram a montagem. Nesse caso, para ele, até hoje “críticos elegeram a montagem habilidosa, esquecendo-se de momentos da *mise en scène* muito mais sutil e fortes” (BORDWELL, 2009, p. 29).

Da forma como defende esse autor, a dualidade *mise en scène* e montagem é relevante para nos possibilitar compreender as diferenças com que o fenômeno do estilo aparece no cinema. Por exemplo, a ênfase na *mise en scène* possibilitaria uma diminuição da influência da montagem no processo de constituição do filme, em opções que privilegiassem a continuidade da cena diante da fluidez do espaço e de uma encenação que buscasse fomentar uma maior presença do realismo. Essa perspectiva seria evidente em períodos que buscariam repensar uma abordagem mais contínua da cena, pelo desenvolvimento de uma continuidade espacial que pudesse privilegiar uma eficácia na utilização dos elementos cinematográficos, em uma decupagem que constituísse uma ideia de transparência, presente em momentos com o cinema direto, ou ainda em uma abordagem em que o espaço se apresentasse em referência a um meio de colocação e demarcação dos atores em cena, presente no cinema de clássico (Figuras 15 e 16).

Figura 15- Documentário direto e a continuidade do espaço.



Fonte: *Primárias*, 1960.

Figura 16- Cinema Clássico: Espaço demarcado e a composição do plano



Fonte: *No Silêncio da Noite*, 1950.

Nesses dois exemplos, o espaço carregaria significados para o processo de direção, pela utilização da encenação em um meio de significação e estruturação do filme. Para Bordwell (2009), tanto o documentário direto quanto o cinema clássico estariam apoiados em um realismo central para o cinema, “fundada em uma estética nas propriedades fotográficas do cinema, sua capacidade de gravar eventos num espaço tempo contínuo (BORDWELL,

2009, p. 32). Essa abordagem assumiria a *mise en scène* em referência a uma instância fundamental, estabelecendo uma característica específica para o cinema ficcional para a encenação.

Apesar de envolver um modo próprio do cinema se expressar, essa abordagem, do ponto de vista metodológico, estará evidente em uma análise cujas variáveis seriam constituídas por critérios e parâmetros cinematográficos. Apesar disso, podemos reafirmar que, muito embora busquemos na *mise en scène* o estatuto da expressividade do cinema, podemos localizar nela uma ideia inicial vinculada ao teatro. Como exemplo podemos apontar a própria utilização da cena em uma unidade dramática para o cinema ficcional, para a construção roteirística, para a montagem e direção de arte. Contudo, Bordwell (2009) parece fugir dessa tendência de abordagem, centralizando a encenação em conformidade a um recurso estético na composição do filme.

A perspectiva estética defendida por esse autor se aproxima da relação entre técnica e a estética do filme. A estilística seria tributária ao processo de feitura, em uma maneira de fazer que possibilitaria um efeito estético no espectador. Nesse sentido, Bordwell (2008) faz uma distinção entre os elementos filmográficos e cenográficos pela lógica de um recurso metodológico para compreensão da encenação. Apesar de sua categoria ser influenciada pela tradição crítica, existe diferença na maneira pelo qual esse autor trabalha a *mise en scène*. Para o referido autor, a encenação poderia ser observada na utilização estilística da iluminação, do cenário, da atuação no quadro, no figurino. Para tanto, ele distingue essas variáveis dos aspectos cinematográficos: o movimento de câmera, angulação, enquadramento. Embora esse autor não tenha estabelecido uma distinção metodológica entre aspectos cinematográficos e cenográficos, podemos ressaltar que a teoria bordwelliana da encenação carrega elementos significativos para pensar a *mise en scène* diante da relação entre a cinematografia e a cenografia.

Os anos 1960, para a construção teórica da *mise en scène*, foram relevantes, sobretudo, pela influência de movimentos estéticos que buscaram acentuar a autoria no cinema. Dentro dessa perspectiva, a *mise en scène* seria uma categoria analítica significativa para compreender o estilo e as características de realização de determinados cineastas e uma variável para a realização autoral. O estudo de diferentes formas de encenar, desenvolvido pelos críticos desse período, possibilitou um aprendizado e a aplicação dos modos de realização para uma geração que tinha, no realismo bazaniano, o neorealismo e o cinema clássico como pontos consideráveis.

A Política dos Autores sintetizou em termos teóricos um conjunto de posicionamentos críticos do cinema autoral em uma proposta de realização que desenvolveu boa parte das discussões estéticas e políticas do cinema, presente tanto no cinema clássico americano quanto no neorealismo italiano. Por meio de uma articulação entre a cinefilia e a crítica em revistas especializadas – *Cahiers du Cinéma*, na França –, podemos observar que a *nouvelle vague* imprimiu uma forma de realização capaz de articular características estilísticas e estratégias de realizadores, em sua maioria, consagrados no cinema americano, a exemplo de Alfred Hitchcock e Howard Hawks, e as novas tendências presentes na filmografia neorrealista.

É nesse contexto que a *mise en scène* ancora-se na discussão que perpassou boa parte da geração francesa dos chamados jovens turcos⁴, deixando de ocupar esse território híbrido entre o teatro e o cinema, para se estabelecer um processo de realização que envolveria tanto elementos cenográficos quanto cinematográficos. Nas palavras de François Truffaut⁵, a *mise en scène* se estabelece por uma generalização das ações no espaço e no tempo e pelas características concernentes à manipulação da câmera na produção da tomada. Se essa afirmação já acentuava o papel da ficção autoral para geração da *nouvelle vague*, a preocupação com a realidade, influenciada pela estética bazaniana, tornou-se um ponto substancial de análise da proposta de *mise en scène* desenvolvida nos anos 1960.

Não obstante, reinterpretando também a tradição bazaniana, Bordwell (2009) afirma que essa perspectiva foi fundamental para a sua análise da *mise en scène*, centralizando o conceito de encenação para uma investigação do estilo. Através dessa abordagem, a encenação poderia ser analisada por meio das possibilidades tecnológicas capazes de influenciar a maneira de a cena ser constituída. O exemplo principal é a profundidade de campo, que teve um papel significativo para a história do cinema, constituindo-se como um recurso estilístico e técnico para o desenvolvimento expressivo da *mise en scène*. Essa mudança tecnológica possibilitou, por exemplo, um maior aproveitamento da luz, constituindo uma melhor distinção entre o primeiro plano e o plano de fundo (figura 17).

⁴ Essa referência faz alusão ao caráter revolucionário e transgressor dos jovens críticos e cinéfilos que sustentaram o movimento, faz referência ao movimento vivido na Turquia que quis derrubar a monarquia no fim do século XIX.

⁵ Cf. Bordwell (2008, p. 34), “Para Truffaut, a *mise-en-scène* compreendia ‘a posição da câmera, o ângulo selecionado, a duração da tomada, o gesto do ator’”, em resumo, “simultaneamente a história que está sendo contada e a maneira de contá-la”.

Figura 17- Profundidade de campo.



Fonte: *Cidadão Kane*, 1949.

Nessa lógica, a construção em perspectiva possibilitou que o cinema que emergia do cinema clássico americano explorasse o plano mediante sua composição, em uma atuação a qual transpusesse a superficialidade, a horizontalidade e a linearidade das ações presentes na ideia do teatro filmado. O aprimoramento desse recurso possibilitou que o plano se tornasse um espaço dramático significativo; mas assimilado, passo a passo, uma tendência para a encenação que buscasse centralizar as ações dos personagens organizados e hierarquizados, influenciado pelo primeiro plano, o plano de fundo, os elementos na cena e a iluminação. Esse caráter composicional, como uma unidade dramática e explorado pelas potencialidades técnicas dos recursos cinematográficos, conferiu, ao plano, um caráter central, no chamado cinema clássico.

Essa preponderância culminaria no pós-guerra com a ênfase no plano sequência em um recurso estilístico a ser explorado através da mobilidade do dispositivo de registro. A lógica do plano sequência seria capaz de ressaltar o papel que, gradualmente, passou a ser fundamental para o cinema, perceptível na ideia de movimento e de espaço de registro, pelo qual realizadores deveriam levar em conta nas suas escolhas estilísticas. Nesse sentido, diferentes tecnologias permitiram mudanças na maneira de registrar e constituir a cena.

Por exemplo, a ênfase, no plano sequência, atendendo a uma diminuição do tamanho das câmeras, ou do uso das lentes teleobjetivas, viabilizou, nos anos 1960, um maior

distanciamento da câmera do personagem; em uma decupagem capaz de registrar elementos cenotécnicos, a compor uma proposta estilística em que os atores estariam mais imersos no campo, perpassados por uma quantidade maior de elementos cenotécnicos (Figura 18). Nesse caso, o distanciamento proporcionado pelas lentes teleobjetivas permitiu o desenvolvimento de uma decupagem mais transparente por intermédio de opções cinematográficas, tais quais: o plano sequência, a câmera na mão, em uma articulação com elementos cenográficos – a rua, as pessoas e os objetos da realidade que enfatizariam uma ideia de campo mais dinâmica e ampliado.

Figura 18- Plano sequência





Fonte: *Eu Sou Cuba*, 1964.

Para Bazin (2018), essa perspectiva realística sempre esteve presente na ideia de proposta estilística. O realismo da transparência seria constituído por um conjunto de estratégias cinematográficas quanto cenográficas. Do ponto de vista do cinema clássico, tal estratégia pode ser observada numa cinematografia que estivesse a reboque da cenografia, ou seja, de uma estratégia de realização que se desenvolvesse em uma continuidade e que moldasse a realidade pela transparência, de modo a inserir o corpo e o gesto dos atores no espaço, delimitados pela ação e pala fala.

Nesse quesito, Bordwell (2009) retoma o conceito de encenação em uma forma de constituir realidades, aspecto esse que já estaria presente no primeiro cinema⁶, em uma encenação atinente ao limite do plano e da definição do corpo, mas que, já diferente do teatro, guardaria uma forma de encenar própria do cinema. Essa forma de encenação já se diferenciaria do teatro, sendo fundamental para o desenvolvimento do cinema clássico, diante de uma proposta estilística que envolve a narratividade, o debate sobre o gênero e a própria construção do longa-metragem durante esse período. Se no cinema clássico, a lógica seria a continuidade espacial e temporal estabelecida pelos planos, no primeiro cinema, a continuidade faria referência à movimentação e à disposição dos personagens diante do campo filmado, fazendo com que os movimentos e diálogos respondessem por um código marcante também para a cenografia.

⁶ Período que se inclui dentro do primeiro cinema e, em uma perspectiva mais ampla, do cinema silencioso. Tal como aponta Flavia Cesário Costa (2005), as primeiras décadas do cinema podem ser divididas em dois períodos: 1894 a 1908 e 1908 a 1915.

Do teatro filmado, do cinema clássico e das transformações estilísticas que culminaram com o neorealismo, a *nouvelle vague* e os cinemas novos – desenvolveram-se diferentes maneiras de se utilizar a *mise en scène* na ideia de um recurso estilístico. Diante da ênfase do plano, podemos situar uma proeminência da *mise en scène* enfatizada pela cenografia como elemento de destaque à construção do filme. Do ponto de vista do corpo, podemos situar a predominância de recursos cinematográficos que buscaram conferir mobilidade ao registro. Essa opção cenográfica envolveria uma lógica do espaço que permitiria a convergência dos recursos cinematográficos a permitir a utilização estilística da *mise en scène*.

Essa mudança implicou em uma transformação da continuidade proposta por essas filmografias, ao desenvolver uma cena que envolvesse a ação dos personagens (em gestos, a unidade da ação na cena, em uma atuação contínua no tempo e no espaço), diante daquilo que Bordwell (2009) chamou de uma continuidade intensificada, pela ênfase da montagem a construir a continuidade espaço temporal. Dessa maneira, a continuidade se desenvolve no decurso da fragmentação do espaço e das ações, quase sempre centrada na voz e no diálogo diante daquilo que esse autor também chamou de “levanta e fala”, uma lógica de centralização da cena, que privilegiasse a localização espacial dos personagens na cena (BORDWELL, 2009, p. 38). Essa postura seria observável na decupagem de planos que buscam referenciar a presença, os gestos e os movimentos dos atores em um palco fragmentado e recomposto pela cinematografia.

Se no primeiro momento temos uma cinematografia que busca reproduzir o olhar em um espaço contínuo à semelhança de um palco; nesse segundo momento, temos a montagem e a edição a nortear o processo de continuidade. Essa tendência fica evidente nas características estilísticas desse cinema, na utilização demonstrativa da encenação, gestos, cores e ações que remetam a significados facilmente compreendidos pela diversidade do público, por meio da centralidade dos rostos, da voz, da gestualística e pela ocupação do espaço por códigos corporais de fácil entendimento.

Essa compreensão da gestualística presente na cena corresponde a uma lógica de universalização de aspectos cinematográficos em uma teorização que pudesse abarcar aquilo que Bordwell (2009, p. 66) chamou de aspectos “cognitivos e perceptuais”, concernentes à experiência e à recepção do filme. Essa perspectiva se relaciona com o espaço teórico reivindicado pelo autor e que responde a uma tradição de análise vinculada à filosofia

analítica, em detrimento àquilo que vamos chamar de filosofia continental⁷, em especial, a tradição francófona. Essa perspectiva envolve uma proposta analítica que parte de pressupostos mais universais capazes de serem observados nos mais variados estilos cinematográficos, em um processo indutivo capaz de construir generalizações, observáveis e comprováveis.

Na identificação desses elementos, poderíamos remontar o estilo e situá-lo dentro de uma tradição através de suas semelhanças e diferenciações. O estilo mais do que a inscrição subjetiva de marcas autorais estaria presente na lógica de recepção do filme, nas questões técnicas que envolvessem maneiras de se fazer o filme, bem como na capacidade de o realizador em demarcar um espaço autoral em um estilo, em uma forma capaz de ser compreendido. Dessa maneira, Bordwell (2009) nos apresenta uma interessante contribuição para o estudo das encenações no primeiro cinema, no cinema silencioso e no cinema clássico, permitindo-nos observar as relações que essas formas encenativas se estabelecem com a tradição que a sucede.

2.3 A CONSTRUÇÃO DO CONCEITO DE *MISE EN SCÈNE*: DO CINEMA SILENCIOSO AO CINEMA CLÁSSICO

Do pré-cinema ao primeiro cinema, as características e as possibilidades técnicas influenciaram a maneira pelo qual a *mise en scène* tornou-se uma categoria central para o cinema ficcional. Nesse sentido, Jacques Aumont (2006) elenca algumas das características dessa *mise en scène*, tais quais: a dicção, a gestualística dramática que delinearía aquilo que ficou conhecido como teatro filmado. Esse primeiro cinema, apesar de silencioso, era marcado já pela presença do som em uma ideia de recurso para a encenação. Dessa forma, o referido autor nos apresenta a *logorria* como um atributo dessas encenações, em que o caráter enunciativo dos atores se converte em um gesto substancial de atuação. A ausência de som conduziu esse cinema para uma profusão exagerada de fala, em uma expressividade que parece apontar para visualidade da palavra falada em um recurso que também se aproxima à pantomima.

A centralidade da palavra falada no primeiro cinema é uma referência ao teatro burguês do século XIX, em especial no realismo observado pela decupagem e por uma cena

⁷ Esse termo compreende uma generalização dentro da filosofia que busca enquadrar a tradição filosófica europeia continental, em especial, a tradição francesa e alemã. Esse termo se define em uma oposição à filosofia não continental, de origem na tradição inglesa e americana.

medida pela palavra enunciada dos autores. Para Aumont (2006), essa tendência poderia ser observada na dicção e no uso articulado da voz em prol de uma proximidade à marcação roteirística e à palavra escrita. Se muitos desses filmes buscaram estabelecer uma leitura da tradição dramaturgica, teatral e literária; suas *mises en scène* também eram marcadas pela improvisação, através da utilização de uma dramaturgia pelo uso de *gags*, em especial, nas comédias, traço influente de manifestações populares, tais quais o circo e a arte de rua.

Outro ponto que se apresentará no horizonte da *mise en scène* é a ideia de espetáculo. Aqui, a principal referência é o palco como um espaço de delimitação do acontecimento e de atenção. A ideia de espetáculo cinematográfico estaria evidenciada na metáfora do palco, em um espaço de ação cujo ponto de vista se centra no espectador que pudesse se colocar na condição de um observador. Tanto o realizador quanto o espectador parecem compartilhar um mesmo ponto de vista, em uma delimitação rígida entre a fronteira do que é visto e do que não deve ser visto: o palco teatral.

Esse ponto de vista, chamado por Eisenstein (1990) de “unipontual”, corresponde a uma lógica de compreensão já acessível ao público e familiar com o teatro. Portanto, seria muito mais do que uma adequação à lógica do dispositivo, mas também um modo de compreensão pelo qual o cinema se filiou. Esse recurso conduziria a uma decupagem que buscou ordenar o equilíbrio do plano, mediante a elaboração de uma encenação cuja continuidade estaria fundada na movimentação dos personagens em um espaço definido e limitado (Figura 19).

Figura 19- Teatro filmado: ponto de vista baseado no espectador.



Fonte: *Viagem à Lua*, 1902.

Esse espaço é muito mais do que o do palco e de sua conversão em uma experiência delimitada também ao ecrã. Relaciona-se com a forma pelo qual esse primeiro cinema conjugou o espaço diante daquilo que vamos chamar de campo. Esse espaço delimita-se em conformidade com o dispositivo e a forma de os realizadores se colocarem na cena de modo a operar escolhas condizentes com a proposta estética, narrativa e tecnológica. A limitação das câmeras, como expõe Mark Cousin (2013), seria o primeiro desafio a ser superado na escolha de espaço e de objetos que melhor se oferecessem à dinâmica de realização. A delimitação de um ponto de vista externo, delimitado, estável, delineia um espaço em que o mínimo de controle pudesse ser levado em conta pelo realizador desse primeiro cinema.

Nesse sentido, podemos destacar que, nesse primeiro cinema, a *mise en scène* estaria respaldada em uma encenação marcada pela ênfase nas ações dos atores. A demarcação dos gestos e das ações com aspectos teatrais, para além de uma forma que criasse uma identificação, corresponderia a uma maneira de constituir previsibilidade ao processo de realização. Assim, a performance dos atores deveria cumprir as limitações estabelecidas pelo campo dentro de um espaço de atuação condizente com o poder de registro da câmera. A forma de esse cinema encenar seria decorrente da adequação das possibilidades técnicas, das limitações decorrentes e da performance desses atores. A *mise en scène*, aqui, estabelecer-se-ia em uma metáfora dos limites possibilitados pela centralidade do campo.

A ruptura da limitação do palco se deu pela utilização das regras para a manutenção da continuidade espacial, em uma forma de constituir unidade de ação coerente para o espectador. Essa coerência está na harmonização dos movimentos de entrada e saída e no respeito aos limites do campo de filmagem. Se o espaço poderia agora sofrer rupturas, deveria obedecer, também, à composição do plano, da decupagem e da edição. Novamente, o que parece existir aqui é também a convergência da lógica do campo para o plano e pela manutenção da continuidade pela horizontalidade do movimento. Esse aspecto se apoia também na lógica do ponto de vista externo, como um ponto demarcado para o registro em um campo de atuação para a manutenção da lógica espacial do palco.

Nesse ponto de vista, o fundamento para essa encenação estaria naquilo que Aumont (2008) chamou de “ver tudo” (AUMONT, 2008, p. 38), ou seja, a capacidade de organização da cena em obediência ao posicionamento do espectador, ao definir um ponto de observação externo à cena. Nesse caso, o encenador deveria pensar a cena em prol do olhar e da capacidade de percepção do espectador, já que a câmera sintetizaria esse olhar. Ao final dos anos 1920 e início dos 1930, no cinema clássico, podemos observar uma opção de decupagem

que buscassem adentrar no espaço da cena, e que pudesse reproduzir não mais a plateia, mas o olhar do espectador, a câmera em uma reprodução da intimidade do ator, seus rostos, suas mãos, materializado por uma maior presença do *close* e de planos mais fechados.

A explicação para isso está na questão tecnológica, mas também na mudança nas formas de produção dos filmes, no estabelecimento de cadeias internacionais para o cinema narrativo, em um formato que pudesse dar conta do entendimento, da massificação e da necessidade de se constituir narrativas e histórias para um público cada vez mais vinculado ao nascente cinema sonoro. Por conseguinte, o cinema clássico americano buscou desenvolver uma forma de encenação que pudesse comunicar para diferentes públicos, sendo capaz de ser compreendido em códigos e símbolos possíveis de serem construídos pelo cinema.

Nessa perspectiva, o plano fechado dos rostos ganha relevo, ao permitir a centralidade da face e a expressividade sempre atrelada ao rosto conhecido e de uma estrela do cinema. Ainda nessa lógica, o *close* pode ser analisado por uma maneira de restituir à expressão facial para a representação e a identificação da cena. Não obstante, a fragmentação dos corpos apontaria para a possibilidade de constituição de uma unidade espacial no corpo do ator no espaço da cena, em uma decupagem que pudesse ser constituída em conformidade com a cinematografia.

Essa forma de criar com o espaço estaria firmada no cinema clássico impulsionada pelas possibilidades tecnológicas, tanto da captação quanto da exibição, mas também por uma maior fragmentação do espaço, dominado por novas regras de continuidade temporal e espacial. Outro ponto a se pensar diz respeito à forma de ocupação de um espaço que esse cinema parece possibilitar. O estabelecimento de um ponto de vista centrado a mimetizar o público do espetáculo também pode estar relacionado com questões da época, em especial, a busca pelo novo, por um público mais demandante de espetáculo.

A centralidade do público acomodado em uma posição confortável tornou-se uma metáfora para um novo mundo possibilitado pela tecnologia, inovação, transformação, novas narrativas e novas formas de contar o espetáculo do mundo. A cena continuaria ainda pautada pela ação dos personagens, contudo, estaria agora ordenada e fragmentada por uma sequência de formas de registrar o som e a imagem, e que seria utilizada pelos autores de cinema diante daquilo que Bazin (2018) chamou de segundo cinema⁸. Para Aumont (2008), a planificação

⁸ A ideia de segundo cinema é apresentada por Bazin (2018) como um contraponto à maneira americana de se fazer filme, em especial, em uma proposta estética, poética e representativa do cinema europeu de construir narrativas por meio do cinema.

contribuiu para a superação do ponto de vista do teatro, em uma maior mobilidade no espaço da cena e em uma fragmentação espacial em consonância com o estabelecimento do plano em uma unidade cenográfica prevalente, relacionando-se com as mudanças técnicas e expressivas que resultariam no cinema sonoro e suas variantes tanto no cinema clássico americano como em outras filmografias.

2.4 O CONCEITO DE *MISE EN SCÈNE*: A AUTORIA E A MODERNIDADE NO CINEMA

É no esteio da crítica bazaniana, a partir dos anos 1960, que a *mise en scène* passa a ter um papel central para a constituição do olhar autoral no cinema. A Política dos Autores, como referência na reapropriação dos atributos estéticos e autorais do cinema clássico e do neorealismo, buscou constituir um produto filmico que pudesse levar em conta tanto o critério quanto à realização, esse período foi fundamental para a consubstanciação teórica para o cinema, envolvendo tanto aspectos analíticos quanto críticos. Inicialmente vinculada à crítica, desenvolvida no âmbito do *Cahiers du Cinéma*, a *mise en scène* consolida-se em uma categoria de análise da crítica realizada por teóricos que buscaram compreender o fenômeno autoral e o cinema ficcional. Aqui podemos situar os trabalhos dos *mac-mahonistas*⁹, e toda a crítica da *mise en scène* estabelecida nos anos 1950 e 1960.

Nesse momento, podemos dizer que a *mise en scène* se estabelece na perspectiva de uma categoria oriunda da crítica do cinema autoral e ficcional, em uma forma de se buscar compreender a especificidade de autores na forma de realização. Nos anos 1960, essa categoria se estabelece como um método de compreensão do fenômeno autoral, influenciado pelo debate que vai opor duas vertentes críticas estabelecidas inicialmente no âmbito do *Cahiers du Cinéma*, e que buscaram reinterpretar o legado do cinema clássico: *hitchcockianos* e *mac-mahonista*. Esses dois grupos foram fundamentais para esse aprofundamento teórico da *mise en scène*, de modo a pensar aspectos imprescindíveis da direção e realização cinematográfica.

Os *mac-mahonistas* buscaram fundamentar as características centrais da *mise en scène*, de modo a ressaltar uma vocação primeira do cinema, naquilo que Anne Goliot-Lété (2006) chamou de transparência da ação, em prol de uma cena que emulasse uma experiência

⁹ Grupo associado à proposta crítica estabelecida por Michael Mourlet inicialmente no *Cahiers du Cinéma*, em 1959. Mourlet dirigiu e editou também a revista *Présence du cinéma*, que se tornou o lugar de expressão das ideias do movimento mac-mahonistas até 1966.

fenomenológica e ontológica do real. Para os *mac-mahonistas*, a *mise en scène* seria um modo de ver o mundo, de se relacionar com a realidade e de estabelecer uma organização fluida em prol da realização. Nesse sentido, Michel Mourlet se aproxima de outros posicionamentos críticos que buscaram defender uma concepção realista e fluida para a encenação, um atestado de reconstituição da experiência do real, diante das mudanças estabelecidas pela crítica. Nesse sentido, a crítica *mac-mahonista* insere-se em um momento de ruptura do cinema clássico e do momento estilístico que culminou com a *nouvelle vague* e os cinema novos.

Nesse tocante, Aumont (2008) tece uma crítica a Mourlet ao situar, em sua teorização, uma ideia de arte romântica, presente em aspectos que se aproximam de uma ideia do belo no cinema. Para esse autor, Michel Mourlet reafirma a autoria se contrapondo à lógica realista bazaniana, estando esse aspecto na definição da encenação em referência a um pressuposto estético da arte e do espetáculo cinematográfico. Podemos abordar a encenação, dessa maneira, na ideia de uma categoria de análise da estética do filme, uma forma de compreender historicamente a autoria e as diferentes formas estabelecidas no processo de feitura. Apesar dessas características na conceituação de Mourlet, podemos identificar, também, características presentes em André Bazin, em especial, no caráter fenomenológico do filme e na ideia de corpo na cena. Dessa maneira, a encenação não se tornaria uma técnica ou um instrumental a recurso do realizador, mas um “força”, uma “energia”, significativa ao processo de realização.

Essa possibilidade é significativa para muitos dos cinema novos, já que ganha importância, em especial, diante de uma opção que evidenciasse a naturalidade dos gestos, das ações, em uma continuidade transparente. Diante dessa perspectiva, a crítica bazaniana e mourletiana delinearão perspectivas teóricas que marcam o estudo da *mise en scène* por meio de duas abordagens: 1) marcada pelo realismo e o naturalismo, em uma regra para a encenação; e 2) decorrente da intervenção de uma encenação expressiva capaz de conduzir uma forma visível para a cena.

Essas duas possibilidades de utilização da *mise en scène* seriam comuns tanto na ficção quanto no documentário. Embora as críticas dos anos 1960 tenham se fundamentado no fenômeno ficcional e no cinema clássico, podemos observar uma preocupação também em compreender as encenações presentes em filmografias que buscaram representar a realidade próxima da abordagem documental. De maneira mais específica, a encenação assimilaria o acaso, do percurso e da aventura, em detrimento ao controle, ao rigor e ao domínio do campo, em prol de uma lógica mais fluida, que fosse capaz de dizer do contato, e das relações entre os

sujeitos. Essa lógica estaria ancorada nas transformações técnicas que possibilitaram que os dispositivos de registros, tanto sonoro quanto visual, pudessem ser incorporados à cena como um elemento dinâmico, a construir experiência.

Essas duas perspectivas de encenação, realista-naturalista e expressiva-construída, possibilitam compreender, a partir de 1950, a incorporação da encenação como um recurso estilístico, em uma maneira própria de o cinema construir a experiência da realidade. Nessa lógica, estariam presentes a fluidez da cena, a hibridez entre a ficção e o documentário, a improvisação, o relacionamento da cena com os aspectos reais, em uma proposta cinematográfica que pudesse abordar a cena em conformidade com a experiência sensorial da realidade, em momentos que buscaram repensar o processo de registro, tais quais: o cinema dispositivo, o filme dispositivo e o cinema de fluxo.

Nesse tocante, Luís Oliveira Junior (2014) situa o cinema de fluxo com uma abordagem estilística que se diferenciou das tradições do cinema clássico e de autor. Essa transformação seria respaldada em uma mudança estilística vivida pela encenação a partir dos anos 1990, em uma proposta cinematográfica com foco na sensibilidade e em uma fluidez em prol de uma narrativa configurada nas sensações. Esse aspecto resulta em algumas características das narrativas contemporâneas: a subjetividade, a autorrepresentação e a evidenciação dos indivíduos como sujeitos ativos no seu processo de se relacionar e de produzir significados com o mundo. O cinema de fluxo corresponde a uma opção estilística em uma decupagem transparente da realidade capaz de envolver uma opção de *mise en scène* em que a cena estaria calcada em uma convergência das opções cinematográficas e cenográficas na ênfase da experiência dos sujeitos na cena.

Essa característica é observada em narrativas e produtos culturais que se propõem a responder a uma representação das experiências individuais, tal como são as autoficções, autonarrativas, narrativas do eu, ficcionalização do cotidiano, e que, em última instância, nos possibilitam observar o papel das experiências individuais na construção de narrativas. Do ponto de vista narrativo, o cinema de fluxo romperia, dessa forma, com a lógica de causa e consequência da trama clássica, em prol de uma fluidez das ações em uma tentativa de conformidade comum às reações dos sujeitos diante do real, em um simulacro de realidade, em uma fronteira entre o documentário e a ficção.

Essa possibilidade envolveria, assim, algumas características composicionais da cena comuns aos dias de hoje: o campo em um espaço dinâmico de constituição mimética, uma opção filmográfica fluida em planos longos, ausência de *raccords*, diminuição da montagem

diante da narrativa, ênfase no registro do fluxo e *continuum* da realidade, a elaboração de narrativas que enfatizam a sensibilidade e a percepção sensorial e uma lógica de análise do processo de feitura do filme. Entre outros pontos, essas opções denotam para uma presentificação da imagem, em uma característica que se converte em uma estética e em uma forma.

Essa presentificação é constituída pelo registro do campo, das ações desenvolvidas nesse espaço, através de uma lógica de assimilação da imprevisibilidade como um recurso estético significativo para o filme. Nessa proposta, a relação entre previsibilidade e imprevisibilidade nos permite analisar a complexidade das formas encenativas tanto na ficção quanto no documentário. Essa proposta seria sintomática dos principais debates teóricos e estéticos vividos pelo cinema, a partir dos anos 1990, mas que tem uma presença recorrente no cinema contemporâneo, em especial, diante das possibilidades estéticas presentes na filmografia digital.

Embora a *mise en scène* possa ser analisada desde o primeiro cinema, através das estratégias de encenações que possibilitariam orientar a direção e o processo de filmagem, é nos anos 1960 que se estabelece em conformidade ao debate atinente ao campo cinematográfico, em uma maneira de se compreender os filmes e de nortear também a realização. Do ponto de vista da direção, a *mise en scène* carregaria, em sua essência, aspectos tanto da cinematografia quanto da cenografia, enriquecendo o processo de direção em uma instância imprescindível para o processo de constituição do filme.

Essa perspectiva seria mais bem compreendida em uma ideia de direção e um meio de definição da autoria e do papel do diretor. Do ponto de vista do documentário, podemos observar que, também, o fenômeno da autoria é significativo para a localização da *mise en scène* consoante a tradição narrativa, em especial, diante de uma filmografia que se firma também, nos anos 1950 e 1960, em uma proposta estilística diante das transformações tecnológicas que culminariam em mudanças nos dispositivos de registros da imagem e do som e da busca por novos espaços, sujeitos e realidades

2.5 A *MISE EN SCÈNE* NO DOCUMENTÁRIO E A TRADIÇÃO NO FILME ETNOGRÁFICO

Desde os primórdios do cinema, a encenação esteve presente na maneira pela qual o documentário poderia ser observado e experimentado. Desde o período silencioso, essa

tradição narrativa se estabeleceu pelas implicações na maneira de o público recepcionar essas produções. Nesse período, as primeiras produções documentais buscaram estabelecer os atributos de um cinema que se voltasse para a realidade e para constituição de “história verdadeiras” (GAUTHIER, 2011, p. 42).

No primeiro cinema, momento pelo qual situamos as transformações estilísticas e de realização que influenciaram o cinema clássico e novo, as características desenvolvidas por essa experiência de realização buscou abordar a realidade por estratégias que já envolveriam a *mise en scène*. Nesse sentido, a ideia de campo é útil para compreendermos a maneira de o documentário se utilizar do espaço de forma significativa para a realização. Como perspectiva do espaço está o domínio representativo, atinente aos significados presentes na imagem registrada e uma influência na maneira de o realizador operar escolhas do que será visível e invisível no filme.

Nesse primeiro momento, como apontou Guy Gauthier (2011), podemos destacar algumas características: o caráter espetacular da imagem presente ainda em uma não preocupação narrativa (cinema de atrações); o caráter pedagógico do documentário, em uma ideia de funcionalidade, aspecto esse presente também nos primórdios da lanterna mágica; e em um caráter propagandístico e científico.

Numa outra perspectiva, em referência a essas características, podemos situar o papel do documentário etnográfico frente a essa filmografia inicial. Podemos, dessa maneira, destacar o caráter etnográfico em documentários que buscaram centrar-se no registro com uma metodologia de realização capaz de nos dizer das experiências dos sujeitos presentes na cena e que evidenciaria o papel do contato a conferir significados ao processo de registro, atestado da experiência dos sujeitos presentes nesse processo (Figura 20). Nesse sentido, o documentário etnográfico já desenvolveria, desde o seu primórdio, um percurso de modo a envolver, nas opções de registro, a experiência dos sujeitos no processo de filmagem.

Figura 20- Um dos primeiros documentários etnográficos, *Rituais e Festas Borôro* (1917)



Fonte: Museu do Índio, 2020.

Na história do cinema, as produções etnográficas constituíram um percurso fundamental que seria central para os caminhos estéticos, políticos e representativos imprimidos pelos documentários. Essa perspectiva estaria evidente na relação que esse gênero teria com a possibilidade de produção de um conhecimento por meio do registro, em uma metodologia que pudesse ser significativa para a proposta etnográfica. Dessa maneira, diferente de outras possibilidades, o documentário etnográfico teria particularmente a preocupação metodológica na utilização do dispositivo de registro, de modo a constituir um conhecimento do mundo e de uma coletividade. Como apresenta Emilie de Brigard (1995), o cinema etnográfico esteve a reboque das transformações tecnológicas sociais e culturais que possibilitaram, à Antropologia, um papel significativo para a compreensão do século XX.

Contudo, essa autora apresenta-nos a história do cinema etnográfico, como um percurso de aprimoramento metodológico e técnico por parte de realizadores dispostos a repensar o papel dos sujeitos produtores desse conhecimento, e do próprio sentido dessa alteridade na produção do conhecimento antropológico. Tal possibilidade se relaciona com as transformações teóricas e metodológicas vividas na antropologia à luz do século XX. O cinema etnográfico seria muito mais do que o registro do diferente e do exótico – comuns às primeiras produções desse momento –, mas uma releitura das possibilidades de registro do documentário, no tocante a um reposicionamento dos meios expressivos que esse gênero desenvolveu diante da produção de um conhecimento constituído no poder de quem registra e de quem se propõe ao registro.

No seu desenvolvimento, o filme etnográfico incorporou paulatinamente as transformações estéticas e tecnológicas vividas pelo documentário, através do estabelecimento dos meios eficientes capazes de dar conta da complexidade e da compreensão dos fenômenos coletivos, tendo referência a ação de um realizador que se coloca no mundo, intérprete de uma realidade que lhe é estranha. Nesse sentido, o início do século XX teve um papel significativo na história do filme etnográfico, ao incorporar um conjunto de produções à filmografia documental, atinente a um aprimoramento estético e de recursos.

Outro ponto relevante diz respeito a uma maior relação com a universidade e os institutos de pesquisas, através do trabalho de campo de caráter antropológico e sociológico, possibilitando uma ampliação dessas produções em um maior aprofundamento metodológico para esse campo. Nesse sentido, transformações técnicas e estéticas, vividas a partir dos 1920, possibilitaram que o documentário etnográfico buscasse constituir uma representação de comunidades cada vez mais distantes dos centros. Essas transformações se relacionam, também, com a recepção que o filme etnográfico passaria a ter, nos contextos do parque exibidor centralizados nos grandes centros urbanos.

Nesse sentido, o caminho, imprimido pelo cinema etnográfico, intercruza-se com as transformações estéticas vividas pelo cinema na passagem dos anos 1920 para 1930, no aperfeiçoamento e no aprofundamento que o documentário desenvolveu como um produto constituído dentro de uma proposta metodológica e discursiva. É na passagem das transformações vividas pelo cinema nesse período, que podemos aproximar a definição dos caminhos estéticos que ligariam à história do cinema às principais propostas estilísticas, tais quais: o cinema de vanguarda – impressionismo, expressionismo etc. – e aquilo que vamos chamar de cinema de gênero americano ou o cinema clássico.

Essa mudança envolveria um aperfeiçoamento no fazer cinematográfico, relacionada também com as mudanças tanto nas tecnologias – no incremento do som – e na forma de consumo e recepção comuns na cultura visual que fez do filme um objeto de consumo imerso em uma forma de socialização. Dentro desse percurso, podemos situar o documentário, diante de uma proposta narrativa e representativa para o cinema, uma dimensão a ser utilizada e redefinida pelas características e possibilidades dessa época, tais como a edição e a encenação. À título de exemplo, podemos trazer o documentário *Terra Sem pão* (1933), de Luis Buñuel, que é um marco desse período de mudança e de transformação, em uma referência à possibilidade do documentário se estabelecer tal qual um produto cultural relevante para o debate político e social do século XX (Figura 21).

Figura 21 - Encenação baseada na lógica de representação do filme etnográfico dos anos 1920.



Fonte: *Terra Sem pão*, 1933.

No tocante às características das produções documentais desse período de transição, destacam-se: a delimitação de uma realidade objetiva, a busca do realizador por uma imagem que retratasse o diferente, o exótico, e que pudesse metaforizar a ideia de um olhar para o diverso. Diante daquilo que Georges Sadoul (1983) também chamou de *actualité*, teríamos o registro das realidades familiares, festejos populares, uma realidade estabelecida e delimitada pelo olhar do realizador e os sujeitos presentes no processo de produção do registro. A lógica da encenação presente em muitas dessas produções – do documentário etnográfico aos naturais brasileiros – parece se situar, como apresenta Gauthier (2011), o retrato fotográfico,

em um registro estilístico desenvolvido pela força expressiva do plano, da unidade espacial, na unidade do corpo diante da câmera

Incorporando aspectos diversos comuns ao caráter científico ou aquilo que Tom Gunning (2006) chamou de cinema de atrações, o documentário desse período parece ter na representação da realidade sua propriedade indexadora. Para Noel Carroll (2005), a propriedade indexadora da imagem documental poderia ser observada na maneira de a imagem ser constituída, dizendo do seu contexto e de suas circunstâncias. O caráter documental se constituiria em um índice da realidade referenciada, um signo capaz de carregar também atributos característicos e reveladores de uma maneira própria de o documentário, logicamente, referenciar a realidade. Em outras palavras, essa autenticidade do real evidencia também o grau de intervenção daquele que produz a imagem, por meio das asserções constituídas do mundo histórico.

No primeiro cinema e no período silencioso, podemos situar um conjunto de asserções em algumas dessas produções e se relacionam com uma abordagem objetiva da realidade coletiva, sociais e individuais. Por exemplo, podemos observar em *Nanook, o Esquimó* (Robert Flaherty, 1922), algumas asserções presentes na objetividade estabelecida na proposta de representação da realidade (Figura 22). Em uma das principais asserções estaria a de que, para compreendermos os fenômenos sociais e culturais, é útil para uma abordagem do indivíduo, de suas necessidades, de sua relação com o todo. Essa possibilidade se apresenta também com uma perspectiva funcionalista na antropologia que, no mesmo período, teve relevo no estudo em autores como Bronislaw Malinowski, Franz Boas e Margaret Mead.

Figura 22- A representação dos sujeitos imersos no espaço.



Fonte: *Nanook, o Esquimó*, 1922.

Ainda falando de *Nanook, o Esquimó*, podemos ressaltar que esse filme se assenta em asserções significativas do mundo histórico, em uma maneira de sublinhar aspectos descritivos da comunidade representada através de opções cinegráficas que buscam integrar os sujeitos filmados às características do espaço. Essas asserções são desenvolvidas através das possibilidades de registros imprimidos pelo realizador – por escolhas cinematográficas dos planos, da decupagem, da montagem e das dimensões discursivas –, mas também no domínio cenográfico, em escolhas concernentes à maneira como o realizador enquadrava aspectos específicos do espaço, da comunidade e dos seus sujeitos.

Essas escolhas cenográficas nos dizem das intenções do realizador no campo, em reiterar e sublinhar determinados atributos dos sujeitos e das comunidades filmadas. Embora possamos questionar o intuito etnográfico de Flaherty, podemos observar que ele se utiliza de uma possibilidade de recepção etnográfica que esse documentário teria, bem como de uma maneira de se observar características da comunidade *Inuite* partindo de uma perspectiva ficcional. Apesar de se utilizar de uma possibilidade descritiva dos aspectos etnográficos, podemos destacar que as escolhas cenográficas e cinematográficas por Flaherty apontam para uma ambiguidade entre a ficcionalização da realidade que o realizador busca construir ao opor escolhas concernentes à *mise en scène*.

Essas asserções se relacionam com a realidade e o desenvolvimento de um repertório que pudesse evidenciar as escolhas cinematográficas e cenográficas. Nesse ponto, cabe estabelecer uma relação necessária para compreensão do documentário em termos de encenação e intervenção. Em outras palavras, podemos apresentar a ideia de profilmia e afilmia. Essa distinção é apresentada por Gauthier (2011), em referência a uma compreensão sobre a utilização da encenação através dos recursos de registro do cinema ao longo de sua história. Sendo assim, o pró-fílmico poderia ser observado diante da presença da encenação através dos recursos expressivos do cinema, não somente restrito às encenações dos sujeitos filmados, mas envolvendo também intervenções deliberadas tanto da pré-produção, quanto da produção e pós-produção.

O afílmico corresponderia a compreensão da realidade em seu conjunto sem uma encenação. Podemos, então, observar que, ao longo da história do documentário, a profilmia passou a constituir uma dimensão fundamental, aspecto esse que se relaciona com as transformações técnicas e estilísticas vividas pelo documentário, de modo a incorporar as relações diante da câmera com uma maior predominância dos sujeitos registrados, a interagir com a cena. Em uma proposta geral, como características das encenações documentais

decorrentes dessa tradição, podemos destacar: a espetacularização e o caráter científico. Essas duas possibilidades somam-se também ao estabelecimento da dimensão do real, em uma definição referente para o mundo objetivo e histórico pela qual o realizador se coloca ao construir um posicionamento assertivo para a realidade. Essas asserções não necessariamente se estabelecem em uma afirmação de verdades, mas são logicamente construídas por uma perspectiva verdadeira e real.

Podemos destacar, ainda, como pressuposto preponderante para o distanciamento e a delimitação, a lógica de exploração, da descoberta, da aventura, em uma encenação limitada a uma profilmia que se relacionasse ao gênero fotográfico e a captação do plano através da demarcação dos corpos, da centralidade dos sujeitos presentes no registro e a forma de o espaço ser utilizado no campo de filmagem. Nessa perspectiva, a câmera, presente na estabilidade do dispositivo requer uma centralidade dos sujeitos filmados, constituída, pelo domínio do espaço da cena (Figura 23). Se o espaço da cena é estável, a unidade do corpo é o pressuposto para a autenticidade da imagem produzida, diante da lógica do registro a testemunhar o olhar do realizador.

Figura 23- Relação entre a unidade do espaço e do corpo na cena.



Fonte: *Drifters*, 1929.

Se no primeiro cinema, encontra-se uma delimitação da realidade – em uma ideia de pressuposto para a constituição de imagens como testemunho e de um realizador explorador a capturar imagens – o cinema sonoro delinea um grau maior de intervenção na imagem que, em sua maioria, poderia corresponder em uma maior influência do realizador na cena. Essa

possibilidade enfatizaria, por exemplo, a centralidade do papel da voz em uma instância a dotar a imagem de significados. Dessa maneira, a lógica de captação, abordagem e registro da cena buscam evidenciar o papel da imagem em uma delimitação estabelecida da realidade capaz de ressaltar o aspecto espetacular das imagens reveladoras do poder de registro e ocupação de espaços.

Nessa perspectiva, abordando o papel do narrador na história do documentário, Bill Nichols (2014) situou nesse percurso diferentes vozes, tais quais: a voz poética, a voz narrativa, na perspectiva retórica a constituir em uma proposta estilística e discursiva. Dessa forma, através do caráter científico e de atrações, o documentário desenvolveria um percurso capaz de sintetizar aquilo que ele chamou de voz narrativa, referência à predominância “do mundo imaginado, sobre o mundo histórico”, diante de características da trama, do narrador e de um enunciador a construir verdades do mundo histórico.

A voz poética teria como pressuposto o desenvolvimento das vanguardas dos anos 1920, e uma nova forma de abordar a realidade objetivada pelo documentarista. Mais do que uma referência ao real, estaria em jogo a experiência com que o realizador buscaria constituir verdades a registrar suas impressões. Essa singularização do mundo histórico, por meio de uma abordagem consciente, por parte do realizador, estabelece as regras para o que Nichols (2012) chamou de oratória retórica, uma voz específica do documentário surgido pela articulação das possibilidades discursivas e retóricas do documentário.

Nesse sentido, a *mise en scène*, presente nesse período do cinema, tem um papel importante de nos apresentar a diferentes momentos pelos quais o documentário foi utilizado em uma maneira de representar a realidade, de posicionar os sujeitos diante do mundo histórico e da realidade social. Se no primeiro momento, o cinema de espetáculo e científico delinearão uma encenação constituída aos moldes do fotográfico e do retrato; com a ampliação das possibilidades de utilização da câmera, novos realizadores e públicos, o documentário passou a incorporar as características das questões presentes no seu tempo, na relação com as artes, a literatura, a estética, a política, os processos históricos em que os realizadores estavam inseridos.

Sendo assim, através das mudanças técnicas – a exemplo do registro do som, da captação direta, das câmeras pancromáticas e da sincronia sonora – , uma nova maneira de realizar e pensar o documentário se estabeleceria, permitindo uma forma de contar que incorporasse o espaço de realização em referência a uma instância significativa através de opções de decupagem que propiciassem um maior dinamismo à câmera e do seu sujeito,

delineando uma cena que incluísse as características representativas, expressivas e técnicas comuns ao documentário. Esse modo de encenar estaria centrado em uma ideia de *mise en scène* proposta pelos percursos que se sucederam dentro da tradição do documentário: o cinema verdade e o cinema direto.

2.6 DIFERENTES *MISES EN SCÈNE* NO DOCUMENTÁRIO

Diante do exposto, podemos situar algumas características presentes nas encenações desse primeiro período no documentário, tais quais: uma delimitação do espaço filmado, ênfase na composição do plano em uma forma de organização espacial da cena e dos dispositivos, escolhas prévias que envolveriam a presença da câmera e o papel dos realizadores na sua relação com os sujeitos. Tendo como referência essas características, Fernão Pessoa Ramos (2008) também nos apresenta algumas distinções da encenação em diferentes momentos da história do documentário. Essa concepção, segundo ele, não seria temporalmente definida, mas envolveria as características que marcam momentos de distintos realizadores.

Para ele, a *encenação construída* estaria evidente em uma cenografia de modo a incorporar as escolhas concernentes à decupagem, à captação sonora e à atuação dos sujeitos. Essa opção envolve, por assim dizer, opções de realização em que a decupagem se sobreporia aos elementos do espaço, de modo a dotá-lo de uma presença constante, controlada, englobando, também, como afirma esse autor, o espaço fora de campo. Tal aspecto poderia ser observado no rigor com que a escolha dos planos é utilizada de modo a centralizar os sujeitos em um espaço controlado e previsível.

Na *encenação locação*, podemos situar que as encenações dos sujeitos filmados ocorrem nos espaços comuns a esses, diante da realidade, seu mundo e seu cotidiano. Essa opção se pautaria, por uma maior centralidade da câmera, por opções de decupagem que privilegiassem o sujeito da câmera e os sujeitos filmados, diante daquilo que Ramos (2008) chamou também de poder de tomada ao explorar os elementos cenográficos e espaciais. Essa opção estará presente em uma busca por uma tomada que pudesse constituir uma naturalidade do sujeito filmado no espaço da cena.

A *encenação atitude* seria a encenação marcada pela homogeneidade do fora de campo com o espaço filmico, referenciado pela presença da câmera. Nessa proposta, o espaço da cena está inteiramente mobilizado pelo aparato de registro, que busca uma identificação do

espaço com a totalidade do mundo histórico. Claramente, essa proposta encenativa, segundo Ramos (2008), envolve a experiência do cinema direto e do cinema novo dos movimentos que se pautaram por uma maior mobilidade técnica em um estilo capaz de dar conta de um mundo cada vez mais complexo, um mundo cujas proposições parecem cada vez mais fugir do domínio e da previsibilidade do realizador¹⁰.

Na teorização de Ramos (2008), podemos observar uma perspectiva de análise que busca atentar para as experiências e as relações desenvolvidas no processo de realização. Em outras palavras, esse autor se pauta por características presentes em uma abordagem que privilegiasse o percurso de produção da imagem e as forças operadas no processo de constituição da enunciação do documentário. Para ele, as mudanças tecnológicas, históricas e sociais implicariam mudanças na maneira de utilização das variáveis presentes no registro documental ao longo de sua história. Esse autor busca teorizar, de maneira geral, a encenação compreendida na ideia da imagem documental como índice das relações estabelecidas no processo de feitura da tomada, em maneira de compreendermos as relações entre os sujeitos no processo de registro, do espaço envolvido na cena e os elementos cenográficos.

Dessa forma, a encenação, no documentário, compreenderia a dimensão da ação dos sujeitos por meio da câmera, que é pensada aqui, não somente, por uma perspectiva objetiva, referencial, mas na totalidade e complexidade entre o sujeito e o seu mundo. Ramos parece atentar, em outras palavras, para uma perspectiva fenomenológica da experiência de produção do documentário, e para a maneira pela qual esse gênero evidencia o momento de produção da imagem, chamada por ele de tomada.

Essa perspectiva nos possibilita compreender essa teorização tendo em referência as características estilísticas nos anos 1960, período em que o cinema direto, cinema verdade e o cinema novo ganham proeminência, influenciados pelas transformações técnicas que possibilitaram aos realizadores se lançarem no mundo. Essa tendência constituiria, por sua vez, um cinema que se atenta para a problemática de estar no mundo pela emergência de novos sujeitos realizadores, nas possibilidades de repensar o papel teórico, estilístico e político do cinema. Essa nova emergência seria influenciada também por perspectivas epistemológicas nas Ciências Sociais, capazes de pensar o fenômeno social por uma análise dos aspectos da teatralização da vida e dos fenômenos sociais, presentes em autores que

¹⁰ No ensaio intitulado “A *mise-em-scène* do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles”, publicado em 2012, na Revista Brasileira de Estudos do Cinema e Audiovisual - REBECA, Fernão Pessoa Ramos reduz essas três categorizações a apenas duas: encenação-construída e encenação-direta.

abordaram essa perspectiva. Do ponto de vista da teoria fílmica, esse posicionamento guarda relação também com a defesa estética do realismo bazariano, mas também por uma articulação com o recorte analítico-cognitivista.¹¹

Em outra perspectiva de abordagem para a *mise en scène*, podemos referenciar Jean-Louis Comolli (2008). Esse autor se insere em uma tradição que pensa o cinema pela perspectiva processual da realização, ao delinear uma *mise en scène* capaz de carregar as especificidades do momento de produção e de realização. Nesse sentido, o estudioso busca expandir aspectos da realização documental, em um processo capaz de envolver questões concernentes à experiência da realidade e às relações possibilitadas pelo cinema, pelo dispositivo de registro, em referência a uma forma de intervenção e reposicionamento da realidade, atinente à maneira de o espectador se relacionar com o documentário.

Para Comolli (2008), a ideia de política evidencia o caráter relacional possibilitado pelo cinema. Dessa maneira, o documentário se pautaria na constituição de um espaço intersubjetivo, compreendido tanto na perspectiva da realização quanto na relação com o espectador. Em vista disso, aquilo que Comolli (2008) chama de “perda da inocência” (p. 13) se relaciona com a percepção de que o cinema não necessariamente representa a realidade; mas a recria, constituindo novas realidades, de modo a permitir, ao espectador, uma experiência em que as fronteiras entre a realidade e a ficção não seriam bem definidas. Diante das transformações técnicas e sociais, quem assiste ao documentário perderia sua inocência diante da realidade que lhe é apresentada, em uma experiência de recepção que pudesse envolver a compreensão da ficcionalidade e os modos de encenação como um traço fundamental para a relação que esse estabelece com o documentário.

A ideia de espectador inocente envolveria, assim, uma experiência da realidade no documentário em uma perspectiva teleológica para esse gênero. A perda da inocência abarcaria a compreensão do espectador de uma realidade que lhe é encenada; sem, contudo, perder essa abertura para o mundo histórico. O espectador sabe e compreende as encenações presentes na realidade e na forma de o documentário representar. Em referência a perda dessa inocência, estaria uma metáfora da maneira de o espectador negociar suas percepções, delineando uma perspectiva de experiência de recepção do documentário em semelhança com a experiência televisiva. Esse contexto marcaria uma percepção da dúvida, de insegurança

¹¹ Fernão Pessôas Ramos (2001), no Artigo intitulado O que é o documentário? irá opor duas tradições de abordagem teórica para esse fenômeno, apresentada por ele em uma “perspectiva pós-estrutural” – em autores como Renov, Nichols e Odin – e em um recorte chamado por ele de “analítico-cognitivista” – em autores como Carroll, Plantinga e Ponch (p.1).

diante daquilo que é representado a fundamentar uma compreensão dos caminhos que o documentário iria imprimir ao longo de sua história.

Desses posicionamentos de Comolli (2008), podemos situar três perspectivas do lugar do espectador no documentário, perspectiva essas que se relacionam com um posicionamento do real, da encenação e da *mise en scène*. O “observador localizado na plateia” seria aquele cuja realidade estaria delimitada pelo espaço do plano, em uma *mise en scène* do retrato. O “observador consciente do palco” compreenderia criticamente os limites representativos da realidade no documentário, em uma *mise en scène* que incorporaria a delimitação de um espaço a evidenciar os sujeitos que vivem nela, em uma *mise en scène* com foco nos sujeitos que filmam um atestado da presença de quem ali esteve, comuns tanto ao cinema direto quanto ao cinema verdade. Por sua vez, o “observador cínico” seria aquele negociante do seu papel de espectador, diante da perspectiva de um observador capaz de questionar a realidade representada. Como características desse posicionamento, situamos a ideia de um esgarçamento entre o ficcional e o documental, em uma *mise en scène* que se dá/estabelece no jogo e nas relações entre os sujeitos envolvidos na cena.

Dessa maneira, diante das definições de Comolli (2008), como depreender uma concepção relevante sobre a distinção entre o documentário e a ficção. Essa diferença estaria presente na práxis e na forma de os sujeitos envolvidos no processo de filmagem se colocarem no mundo, em uma pragmática concernente ao fazer documental, capaz de nos possibilitar análises das diferentes maneiras de se realizar em momentos da história. Sendo assim, um dos pontos centrais que podemos depreender dos estudos deste autor diz respeito à ideia de uma realidade representada que se modifica paulatinamente, sensível às diferentes maneiras de se realizar e de se experimentar.

Esse papel se relaciona, por sua vez, com a possibilidade de encenação e do desenvolvimento da *mise en scène*, em uma cena delimitada a um espaço construído pela relação intersubjetiva. Essa perspectiva se distanciaria de outras formas de compreensão da *mise en scène* no documentário, como Bazin (2018) e France (1998). No tocante ao aspecto central dessa distinção podemos localizar também aquilo que Rubem Caixeta de Queiroz¹² chamou de uma visão empirista para o documentário ou o cinema do tempo e espaço, em uma perspectiva epistemológica, referência a uma forma de constituição de produção de um conhecimento do mundo e da realidade.

¹² Esse autor apresenta essa afirmação na introdução do livro *Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, de Jean-Louis Comolli.

Para Comolli (2008), a especificidade do documentário poderia ser observada diante daquilo que ele chamou de “inscrição verdadeira”, uma duração compartilhada pelos sujeitos envolvidos na cena, em uma forte tendência para a profilmia diante de uma realidade que sempre escapa ao registro do dispositivo (p.55). Na profilmia documental, o real é fugaz, líquido, transcendente, incontrolável e indeterminado, delineando uma ideia de cena pela busca de formas de controle e das estruturas de previsibilidade capaz de abarcar e envolver o imprevisível. A ordem dessa busca se dá no domínio do cinematográfico e do cenográfico, das escolhas e estratégias pelos quais os sujeitos lançam mão.

Para esse autor, filmar é “ajustar as *mises en scène*” (p. 56), compreender os meios de definição da cena: os sujeitos, os dispositivos e aquilo que pode ser controlável ou não no registro. Em outras palavras, a cena em Comolli (2008) é o lócus estabelecido pelos sujeitos envolvidos no processo do encontro, nas encenações forjadas na relação entre sujeitos conscientes do seu papel e do seu poder diante da câmera e das negociações envolvidas. Esse espaço se caracteriza pelo diálogo entre o previsível e o imprevisível das ações e do comportamento e do que é manifestado diante da câmera. Para o autor, essa imprevisibilidade pode ser observada no medo do incontrolável do real incontrolável no domínio das encenações que cada um dos sujeitos é capaz de desenvolver.

Dessa maneira, para além das principais categorias apresentadas por Comolli, tais quais os sujeitos filmados e os sujeitos da câmera, categorias essas também presentes em outros percursos teóricos, como na Antropologia Fílmica – podemos trazer também a ideia de auto-*mise en scène*. Para ele, essa categoria assenta-se na intersubjetividade e na imprevisibilidade da cena, ao enfatizar o domínio que os sujeitos presentes têm de suas próprias encenações. O que estaria envolvido aqui não seria somente uma ideia de previsibilidade dos gestos; mas também o grau de autonomia vivido diante da câmera, já que ninguém é o mesmo diante desse dispositivo. Isso, segundo Comolli, distanciar-se-ia da *mise en scène* na antropologia fílmica e nos estudos de Claudine De France (1998), já que essa perspectiva teórica buscaria ressaltar uma ênfase metodológica e epistemológica para o documentário.

Diante disso, uma das diferenças que podemos estabelecer entre Comolli e a chamada Antropologia Fílmica, diz respeito à defesa e à reivindicação do método de descrição e registro, em uma atitude assentada na objetividade do trabalho etnográfico. Nesse sentido, a disciplina estabelecida nos estudos de Claudine De France, mas também desenvolvidos por outros autores, como Annie Comolli (2000), buscaram constituir métodos que envolvessem

aquilo que podemos chamar de *mise en scène* de pesquisa ao propor um olhar para a forma de o “realizador antropólogo” operar escolhas e estratégias, “apoiando-se na exploração de procedimentos de *mise en scène*” (p.14). Em outras palavras, a antropologia fílmica se centra na *mise en scène* ao reivindicar um conhecimento a explorar os domínios e interações presentes no processo de realização e produção do registro documental.

A *mise en scène* seria uma categoria significativa para compreensão das questões etnográficas atinentes ao processo de registro de comunidades, de alteridades e rituais, já que essa seria sintomática das relações intersubjetivas presentes na comunidade e nos espaços abordados. Essa seria a perspectiva central da *mise en scène* proposta pela Antropologia Fílmica, ao fundamentar um conhecimento atribuído ao processo de registro, em uma metodologia capaz de constituir uma descrição dos aspectos etnográficos do espaço e da realidade estudada.

De maneira geral, comparando com Comolli (2000), podemos observar uma similaridade quanto ao uso de alguns termos e posicionamentos, tais quais: o caráter intersubjetivo da cena, de uma compreensão da imprevisibilidade presente na *mise en scène* e o desenvolvimento de um olhar praxiológico capaz de dar conta dos domínios presentes na relação imprevisibilidade e previsibilidade. Talvez resida aqui uma crítica comum ao trabalho de Claudine De France, por vezes descrita como tecnicista e instrumental. Discordamos dessa crítica por vermos que a ideia de *mise en scène*, proposta pela Antropologia Fílmica, debruça-se para uma forma muito precisa de *mise en scène*, evidente em uma abordagem epistemológica para o fenômeno audiovisual.

Diante disso, em referência à produção de um conhecimento possibilitado pelo olhar do antropólogo cineasta no espaço de registro, é fundamental o desenvolvimento e reafirmação de uma metodologia capaz de nortear a práxis na sua relação com os sujeitos e os dispositivos presentes na cena. Como um gesto metodológico a ser observado pelo antropólogo cineasta está o que Claudine chamou de “método dos esboços”, compreensível na ideia de repetição controlada de registros – oral, escrito e visual –, ao permitir a observação de padrões para o estudo proposto. A repetição calculada envolveria, por sua vez, uma forma de compreender as especificidades de uma *mise en scène* que pudesse ser aperfeiçoada de modo a contemplar o conhecimento do espaço, dos sujeitos, de suas auto-*mise en scène*, conferindo um certo domínio ao realizador diante do processo de filmagem.

Nessa perspectiva, a ideia de “*mise en scène* de pesquisa”, apresentada por Annie Comolli (2009, p.25), aponta para as escolhas que objetivassem a descrição, de modo a

ênfatizar, esconder ou reiterar aspectos etnográficos importantes¹³. A *mise en scène* de pesquisa desenvolve, segundo ela, uma “continuidade descritiva”, capaz de naturalizar em termos cinematográficos e cenográficos a descrição envolvida no registro. Essa continuidade descritiva se firmaria na relação entre os sujeitos filmados e o sujeito da câmera, os dispositivos na cena, e a criação de um *continuum*, que fosse capaz de ressaltar as escolhas metodológicas da antropologia, incorporando, através de suas escolhas, a imprevisibilidade da cena a ressaltar um aspecto significativo para a compreensão do fenômeno abordado.

De maneira geral, podemos ressaltar que uma teorização da *mise en scène*, no documentário, relaciona-se com as diferentes maneiras de ver, fazer e pensar vivido pelo cinema. A *mise en scène* se apresenta, por assim dizer, como um domínio significativo para se estudar questões cruciais desenvolvidas pelo documentário, mas também na ficção, em referência às transformações presentes nos seguintes pontos: a técnica, a autoria, a recepção etc. Em outras palavras, a *mise en scène* ganha relevo teórico na medida em que se insere como uma dimensão para os realizadores e os diferentes processos de direção. Dessa maneira, ressaltamos que uma construção teórica da *mise en scène* deverá levar em conta as especificidades que fazem do documentário o gênero em constante modificação e apropriação. Nesse sentido, no próximo capítulo, nos atendo às características específicas da experiência do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema, buscaremos apresentar as categorias e as relações que serão relevantes para a análise que propomos para esse estudo.

¹³ Como proposta importante apresentada por Anne Comolli (2000), temos a chamada Lei da Exclusão (p. 31).

**PARTE III – POR UMA ANÁLISE DA *MISE EN SCÈNE* NA
FILMOGRAFIA DO COLETIVO MBYA-GUARANI DE CINEMA**

3.1 MOBILIZAÇÃO CONCEITUAL E UMA SÍNTESE METODOLÓGICA

Nos capítulos anteriores, buscamos estabelecer um percurso que contextualizasse o fenômeno do cinema indígena e de sua articulação com questões concernentes à comunicação, à realização cinematográfica, à teoria e à história do cinema. Buscamos, por meio dessa perspectiva, de maneira geral, ancorar o estudo da *mise en scène* na perspectiva de um recurso estilístico capaz de relacionar aspectos significativos dos sujeitos e coletividades envolvidas com o processo de construção do filme, apontando que, para a compreensão da *mise en scène*, desenvolvida nos filmes do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema e do fenômeno indígena, é importante o estabelecimento de uma discussão acerca importância da *mise en scène* como uma categoria efetiva de análise e um recurso estilístico central para o processo de realização do documentário.

Esse caráter sensível da *mise en scène*, apresentado na segunda parte, decorre de características históricas e teóricas vividas pelo cinema, mas também de transformações culturais e sociais que buscariam alocar o cinema indígena como uma produção relevante para o estudo desenvolvido por campos de pesquisas que já buscaram analisar essa filmografia. Essa historicidade conceitual e teórica se aproxima de estudos que buscaram investigar a importância do documentário pelos seguintes aspectos: as autorrepresentações, a emergência de novos sujeitos e a forma de mobilizações possibilitadas pelo cinema.

Podemos reiterar, dessa maneira, que uma compreensão do fenômeno audiovisual indígena – além de nos possibilitar um questionamento dos aspectos etnográficos, sociais e culturais – permitiria uma análise de categorias comumente utilizadas no cinema ao longo de sua história. Como ponto que se sobressai aqui, destacamos a efetividade da teoria fílmica como um modelo analítico para a compreensão do fenômeno audiovisual indígena e de sua relevância ao construir explicações relativas a uma maneira específica de se fazer documentários. Se o documentário indígena pode ser observado por sua especificidade frente a uma filmografia tradicional dentro da história do cinema, podemos questionar também o *status* da teoria do cinema na perspectiva de um recurso analítico para essa filmografia.

Esse questionamento nos possibilita mobilizar as discussões anteriores, habilitando a uma adequação dos modelos analíticos desenvolvidos pela teoria do cinema, de modo a nos permitir uma análise das categorias decorrentes da *mise en scène* e as características sociais e culturais presentes nos filmes do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema. Em outras palavras, de maneira específica, buscamos estabelecer, nesse capítulo, um aprofundamento conceitual que

será importante para a análise, ao nos permitir uma compreensão da *mise en scène* do Coletivo resultante de uma prática de realização atrelada a uma perspectiva específica de se realizar o documentário. Essa abordagem pressupõe, por sua vez, uma eficiência na mobilização dos estudos que buscaram teorizar a *mise en scène* sem perder de vista nosso objetivo analítico.

Em outra perspectiva, buscamos construir uma explicação para a *mise en scène*, tendo como base modelos teóricos constituídos ao longo da história do cinema, reivindicando também uma maneira própria de o cinema do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema construir a *mise en scène* em conformidade com uma estratégia discursiva. Vale ressaltar ainda que as escolhas por uma opção de análise em referência a uma teleologia para o filme, se contrapõe a nossa proposta em ressaltar os aspectos fundamentais da cultura diante da compreensão da *mise en scène* e dos aspectos específicos presentes nesses documentários, responsáveis por criar uma estilística em diálogo com as estratégias de feitura do filme e os traços significativos da cultura Mbya.

Buscamos, por sua vez, delinear um modelo de análise que partirá dos aspectos significativos da tradição, da realidade, da coletividade e da sociedade, para uma adequação das categorias que achamos pertinentes para o estudo da *mise en scène*. Em outra perspectiva, por meio de uma observação das peculiaridades e especificidades indígenas, propomos, partindo de um referencial já consolidado da *mise en scène*, constituir, adequar e identificar, nos documentários, aspectos que fazem dessa categoria preponderante para a proposta estilística, mas também representativa e política para essa filmografia.

Nesse sentido, buscaremos estabelecer uma metodologia de abordagem do filme, através de uma mobilização de conceitos já presentes na teoria do documentário, pensando a *mise en scène* em relação à experiência de realização constituída entre os sujeitos, presentes em uma compreensão do espaço referência a um conceito que engloba tanto a materialidade presente no processo de ocupação espacial quanto a uma dimensão simbólica para o filme e para os sujeitos presentes na cena. Em outras palavras, o espaço seria aqui pensado tanto quanto um dado de caráter representativo e simbólico quanto uma dimensão a influenciar e a nortear o processo de produção do filme.

Essa escolha buscou, de certo modo, atentar para a importância do espaço e dos sujeitos diante os atributos que são significativos para a construção da *mise en scène* do Coletivo. Buscaremos afirmar, nos capítulos subsequentes, que o espaço da cena se ancora em uma dupla perspectiva: um espaço de interação subjetiva, perceptível na dimensão relacional

entre os sujeitos e uma dimensão vinculada à tradição, em um conjunto de significados que buscam relacionar os sujeitos e as práticas em uma interação coletiva. O espaço, dessa forma, estabelece-se em uma perspectiva representativa da maneira de os sujeitos dela se utilizarem para construir relações diante da câmera e ao representar traços coletivos responsáveis por estabelecer a unidade social e cultural Mbya.

De outra perspectiva, podemos também situar uma dimensão decorrente das escolhas cinematográficas e cenográficas a nortear as formas de registro desenvolvidos pelo realizador. O registro é aqui apresentado diante da ideia de uma categoria que se relaciona tanto à cinematografia quanto cenografia, em uma perspectiva estilística capaz de relacionar os elementos que apontamos como relevantes para o dimensionamento da *mise en scène* nos filmes: os sujeitos, a hierarquia do espaço e os dispositivos. O registro tem o papel de construir aquilo que Claudine De France (1998) chamou de sublinhamento, uma forma de reiterar aspectos específicos da proposta descritiva dos filmes com objetivo de acentuar características específicas da cultura indígena. Podemos afirmar que, do ponto de vista das opções estilísticas estabelecidas no registro, encontraremos os sublinhamentos propostos nos documentários.

Dessa maneira, nessa parte da tese, aprofundaremos alguns dos conceitos que acreditamos corroborar para a nossa proposta analítica, buscando, em outras palavras, construir uma adequação entre referenciais que são pertinentes para a análise dos documentários aqui definidos. Almejamos, dessa maneira, diferentes dos capítulos anteriores, construir uma abordagem que pudesse perpassar os diferentes filmes, nos permitindo observar as semelhanças e diferenças que perfazem cada um dos documentários.

Reiteramos que essa perspectiva buscará, inicialmente, partir dos elementos semelhantes para, em seguida, construir uma abordagem específica de cada um dos documentários, a ser apresentado nos capítulos subsequentes. Apesar de os documentários guardarem semelhanças entre si no tocante as suas *mises en scène* podemos observar, em cada um, maneiras específicas de construir a cena, o registro e a abordar o espaço. Essa perspectiva será relevante para as características dessa filmografia, em especial, nos atributos comuns à representação dos elementos etnográficos dos Mbya. Nessa lógica, se o registro buscou ressaltar uma presentificação do tempo e uma ideia de espaço resultante da presença dos sujeitos, a *mise en scène* carrega aspectos generalistas comuns nas construções de macrodiscursos que reiteram os documentários dentro de uma proposta política e representativa dos Mbya ao longo de sua história.

3.1.1 O ESPAÇO DA CENA

Como apresentamos na segunda parte desse estudo, a *mise en scène* se estabelece na lógica de um domínio significativo para o estudo tanto da ficção quanto do documentário. Essa perspectiva se relaciona, por sua vez, com uma compreensão do processo de realização e as variáveis decorrentes da forma de o realizador construir o filme, em especial na sua maneira de planejar, produzir e reordenar o registro imagético e sonoro. A totalidade do processo de realização do filme é capaz de desenvolver questões significativas para a cena, tais quais: a continuidade, a unidade espacial e temporal da diegese, a representação do tempo e do espaço extrafílmico etc. Nesse sentido, a *mise en scène* é um recurso relevante para compreender a maneira como o filme pode ser pensado diante das diversas etapas da produção cinematográfica.

Podemos, então, afirmar que a nossa proposta de *mise en scène* aqui analisada parte de uma premissa importante presente na afirmativa de que essa categoria transpõe a própria ideia de direção cinematográfica – como é comumente associada – para englobar as diferentes etapas do processo de feitura do filme. Essa afirmativa ganha força quando pensamos que a *mise en scène*, mais do que uma variável a ser utilizada pelos diretores, compreende um princípio importante para pensarmos a maneira de lidarmos com os dispositivos tecnológicos, as relações que estabelecemos diante da câmera e através da câmera. Podemos ressaltar que a *mise en scène* nos possibilita que analisemos a produção imagética em diferentes momentos e a cultura visual pelo qual a realização indígena está inserido.

A *mise en scène* é uma dimensão que transpõe os limites dos processos fílmicos, guardando relação com uma ampliação da ideia de recurso e técnicas, se estabelecendo como um dado significativo para compreensão das diferentes maneiras de se fazer. Relacionada a uma perspectiva estilística, a *mise en scène*, do ponto de vista estilístico, confere ao produto audiovisual uma característica presente na especificidade das comunidades, sujeitos e suas práticas, pelo qual o cinema está inserido. Como aspecto presente na *mise en scène*, podemos evidenciar questionamentos centrais para a produção e o consumo dos produtos culturais na nossa sociedade e suas implicações na forma de socialização. Nesse sentido, a própria ideia de coletivo é importante para pensarmos os recursos concernentes à produção, em uma forma de criar um espaço de interação entre sujeitos que compartilham identidades, características e objetivos.

Nessa lógica, buscamos reafirmar a *mise en scène* consoante à experiência da prática e das ideias, pressupostos para a compreensão do papel do cinema fundada na ideia de expressividade artística, tal como afirmaram também os mac-mahoistas. Nesse sentido, a *mise en scène* é também um dado da vitalidade da realidade construída e artificializada, como também afirmou Bazin, diante da lógica da transparência. A síntese para essas características estariam presentes em uma perspectiva já apresentada por Jean-Louis Comolli, compreendida na ideia de força e controle. Entre uma e outra, estaria um equilíbrio que nortearia o modo de fazer e a metodologia utilizada pelo realizador e sujeitos envolvidos no processo de construção da imagem.

Essa metodologia é mediada, negociada e tensionada justamente com as variáveis que determinam o registro e a produção da imagem. Se na ficção esse controle recai de forma determinante no controle dessas variáveis, no documentário, elas se apresentam, ao primeiro olhar, caracterizada pelos seus aspectos mais naturais. Isso não quer dizer que o documentário, em comparação com a ficção, estabeleça-se por um domínio da naturalidade dos recursos cenográficos; mas, sim, que essa naturalidade seria uma consequência da objetividade do cinema em uma dimensão discursiva, logicamente composta dentro da ideia de comunicação e retórica. Essa perspectiva nos permite pensar uma funcionalidade estética presente na política e nas representações comuns aos documentários do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema.

Dessa forma, a *mise en scène* corresponderia a uma maneira de o cinema ser feito, de ser produzido, construído e consumido, sendo capaz de nos dizer das estratégias, métodos e negociações, que envolveriam, por sua vez, tanto aspectos técnicos, subjetivos quanto ideológicos e políticos. A *mise en scène* seria – pedindo licença para constituir uma metáfora – um “sabor” à mais, característica que perpassa a compreensão da maneira de fazer de suas implicações na dimensão tecnológica, estabelecendo-se como um espaço propício para a articulação das possibilidades expressivas do documentário em sua totalidade.

Nesse sentido, a *mise en scène* compõe um vetor relevante para construção do estilo, uma variável que, pelo prisma do controle dos processos, estabelece uma ideia de previsibilidade do registro, mas também carrega elementos específicos decorrentes da imprevisibilidade. Nessa perspectiva, a dialética entre a previsibilidade e a imprevisibilidade corresponde a um domínio que nortearia também as ações e as estratégias de decupagem a abordar os sujeitos nos diferentes espaços desenvolvidos no âmbito de suas *mises en scène* (Figuras 24-27).

Figura 24- *Duas aldeias, uma caminhada:* previsibilidade das ações.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 25- *Bicicletas de Nhanderú:* dispositivos e as relações geracionais, elementos a nortear o registro.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022

Figura 26- *Desterro Guarani:* mobilidade dos sujeitos na cena.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 27- *Tava, a casa de pedra*: práticas tradicionais significativas à encenação.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

O espaço, por sua vez, é uma categoria significativa para a compreensão da *mise en scène*. É por meio dela que buscamos adentrar à proposta encenativa dos filmes aqui analisados. Isso se dá porque os filmes do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema têm no espaço um aspecto central de sua proposta narrativa, e que se relaciona com aspectos importantes da cultura e história dessas comunidades. Esses diferentes espaços demarcam elementos tradicionais e seu reposicionamento no contemporâneo. Em consonância a uma lógica de permanência e mobilidade, pressuposto central para uma compreensão das propostas etnográficas e estilísticas, o espaço é apresentado pelos limites estabelecidos pelos sujeitos que compõem a cena nos documentários e os dispositivos que denotam uma temporalidade vinculada à história e à tradição.

O espaço simboliza um território calcado pelos elementos do cotidiano em um território que gravita entre a possibilidade do presente e as bases do passado, em uma forma de reafirmar o papel das lutas, da vida e da tradição. O espaço carrega aspectos tanto representativos quanto concernentes à realização, presente na forma de os indígenas pensarem suas representações. Nessas duas possibilidades, reside a importância da *mise en scène* em uma categoria constituída pelas opções e estratégias que buscam registrar os sujeitos na cena e o conjunto de ações e interações capazes de vincular à *mise en scène* a um estilo. Essa dimensão estilística é capaz de nos dizer da relação entre a técnica e a forma do filme, vai reafirmar o sentido que o cinema adquire para essas comunidades, para as suas tradições e história, diante da ideia de um espaço que, ao ser reconfigurado e criado, é capaz de nos dizer também do espaço real e histórico, marcado pela experiência dos sujeitos e da coletividade.

Não obstante, o espaço, tal qual uma subcategoria de análise da *mise en scène*, possibilita-nos atentar para os atributos sensíveis dos documentários capazes de significar os traços etnográficos, sociais e políticos na proposta discursiva dos filmes. Dessa forma, a investigação do espaço, para além de uma observação do sentido específico para os Mbya,

permite observar para a especificidade e para a maneira com que os realizadores indígenas se utilizam dessa proposta, através de uma abordagem que fosse constituída pelos agenciamentos dos sujeitos no espaço, pelos dispositivos e uma opção de realização que pudesse se utilizar de uma decupagem que buscasse evidenciar o momento de filmagem em uma opção de utilização das estratégias que envolveriam a cinematografia e a cenografia.

3.1.2 A CENA, OS SUJEITOS E A HIERARQUIZAÇÃO DO ESPAÇO

Podemos ressaltar que não somente o espaço se define como uma categoria de entrada para se analisar a *mise en scène* nos filmes. Acreditamos que essa escolha deverá ser observada com cuidado pelo analista ao buscar compreender as tensões presentes no filme, de modo a estabelecer uma dialética para o fenômeno da encenação com outras categorias no processo de feitura, tais quais: o roteiro, a montagem, a edição, a direção de fotografia, o som etc. Acreditamos que seja importante observar que a análise da *mise en scène* requer o desenvolvimento de um método capaz de articular uma compreensão estética do filme com uma maneira de fazer e as estratégias utilizadas para a realização cinematográfica.

Como proposta analítica, centraremos no espaço da cena, em uma categoria principal para compreendermos e delimitarmos a *mise en scène* nos documentários. Nesse sentido, buscaremos atentar para as características concernentes a esse espaço, tentando estabelecer as variáveis relacionadas aos principais sujeitos presentes na cena e os dispositivos e objetos responsáveis por mobilizar os sujeitos na cena. Partimos do pressuposto de que esses objetos no espaço da cena são pensados de modo a dispor os sujeitos em uma tentativa de conferir previsibilidade ao registro do realizador. Essa previsibilidade é trabalhada aqui em referência a um princípio que norteia o processo de realização do documentário.

Dessa maneira, diante da discussão teórica apresentada na segunda parte, apontamos, como umas das principais características da *mise en scène* no documentário, a relação estabelecida entre o sujeito da câmera e os sujeitos filmados, em um ponto de mediação das estratégias desenvolvidas no espaço diante de uma metodologia capaz de relacionar variáveis cinematográficas e cenográficas. A cena aqui é pensada em consonância com um domínio espaço temporal constituído através da articulação entre os meios cinematográficos e cenográficos de modo a centrar nos sujeitos presentes na cena.

A cena seria o local da conjugação dos meios de registros sonoro e visual, através da articulação entre as *auto-mises en scène* possíveis. Essa perspectiva envolveria um encadeamento de ações, delineando uma “zona de ação”, diante de uma possibilidade de articulação do espaço. Essa articulação espacial tem a importância de ser um dos pressupostos da continuidade descritiva presente nos filmes de caráter etnográfico, estabelecendo-se pela ideia de cadeia de ações desenvolvidas pelos sujeitos responsáveis por constituir a dimensão espacial e temporal, em referência aos “fios condutores” a serem desenvolvidos na cena pelos sujeitos e suas relações (FRANCE, 1998, p.193).

Tanto o tempo e o espaço configuram-se em encadeamentos cuja função principal é estabelecer um *continuum* descritivo. Muito embora a lógica da continuidade descritiva seja a constituição de uma linearidade lógica com o espaço, podemos nos deparar com articulações cujas regras de continuidades se distanciam de outras formas de representação documental. Isso ocorre porque o domínio do documentário etnográfico é o da descrição e, dessa maneira, as ações dos personagens e dos sujeitos envolvidos na *mise en scène* é a descrição. Embora possamos ainda discutir o estatuto etnográfico dos filmes do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema, podemos apontar que essas realizações desenvolvem características que aproximam essas realizações da tradição etnográfica.

Contudo, a definição específica para esses documentários pelo viés etnográfico não parece dar conta das questões desenvolvidas por esses filmes. Podemos afirmar, de antemão, que os filmes aqui analisados parecem se utilizar de uma lógica etnográfica com uma finalidade que não se restringe a esse campo. Ao que parece, buscaram também investir em uma discussão epistemológica da tradição etnográfica e antropológica e do próprio cinema e do registro da alteridade indígena tradicionalmente constituída pela prevalência do olhar não indígena. Essa possibilidade se relaciona com o espaço, em especial, como um percurso de imersão nas *tekoa* e dos caminhos que ligam as diferentes comunidades entre estados e países, delineando uma representação espacial que carrega significado central para a cultura Mbya.

Nessa perspectiva, as ações estão subordinadas à proposta descritiva de modo que o realizador indígena opta pela constituição de caminhos que perfazem uma lógica de ocupação do espaço centralizado nos sujeitos e suas práticas. Dessa forma, na continuidade descritiva, já estudada por Claudine De France (1998), as cadeias temporais e espaciais seriam representadas pelos sujeitos nos filmes, através de suas ações no espaço da cena. Esse encadeamento se centra nos sujeitos e nas suas atividades, em uma estreita relação também com os dispositivos dominantes do processo descritivo da câmera e do seu sujeito. Com

relação aos filmes aqui analisados, a constituição de cadeias tem o papel de organizar logicamente o filme em um conjunto de macro sequências capazes de estabelecer a ordem narrativa para os documentários (Figuras 28 -31).

Figura 28- *Duas aldeias, uma caminhada*: cadeias de ações em diferentes espaços e por diferentes dispositivos



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 29- *Bicicletas de Nhanderú*: a madeira retirada da mata e a criação de elos entre espaço externo e interno às aldeias.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 30- *Desterro Guarani*: a venda do artesanato como um processo que perfaz um caminho entre a tradição e as necessidades atuais.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 31- *Tava, a casa de pedra*: aspecto geracional que envolve as tensões comuns às diferentes comunidades Mbya.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Como pressuposto para a nossa abordagem, Claudine De France (1998) faz uma distinção entre a cadeia temporal e espacial, de modo a pensar as ações dos sujeitos na cena em uma perspectiva complexa. Situamos nelas a ideia de uma continuidade capaz de conferir unidade para as ações presentes na cena, em significados desenvolvidos naquilo que ela chamou de dominantes, compreendidas em uma tendência que um determinado fenômeno poderia conferir à cena, dentro de uma perspectiva ritual ou material. Nessa tendência, poderíamos situar os sujeitos, tanto em uma perspectiva de ordenamento das suas ações quanto em uma abordagem hierarquizada do espaço.

Dessa forma, a perspectiva temporal é observada na compreensão de encadeamentos de ações e de seus ordenamentos, em uma sequência que pudesse ser explicada pela dominância presente no fenômeno observado. A perspectiva espacial se faz presente quando da importância que o espaço teria na compreensão das ações dos sujeitos e na sua relação com os dispositivos, os demais sujeitos e os significados presentes na dominância. Em outras palavras, mesmo os sujeitos estando também conscientes do seu domínio na cena através de suas *auto-mises en scène*, suas ações também são justificadas pelos dispositivos presentes na cena. Podemos afirmar que a imprevisibilidade e a previsibilidade estarão sempre presentes na busca por constituir um controle da cena a conduzir o realizador no processo de registro.

Nessa lógica, retomando Claudine De France, apesar da distinção entre o tempo e o espaço relativo à *mise en scène*, podemos evidenciar que essa autora pressupõe uma relação de diálogo entre essas duas instâncias, como característica de uma opção de registro que pudesse envolver fluidez do processo de delimitação do fenômeno observado e aquilo que é registrado. Nessa lógica, a fluidez corresponderia a um dado estilístico importante para nos dizer da proposta etnográfica dos filmes. A dimensão temporal e espacial responderia, por sua vez, por um atributo significativo do estilo, ao nos permitir uma análise da técnica envolvida no processo de filmagem. No domínio do registro, estaria evidente uma perspectiva cinematográfica e cenográfica da *mise en scène*, através da conjugação e articulação dessas possibilidades em uma forma de encenação construída no processo de filmagem que busca ressaltar a experiência dos sujeitos na cena.

Figura 32- *Duas aldeias, uma caminhada*: fluidez da cena e do registro, um modo de decupagem ancorado nos sujeitos na cena.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 33- *Bicicletas de Nhanderú*: a presença dos sujeitos conduzindo o registro.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 34- *Desterro guarani*: experiência de filmagem como significativo para o registro do espaço.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 35- *Tava, a casa de pedra*: prática ritual a mediar as ações e o modo de registro



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Diante dessa perspectiva, o conceito de documentário que buscamos definir aqui é apresentado na perspectiva de um fenômeno pautado pela interação entre sujeitos em uma experiência marcada pela intersubjetividade e pela ideia de uma *mise en scène* que evidencie os sujeitos na cena. Essa perspectiva é apresentada por Comolli (2008) através da experiência constituída na relação estabelecida entre os sujeitos. Essa perspectiva está também presente em Claudine De France (2008) e na Antropologia Fílmica como um importante recurso de compreensão da *mise en scène* fundamentada na experiência dos sujeitos na cena.

Dessa forma, podemos destacar a ideia de *mise en scène* em referência ao diálogo estabelecido entre as diferentes encenações em uma perspectiva intersubjetiva que caracteriza o gênero documental. Como conceito de *mise en scène*, apontamos para uma lógica de realização capaz de envolver aspectos concernentes à direção, mas também em um domínio presente na maneira de abordar o espaço e as interações com os sujeitos envolvidos, em uma lógica intersubjetiva que perpassaria toda a construção desse gênero audiovisual. A *mise en scène* é assim pensada diante da capacidade de os sujeitos em definirem-se na cena, através da *auto-mise en scène*, mas também uma forma de esses se relacionarem com os sujeitos da câmera através da hierarquização do espaço e da capacidade de os diferentes sujeitos envolvidos na cena manipularem o espaço com uma finalidade estética e discursiva.

Nesse sentido, buscamos estabelecer na ideia de espaço da cena, a maneira pelo qual o sujeito da câmera desenvolve as principais estratégias de registro, utilizando-se de uma metodologia de abordagem dos elementos presentes na cena por meio da constituição de uma hierarquização e seleção do espaço. Aqui o espaço da cena se estabelece como uma forma de conjugação dos meios de registro, tanto em uma perspectiva cinematográfica quanto cenográfica. A maneira pela qual os recursos cinematográficos são empregados decorreriam de uma mediação das características presentes no processo de filmagem, delineando um modelo de realização marcado pelas características inerentes aos espaços e as relações intersubjetivas possíveis de acontecer na cena.

Nessa perspectiva, podemos também relacionar ao que foi dito a um conjunto de conceitos estabelecidos por Claudine De France em referência ao processo de delimitação, processo esse desenvolvido pelo cineasta antropólogo em relação ao processo de observação. Essa delimitação é definida por essa autora em evidência a uma distinção entre espaço e tempo. Esse processo envolve, por assim dizer, as opções cinematográficas propostas pelo realizador no processo de filmagem, através de escolhas consciente e inconsciente das

diferentes maneiras de se objetivar, hierarquizar e temporalizar o que deve ser apresentado, e que diz respeito ao modo de o realizador e os sujeitos desenvolverem suas ações na cena.

Nessa lógica, os dispositivos buscam, assim, constituir uma previsibilidade e uma inteligibilidade das ações, gestos e posturas dos sujeitos na cena e dos processos de observação e delimitação. Como uma das estratégias importantes de delimitação está a identificação e o registro dos dispositivos, buscando compreender as maneiras pelas quais os diferentes sujeitos se relacionam com essas. A identificação desse dispositivo, por assim dizer, é uma etapa importante a ser definida previamente ao processo de registro, em uma metodologia que deve ser significativa para a proposta do documentário.

Esse percurso de hierarquização é um gesto central para a atividade do documentarista, passível de ser observada em outra categoria significativa para Antropologia Fílmica: o meio eficiente e o meio marginal. Essa distinção compreende os elementos que compõem o limite de escolhas do cineasta, de modo a contribuir para o “exercício de atividade do agente” (France, 2008, p. 410). O meio eficiente seria o espaço de realização das escolhas concernentes ao processo de filmagem, o espaço pelo qual as opções de registros são explicadas pelos “dispositivos e objetos” presentes na cena, constituindo uma dimensão significativa para as escolhas, gestos e posturas dos sujeitos na cena. No meio marginal, encontramos os elementos que não estariam, de imediato, na centralidade do realizador e dos seus sujeitos.

3.1.3 MOBILIDADE E ESTABILIDADE NA *MISE EN SCÈNE*

Tendo como base a Antropologia Fílmica, podemos depreender que existe uma ideia de espaço da cena marcada por uma hierarquização definida nas escolhas do realizador e da sua relação com os sujeitos filmados. Essa hierarquização fundamenta o processo de registro e a forma de compreensão dos procedimentos desenvolvidos pelo cineasta na cenografia. Partindo inicialmente do conceito de delimitação apresentado por France, buscamos desenvolver o conceito de registro fundamentado em um domínio significativo para a proposta de realização dos documentários analisados.

Na ideia de registro, associamos um modo de utilização dos meios cinematográficos, em referência à experiência dos sujeitos da câmera no espaço da cena. Essa experiência está calcada na relação que esse sujeito desenvolve com os demais sujeitos e os elementos

cenográficos presentes na cena. Dessa forma, o registro estaria inicialmente centrado naquilo que vamos chamar de pragmática e praxiologia para o documentário.

A perspectiva pragmática pode ser observada na compreensão utilitária que os recursos audiovisuais adquirem através das diferentes maneiras de serem apropriados, fazendo do registro um importante meio expressivo a ser utilizado pelos sujeitos que compõem a cena. A dimensão pragmática envolveria uma ideia de utilização dos recursos audiovisuais, sintomática das maneiras pelos quais os diferentes sujeitos dela se apropriam constituindo significados compreensíveis de questões atinentes à própria realização audiovisual, tais quais: a cultura, a socialização, a política etc. Nessa perspectiva, o processo de registro seria capaz de nos possibilitar compreender os diferentes recursos cinematográficos e cenográficos em uma referência contextual aos sujeitos envolvidos nesse processo, mas também em uma perspectiva sensível à própria capacidade desses sujeitos em construir significados, em referência a um objetivo constituído na proposta de realização.

A perspectiva praxiológica estaria evidenciada na compreensão das ações desses sujeitos no processo de produção da imagem, em uma maneira de explicar a condução e as ações nesse processo. Essa perspectiva tem importância especial diante da previsibilidade das estratégias utilizadas pelo sujeito da câmera e o sujeito filmado na cena, em referência a uma proposta de realização que objetivasse o desenvolvimento de um conhecimento das diferentes maneiras de conduzirmos o registro ao fundamentar as ações desenvolvidas na cena.

Essa dimensão praxiológica pode ser observada nas condutas utilizadas pelos sujeitos no espaço da cena, comuns nas características sociais e antropológicas presentes na proposta de registro, e que são capazes de ser identificadas pelo realizador na cena. Essa dimensão envolveria, dessa forma, tanto as características das ações dos sujeitos filmados quanto do sujeito da câmera, relacionando-se também com significados culturais que perpassam os sujeitos, a coletividade, constituindo uma generalização a qual envolve as diferentes vidas sociais em momentos distintos. A dimensão praxiológica confere, à vida cotidiana, uma dimensão importante relacionada à tradição, à simbologia, à cultura e à própria capacidade desses sujeitos em se utilizarem desses repertórios para construir identidades.

Dessa maneira, essas ações envolvem não somente práticas sociais, mas também a própria maneira de utilizarmos a câmera e estarmos diante dela. Muito embora, a praxiologia possa nos suscitar, em um primeiro momento, uma explicação determinista para as ações dos

sujeitos, podemos observar que, diante da busca pela previsibilidade do registro, também seria determinante uma ideia de imprevisibilidade, característica das relações estabelecidas na *mise en scène*. Dessa forma, a cena documental seria marcada pela relação da previsibilidade e imprevisibilidade, em uma dialética significativa a ser levada em conta no processo de registro das estratégias desenvolvidas no espaço da cena.

Nessa perspectiva, partindo do espaço da cena, buscaremos compreender as especificidades com o que essa categoria nos documentários está presente como forma de compreensão da *mise en scène*, a ressaltar para a especificidade com que o realizador indígena se utilizou de uma maneira útil (pragmática) dos elementos cenográficos e cinematográficos ao construir uma previsibilidade das ações dos sujeitos (praxiológica). Sendo assim, buscaremos compreender em nossa análise a forma de o espaço ser desenvolvido, tentando estabelecer as diferenças e as semelhanças operadas em cada um dos documentários. Por meio do diálogo entre estratégias cenográficas e cinematográficas, o espaço é pensado diante daquilo que Marcel Martin (2011) apresentou, compreendida na ideia de uma interação e uma articulação dos dispositivos e os sujeitos na cena, de modo a nos permitir enumerar, situar e analisar a maneira com que o espaço foi abordado em uma perspectiva vinculada ao ato de realização.

Em uma perspectiva mais ampla, a forma de o cinema se apropriar do espaço se relaciona com as possibilidades técnicas do registro e com a perspectiva representativa, própria do documentário, revelador dos significados e características sociais e subjetivas presentes no caráter relacional e intersubjetivo da *mise en scène*. Para Martin (2011), o cinema, em sua história, abordou o espaço, criando significados mais profundos para essa categoria, envolvendo sentidos importantes para a construção do filme, em especial, em referência aos aspectos que envolvem a continuidade diegética e a compreensão e inteligibilidade do filme “através da decupagem e da montagem” (MARTIN, 2011, p. 210).

O espaço seria, por assim dizer, uma categoria que nos permitiria adentrar na *mise en scène* nos documentários, ao nos consentir observar para as escolhas estabelecidas no processo de filmagem através da mobilização dos recursos tecnológicos de registro da imagem e do som e das interações presentes em uma proposta de documentário que tem na relação intersubjetiva um aspecto importante para a constituição do estilo. Em outras palavras, buscamos, por meio dessa abordagem do espaço, compreender qual o papel desse domínio na cena, tentando estabelecer de que maneira o espaço de registro constrói o espaço da cena, seus

limites e os elementos que são mobilizados para o desenvolvimento das formas encenativas no âmbito da *mise en scène*, em referência a uma dialética compreendida entre atributos cinematográficos e cenográficos.

Nesse sentido, podemos enumerar, como categorias que abarcam os domínios cinematográficos e cenográficos na *mise en scène*, os seguintes elementos:

1) **Cinematografia:** elementos que influenciam o processo de registro, envolvendo atributos presentes na pré-produção, produção e pós-produção, correspondendo, dessa maneira, aos elementos da expressividade cinematográficas mobilizados na construção da *mise en scène* documental, tais quais: registro, movimento de câmera, enquadramentos, composição fotografia, roteiro, decupagem, edição de som e de imagem e comentários.

2) **Cenografia:** categorias que compõem o espaço da cena e são mobilizados pelos sujeitos tanto previamente quanto concomitantemente ao registro. Envolve tanto sujeitos quanto os dispositivos presentes no espaço da cena e que conferem significados às opções cinematográficas utilizadas pelo sujeito da câmera no processo de realização. São elas: espaço da cena, locação interna e externa, sujeitos (filmados e o próprio sujeito da câmera) e dispositivos (material e imaterial).

Dessa forma, podemos reafirmar a *mise en scène* como uma categoria perpassada tanto pela dimensão cinematográfica quanto cenográfica. Essas duas dimensões, apesar de nesse estudo serem nomeadas e elencadas de maneira separadas, influenciam-se mutuamente, já que, para uma observação dos elementos que as compõem é importante compreender a maneira como as duas foram utilizadas de forma específica para cada filme ou proposta de realização. Assim sendo, mais do que uma proposta de identificação pontual ou um conjunto separado de elementos que não se relacionam, o domínio cenográfico e o cinematográfico devem ser vistos pela lógica de uma tendência estabelecida de maneira dialógica, a constituir sigilados para uma utilização estilística da *mise en scène* no documentário. Esse processo tem nos sujeitos um aspecto relevante, já que a *mise en scène* nesse gênero é um dado constituído pela intersubjetividade.

Não obstante, a perspectiva intersubjetiva da cena é compreendida diante de um domínio central para o desenvolvimento da *mise en scène*, um aspecto a nortear o processo de

registro através das escolhas concernentes à cinematografia e à cenografia. Diante dessa perspectiva, as análises que se seguem nas demais seções partem do pressuposto de que a filmografia Mbya centrou-se na intersubjetividade como uma característica relevante para a compreensão do espaço em uma perspectiva representativa e estrutural da *mise en scène*, como um fundamento a possibilitar a relação entre os sujeitos, a coletividade e o espaço. Essa perspectiva nos permite evidenciar a especificidade de cada um dos documentários como constituidor de uma proposta específica de registro capaz de nos permitir a análise, reafirmando uma proposta de *mise en scène* que busca ressaltar aspectos históricos, políticos e representativos dos Mbya Guarani.

Diante do exposto, podemos afirmar que os filmes aqui analisados, do ponto de vista dos parâmetros que buscamos elencar, guardam diferenças fundamentais. Essas diferenças podem ser enquadradas em uma mudança estilística estabelecida na *mise en scène* dos filmes, apontando para uma mudança que se relaciona tanto aos estilos quanto ao processo de realização, mas também em referência à proposta discursiva nos documentários. Essas mudanças nos permitem dividir os quatro documentários em duas tendências que buscamos, ao longo de nossa análise, melhor situar e que opõem duas perspectivas para a *mise en scène*: uma tendência para a mobilidade e outra para a estabilidade. É assim que podemos circunscrever e especificar esses dois princípios presentes nos filmes analisados nesse estudo:

1) **Mobilidade da cena:** possibilidade estilística decorrente do registro a incorporar imprevisibilidade como um atributo principal, em uma forma de evidenciar aspectos etnográficos presentes na mobilidade e dispersão indígena. Do ponto de vista cinematográfico e cenográfico, essa possibilidade se apresenta diante de uma tendência para uma cinematografia que busca registrar os sujeitos em ação no espaço da cena, mobilizados pelos dispositivos de caráter material e imaterial;

2) **Estabilidade da cena:** corresponde a uma possibilidade de construção e organização da *mise en scène* baseada no controle da cena e em uma *mise en scène* decorrente do registro estável constituído pela ênfase dos elementos cinematográficos. Essa possibilidade busca sublinhar aspectos tradicionais da ocupação Mbya, ao enfatizar o espaço, a terra e a centralidade das lutas pelas tradições, em uma objetividade lógica e discursiva para o documentário, tendo como referência principal o controle na *mise en scène*.

Por sua vez, tendo como base essas duas perspectivas, podemos situar uma tendência que vai da ênfase da mobilidade para a estabilidade da *mise en scène*. Essa tendência envolveria uma divisão que caracteriza a filmografia analisada, tendo a mobilidade como marca dos documentários *Duas aldeias, uma caminhada* e *Bicicletas de Nhanderu*, e a estabilidade como traço marcante da *mise en scène* de *Desterro guarani* e *Tava, a casa de pedra*. Muito embora possamos fazer essa distinção entre os filmes analisados, como veremos nas análises que se seguem, os quatro documentários carregam em toda a sua estilística uma relação entre a mobilidade e a estabilidade da cena, em uma *mise en scène* que busca se relacionar com aspectos tradicionais da cultura indígena. Essa característica estaria presente nos documentários analisados pela tensão estabelecida em questões concernentes à cultura Mbya e que busca fundamentar também uma ideia de espaço em concordância com os signos tradicionais e a sua permanência no contemporâneo diante das lutas políticas e representativas dos indígenas.

3.2 DUAS ALDEIAS, UMA CAMINHADA – UM CAMINHO ENTRE OS ESPAÇOS POR MEIO DA TRADIÇÃO¹⁴

Em *Duas aldeias, uma caminhada - mokoi tekoa petei jeguatá* (2008), a câmera adquire um protagonismo maior, quando comparamos aos demais filmes aqui analisados. O documentário desenvolve um percurso em que sujeito e câmera constituem uma relação fundamental para a estruturação da narrativa, de modo a questionar a história oficial e o papel da cultura guarani diante do processo de ocupação territorial do sul do Brasil (Figura 36). Dirigido pelos indígenas Jorge Ramos Morinoco, Ariel Duarte Ortega e Patrícia Ferreira, o limite das reservas oficiais Mbya é o mote para um reposicionamento dos indígenas como intérpretes e constituidores de suas próprias representações.

Cada vez mais achatados pelo crescimento das cidades, diante da redução das matas e sem terras para o plantio, os Mbya-Guarani passam a depender cada vez mais do comércio de artesanato vendido aos turistas nas Ruínas dos Setes Povos das Missões, no RS. Nessa proposta, os três realizadores passam a acompanhar o dia a dia de duas aldeias representadas, comunidades perpassadas pelo mesmo passado histórico e pelas problemáticas sociais oriundas do convívio intenso com os não indígenas. Ao remontar os eventos da história

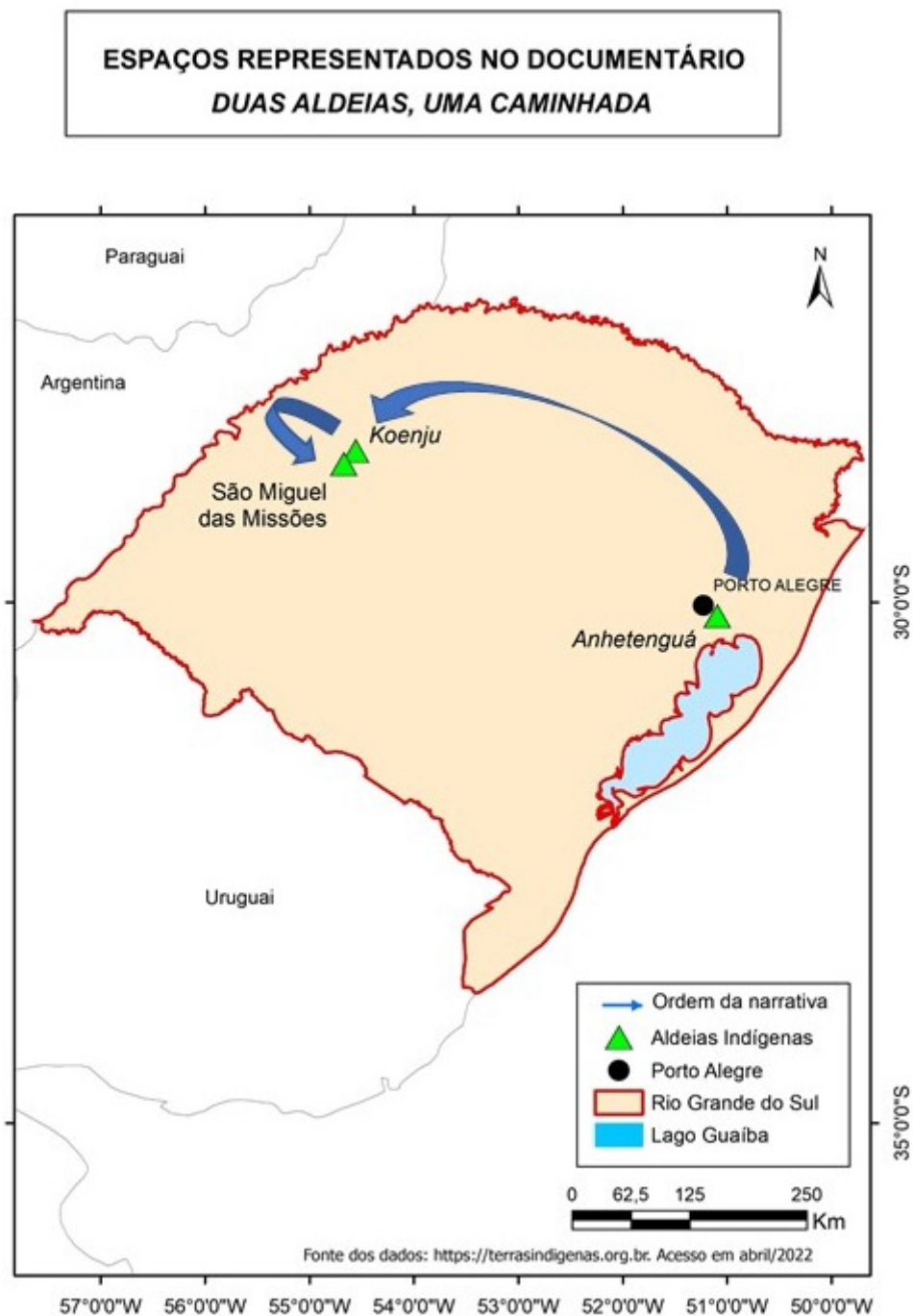
¹⁴ As imagens presentes nesse capítulo correspondem em sua totalidade ao documentários *Duas aldeias, uma caminhada*.

oficial, os realizadores objetivam uma abordagem que foge ao determinismo e à espetacularização dos heróis, das guerras e das vitórias que compõem a história nacional.

Entre outros pontos, o documentário busca desenvolver uma nova proposta para a história oficial, calcada no aspecto interpretativo dos sujeitos Mbya ao se imaginarem tanto pelo uso de autocomentários¹⁵ (narrativas orais, cantos e lendas) quanto pela exploração das potencialidades cinematográficas e cenográficas do documentário, delineando um percurso narrativo e descritivo de imersão na cultura indígena. O documentário se estrutura narrativamente tendo por base três espaços: as aldeias *Anhentengué*, *Koenju* e as Ruínas de São Miguel das Missões. Como em outros trabalhos do *Vídeo nas Aldeias*, em que pesa a importância da autorrepresentação para a constituição de uma autonomia indígena, em *Duas aldeias, uma caminhada* se estabelece também um importante diálogo com os não indígenas, através das estratégias de registro constituído pelo sujeito da câmera.

¹⁵ Comentários realizados pelos próprios sujeitos filmados.

Figura 36- Territórios presentes no documentário *Duas Aldeias, uma caminhada*



Fonte: Elaborado pelo próprio autor com base no Mapa Guarani digital, 2022.

Como podemos depreender do mapa acima (Fig.36), o documentário envolve três espaços comumente associados aos Guarani Mbya, no estado do Rio Grande do Sul, perfazendo um caminho que se relaciona com os aspectos tradicionais, como a dispersão e a busca das *terras sem males*. Podemos também destacar que esse percurso evidencia também para uma referência histórica que encontra raiz nas guerras guaraníicas e na busca por

melhores condições de vida e segurança frente ao processo de ocupação do interior do Rio Grande do Sul. A *tekoa Anhetenguá*¹⁶ localiza-se no bairro Lomba do Pinheiro, na região de Porto Alegre, e engloba um total de 30 famílias, em um território de 10 hectares. A *tekoa Koenju* está localizada a 500 km de Porto Alegre e está dentro da reserva indígena *Inhacapetum*, um território que se localiza no Município de São Miguel das Missões, composto por pouco mais de 180 indígenas, na sua maioria autodenominados Mbya. A reserva *Inhacapetum* foi doada pelo Governo do Rio Grande do Sul, no ano de 2000, fato esse que é apresentado no documentário *Desterro Guarani*. A *tekoa Koenju* dista 30 km das Ruínas dos Sete Povos das Missões, estando esses dois espaços em uma interação constituída por trilhas e caminhos que são estabelecidos pelos indígenas no seu processo de deslocamento e dispersão em busca das chamadas *tava*.

Como podemos observar pela indicação do mapa, o percurso presente na narrativa busca remontar a centralidade das ruínas e das *tekoa*¹⁷ como espaços de agregação e dispersão, de modo a perfazer um caminho que sai do urbano em direção ao interior até as Ruínas dos Sete Povos das Missões, demarcando, por sua vez, uma lógica de ocupação que, em princípio, não busca perfazer o caminho da *terra sem males* (em direção ao litoral), mas propõe uma lógica de adentramento territorial, em uma referência às origens dos indígenas. Nesse sentido, o litoral, fundamento de uma ocupação de cunho tradicional, é o início de um percurso que busca alcançar as bases históricas e culturais da dispersão Mbya em referência a um atributo cultural e identitário. Nessa perspectiva, como ficará evidente no documentário *Tava, a casa de Pedra*, as Ruínas do Sete Povos das missões correspondem a um domínio tradicional dos Mbya, estabelecendo-se como marcas da dispersão desses indígenas.

Nas perspectivas das marcas da ocupação indígena no território, o documentário aponta para aquilo que Walter Mignolo (2007) chamou de feridas coloniais, marcas inerentes às formas representativas, resultado da própria inscrição da herança colonial no pensamento moderno, e pela assimilação, segundo esse autor, de um modo de pensar não-europeu à lógica europeia, suas línguas e estruturas de poderes, sociais e culturais. Por sua vez, em consonância com os aspectos culturais dos Mbya e com caráter nômade de sua cultura, o documentário propõe uma estrutura aberta, focada no processo de deslocamento dos sujeitos

¹⁶ Em Guarani, *tekoa Anhetenguá* significa *Aldeia Verdadeira*

¹⁷ A palavra *tekoa*, de uma maneira geral, significa *Aldeia* em Guarani; contudo carrega também outros significados presente na ideia de um local em que estaria presente um modo de vida guarani, tanto de suas práticas quanto dos significados tradicionais.

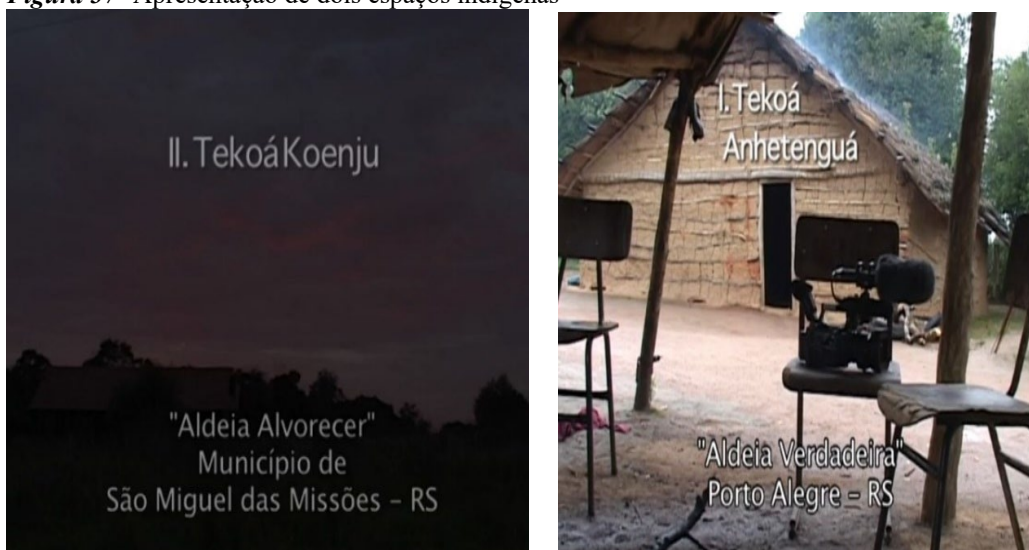
no espaço, em constante contato com as contradições culturais que sustentam os discursos hegemônicos acerca dos povos guarani.

Esse aspecto cultural, como já apresentado por Hélène Clastres (1978), nos possibilita observar a lógica narrativa do documentário dentro de uma ideia de constituição de um percurso que, por entre espaços distintos, possa nos dizer também do processo de feitura do filme em uma estrutura que evidencia seu próprio processo enunciativo. Dessa maneira, o documentário explora uma tênue linha narrativa, que se baseia no trajeto proposto pela câmera e pelos sujeitos envolvidos no registro documental. Aqui, a evidenciação dos sujeitos filmados pela câmera é um ponto chave, um traço fundamental para o desenvolvimento narrativo ao constituir uma estrutura aberta, através de estratégias de diálogo direto entre o sujeito da câmera e os sujeitos filmados, em uma autonomia da câmera, compreendida na dinamicidade que esse dispositivo adquire ao estabelecer um percurso pelos diversos espaços representados no documentário. Nessa mesma linha, outras características importantes são: a ênfase da câmera na mão, o uso do som ambiente e de imagens que localizam os realizadores como sujeitos intérpretes de sua própria cultura.

3.2.1 DO ESPAÇO À TRADIÇÃO PASSANDO PELOS SUJEITOS

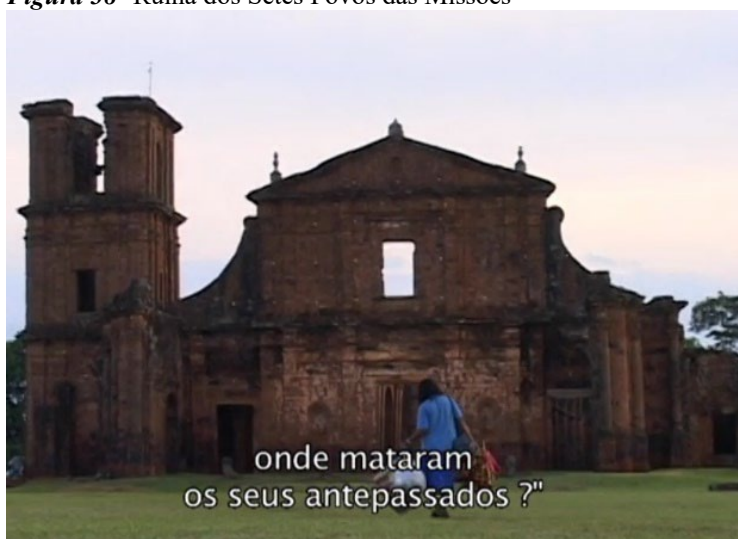
Em *Duas Aldeia uma Caminhada* (2008), o espaço ganha contorno central para a estruturação narrativa do filme. Esse aspecto pode ser evidenciado inicialmente no próprio título, como uma forma de aludir ao processo de construção do documentário e, em especial, ao percurso imprimido pelos realizadores. Esse documentário aborda três espaços no Rio Grande do Sul: *tekoa Anhetengúá*, *tekoa Koenju* e as Ruínas dos Sete Povos das Missões. Esses espaços centralizam os elementos cenográficos, tendo como base a maneira como os indígenas delas se utilizam ou se apropriam. O documentário se organiza por cenas desenvolvidas dentro dessas comunidades, tendo os indígenas como sujeitos a mobilizar o processo de registro em uma representação das aldeias e sua relação com o espaço externo, como mostram as Figuras 37 e 38.

Figura 37- Apresentação de dois espaços indígenas



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 38- Ruína dos Setes Povos das Missões



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Nessa perspectiva, podemos perceber nuances específicas quanto aos sujeitos filmados, em uma estrutura comum à proposta representativa do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema: a distinção geracional entre os mais jovens e os mais velhos. Essas nuances decorrem de uma proposta de encenação em que os indígenas mais velhos ocupam uma função central no tocante às práticas tradicionais tanto relativo aos cantos e danças quanto às narrativas orais. Essa lógica de organização busca distinguir uma tendência hierárquica dos mais velhos para os mais jovens, presente em gestos que buscam reforçar a tradição em uma relação cuja referência à diversidade social das comunidades representadas é fundamental. Esse processo sinaliza para uma lógica funcional para a cena, compreendida diante da

constatação de que os diversos sujeitos possuem uma função subjacente a uma proposta maior, discursiva e temática. Podemos perceber isso nas cenas em que os mais velhos conduzem os mais jovens e quando também os adolescentes buscam estabelecer uma condução dos gestos e ações das crianças, conforme ilustra a Figura 39.

Figura 39- *Crianças, jovens e os mais velhos: gestos e ações a constituir a continuidade espacial.*



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Essa opção busca ressaltar uma relação de ordem entre os sujeitos presentes na cena, no intuito de evidenciar as especificidades sociais baseadas nas diferenças geracionais. Essa perspectiva sublinha as diferenças geracionais como um atributo vinculado a uma maneira de ocupação do espaço em consonância com aspectos rituais dos Mbya. Dessa maneira, em referência às características das aldeias, podemos situar uma predominância de formas de registros que buscam situar o sujeito dentro das aldeias, sempre perpassado pelos aspectos sociais que demarcam as diferenças geracionais em uma questão discursiva relevante para o documentário. Nesse sentido, podemos situar, quando da opção do registro das diferentes gerações nos espaços das cenas, uma predominância por movimentos circulares e elípticos de modo a permitir, ao sujeito da câmera, a construção de opções cinematográficas a fomentar o registro expositivo acerca dos dispositivos imateriais e materiais e da relação dos sujeitos filmados com esses.

Do ponto de vista cinematográfico, essa opção se converte em um registro que busca estabelecer uma tendência que vai dos planos abertos para os fechados, de modo a estabelecer uma referenciação espacial e coletiva. Essa opção se estabelece também pela definição muito específica que o sujeito da câmera constrói no espaço, diante da definição de um ponto de registro que busca o ordenamento e a condução dos movimentos dos sujeitos filmados como um atributo significativo para o estabelecimento da continuidade espacial. Essa possibilidade estará presente em todo o documentário, convertendo-se em um atributo central para a filmografia do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema, em um modelo de registro que estará presente em outras abordagens dos fenômenos rituais e das relações que esses dispositivos estabelecem com os diferentes sujeitos filmados.

Para além disso, podemos também destacar outro domínio substancial que envolve o papel do sujeito da câmera: o de observador atuante, revelador da sua condição de sujeito indígena. Essa perspectiva estará presente em uma proposta de registro visível em uma decupagem dinâmica e fluida, a metaforizar a busca por uma objetividade aparentemente ainda incerta. Esse caráter de busca pelo registro – e que está presente em uma ideia de narrativa que conta o seu próprio processo – delineia um percurso que busca acentuar a fluidez como um atributo estilístico, constituído por uma opção de continuidade espacial centrada nos sujeitos presentes na cena. Essa centralidade dos sujeitos filmados para a continuidade espacial complementa a importância do sujeito da câmera a estabelecer pontos de registros que buscam transitar entre a estabilidade e a mobilidade.

Essas duas instâncias são fundamentais para situarmos a importância dos aspectos significativos da Cultura Mbya para uma opção de registro que busca remontar o espaço como mobilizador das ações dos sujeitos, em uma definição de uma cena marcada pela intersubjetividade demarcada pela especificidade dos espaços constituidores do domínio indígena. Do ponto de vista cinematográfico, podemos destacar duas perspectivas: a distinção entre registros não planejados, cuja decupagem ocorrem simultaneamente ao processo de filmagem a evidenciar a lógica de mobilidade e o registro previamente planejado, em uma decupagem mais estável decorrente da utilização de planos de tendências mais estáveis, como mostram as figuras 40 e 41.

Figura 40- Fluidez do registro: mobilidade decorrente da decupagem simultânea ao processo de filmagem.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 41- Estabilidade do registro constituído pelo domínio dos signos materiais e rituais



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Essa dualidade, presente em uma proposta que se baseia na estabilidade e na mobilidade do registro, é importante para definição da proposta narrativa e pela articulação das características culturais, sociais e espaciais das comunidades representadas. Essa lógica parece nos dizer de uma perspectiva metafórica significativa para o filme e para a proposta de realização do Coletivo, perceptível na ideia de controle e previsibilidade, como um domínio a relacionar aspectos empíricos presentes no fazer cinematográfico. Esse domínio converte-se em uma dimensão central e significativa para os indígenas, diante da ideia de busca de um sentido em meio à imprevisibilidade da realidade que cerca a história e o cotidiano das comunidades.

Nessa perspectiva, a tradição, a religião e a própria história – como macrodiscursos – relacionam-se com a multiplicidade dos percursos e caminhadas circunstanciadas pelos indivíduos. Aqui, o conhecimento e desconhecimento, o encontro e perda, têm, na figura dos mais jovens, a potencialidade das características inerentes à vida indígena, constituída pelas contradições do presente e das lutas históricas, em uma metáfora da mobilidade e da estabilidade a construir significados referentes às condições históricas e sociais dos indígenas, mas que se relaciona sobremaneira à conjugação dos aspectos previsíveis para o registro

estabelecido na cena, pela elaboração de um olhar sensível para aos atributos culturais dos indígenas.

Nesse sentido, assim como nos demais documentários, os mais jovens buscam sublinhar as possibilidades de transformações estabelecidas nas mudanças e transitoriedade eminentemente vinculada à Cultura Mbya. Entre a estabilidade e a mobilidade, um percurso conduzido pelos mais velhos é desenvolvido pelos mais novos, delineando um caminho a ser estabelecido na união e na compreensão do papel de cada sujeito social. Esse estabelecimento conduz, por assim dizer, a um papel ordenado para cada sujeito, compreendido pela especificidade funcional que cada um adquire na cena em estreita relação com a funcionalidade do documentário.

Podemos evidenciar, dessa forma, para uma característica que estará presente de forma intensa nesse documentário e também em *Bicicletas de Nhanderú*: 1) Os mais velhos situam-se em uma tendência à estabilidade em registros que buscam acentuar a tradição oral e um conhecimento atrelado a um domínio material; 2) O mais jovens são apresentados como aqueles responsáveis por mobilizar as cenas, por meio da remontagem das tradições, das práticas materiais e do próprio registro da câmera; 3) As crianças são representadas diante do seu papel de ligação entre a estabilidade e a mobilidade, em opções que buscam estabelecer um movimento de ruptura dos limites espaciais e sociais. Todas essas possibilidades nos permitem reiterar que a *mise en scène* nesse documentário se utiliza de opções de registros dos sujeitos que se colocam na cena pelo prisma de um ordenamento coletivo tensionado com o individual.

Nesse sentido, nos espaços localizados nas aldeias Mbya, podemos observar um domínio e um maior controle com relação aos dispositivos presentes no espaço da cena. Dito de outra forma, nesses espaços gravitam o conhecimento indígena, o domínio ritual, o material e o cinematográfico. Tais domínios são construídos tendo como referência a ação dos sujeitos no espaço da cena, em sua relação com os objetos presentes nesse lócus. Esses objetos correspondem, nesse sentido, a um domínio relevante para o dimensionamento dos aspectos característicos dos Mbya, a compor um espaço constituído pela relação entre os indivíduos e o seu meio, dentro de uma temporalidade marcada pela convergência entre o tempo histórico e o mítico – aquele constituído pela reivindicação epistemológica, política e histórica – e um tempo das minúcias – composto com base nas interpretações e agenciamentos desenvolvidos pelos indivíduos no seu cotidiano, como revelam as figuras 42 e 43.

Figura 42 – Temporalidade mítica e histórica.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

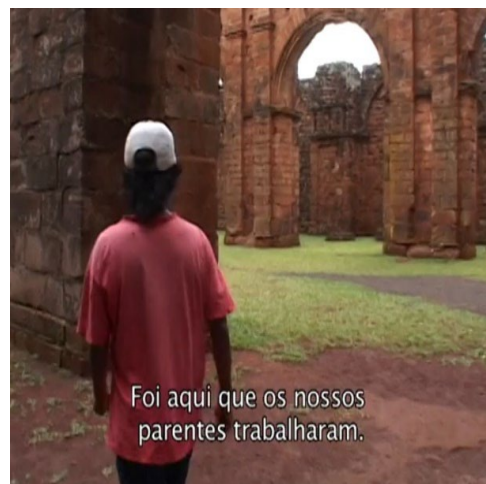


Figura 43– Temporalidade do cotidiano



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.



Nesse sentido, como dispositivo comumente utilizado do ponto de vista cenográfico, temos: 1) dispositivos materiais – decorrentes das práticas materiais e cotidianas, tais quais: chimarrão, bule, facão e artesanato; 2) dispositivos rituais, que carregam significados tradicionais, como o *pitã* e os instrumentos musicais; e 3) dispositivos imateriais, aqueles que decorrem das práticas tradicionais capazes de conduzir os sujeitos na cena, tais como: o cancionero, mitos e interpretações históricas. Esses dispositivos são pensados tendo como referência a sua funcionalidade e no seu papel de mobilizar os sujeitos na cena, imprimindo uma dinâmica a envolver a coletividade, os sujeitos filmados e o sujeito da câmera, conforme figuras 44 a 52.

Figura 44- Dispositivos Materiais.



na aldeia Kunhapiru ...

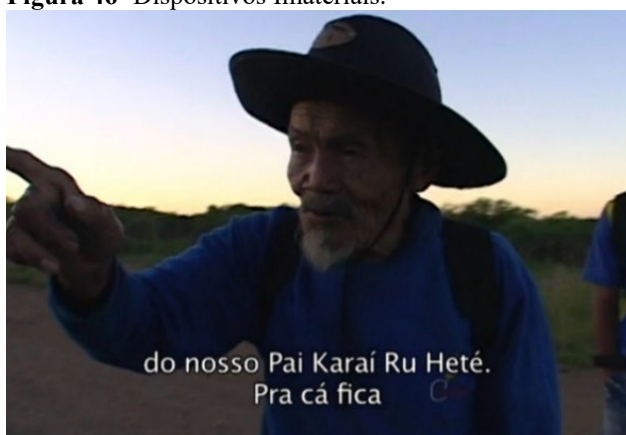
Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 45- Dispositivos rituais.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 46- Dispositivos Imateriais.



do nosso Pai Karáí Ru Heté.
Pra cá fica



Então um raio explodiu o sino,
e fez a cobra cair.

Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Nessa lógica, a distinção entre a materialidade e a imaterialidade se apresenta como uma perspectiva substancial para análise e compreensão do papel dos sujeitos nos espaços, estando presente também nos demais documentários aqui analisados. Contudo, juntamente com *Bicicletas de Nhanduru*, a centralidade dos dispositivos como recursos cenográficos reflete-se em *Duas aldeias, uma caminhada* nas suas opções cinematográficas de forma muito mais intensa, através de estratégias que buscam evidenciar as assimetrias presentes na maneira como os sujeitos se relacionam com esses dispositivos. Essa perspectiva ressalta a nossa afirmação de que esses dois documentários buscam centrar-se, de forma mais intensa, no registro como uma proposta de decupagem que busca ressaltar a dinamicidade dos sujeitos na cena, na sua relação com os dispositivos presentes no espaço, constituindo-se na perspectiva de um recurso significativo para compreendermos a *mise en scène* proposta pelo Coletivo.

Dessa maneira, em *Duas aldeias, uma caminhada*, a ênfase na distinção entre imaterialidade e materialidade busca ressaltar uma proposta de registro baseada na hierarquização espacial, na objetividade do registro e na construção de um percurso de acompanhamentos por parte do sujeito da câmera dos sujeitos filmados, a delinear uma *mise en scène* estabelecida por opções cinematográficas que buscam dar conta da previsibilidade e da imprevisibilidade dos sujeitos na cena. A funcionalidade da cinematografia e cenografia aqui é pensada como um meio de disposição dos sujeitos que buscam pensar a encenação como sintomática dos significados centrais para os indígenas. Dessa maneira, o domínio cenográfico, presente na ideia de dispositivo, transpõe a dimensão material para envolver um importante domínio da imaterialidade indígena em estreita relação com a materialidade. Nesse sentido, os sujeitos são mobilizados na cena não somente por objetos materiais, mas também pela dimensão imaterial em um recurso significativo para a compreensão das estratégias cinematográficas.

3.2.2 ENCADEAMENTO, DISPOSITIVOS E ESPAÇOS

Tomando a ideia de cadeia, apresentada por Claudine De France (2008) do ponto de vista espacial e temporal, podemos situar algumas características evidentes no documentário. Na perspectiva espacial, apontamos para uma decupagem que busca objetivar a relação desenvolvida no espaço, através do conjunto de ações imprimida pelos sujeitos na cena. É assim que podemos observar as ações dos sujeitos diante dos dispositivos e do espaço, já que as ações ganham significados em relação com o local onde são desenvolvidas. A essa lógica

podemos também observar a dimensão temporal que corresponde ao ordenamento sequenciado de ações que buscam circunscrever essas sequências dentro de um ordenamento imaterial ou material.

Essa sequência de ações nos remete a um domínio que podemos identificar nas ações dos sujeitos na cena, construindo uma ideia de previsibilidade tendo como referência a funcionalidade. É assim que, no documentário, as cadeias constroem uma unidade espacial e temporal importante, dizendo-nos da centralidade dos espaços das aldeias para a comunidade, como um local de ordenamento de ações que buscam ressaltar a produção material e imaterial. Dessa forma, podemos apontar que, tendo como referência os três espaços, podemos situar uma prevalência de dois tipos de dispositivos que buscam circunscrever e dotar a cena de uma perspectiva material e imaterial. Esse conjunto de dispositivos são apresentados por um encadeamento de ações concernentes aos sujeitos e às relações que esses desenvolvem com cada um desses dispositivos na cena.

Na primeira aldeia, podemos distinguir uma ênfase nos dispositivos materiais, em um encadeamento que busca ressaltar o domínio dos sujeitos com os fazeres cotidianos, em uma prática atrelada às necessidades básicas dos indígenas em meio a um contexto marcado pela ausência de meios e recursos. Esse encadeamento é apresentado tendo como base o papel da apropriação, da manufatura e da produção dos indígenas. Como encadeamentos estão as ações associadas aos seguintes dispositivos materiais: 1) o facão; 2) a madeira; 3) a cerca; 4) o passarinho; e 5) o artesanato. Eles buscam constituir uma continuidade baseada no papel dos indígenas na produção material, em um conhecimento atrelado às práticas que estão em risco por conta da perda da tradição ou pela diminuição dos espaços das reservas, como pode ser verificado nas figuras 47 e 48.

Figura 47- Dispositivos materiais e a construção dos encadeamentos de ações.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 48- O trabalho artesanal como uma cadeia importante para o documentário



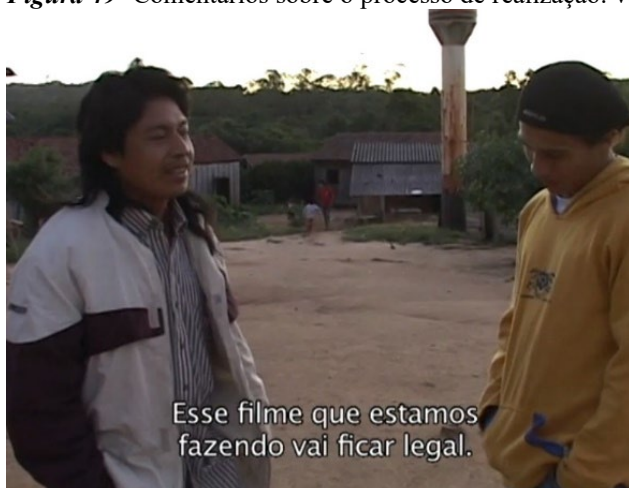
Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Outro encadeamento significativo para processo de registro do documentário está presente nos comentários dos próprios realizadores, diante da construção de justificativas para a realização do filme. Essa perspectiva pode ser observada desde a busca por uma narrativa e uma história que pudesse ser relevante para os indígenas, quanto nas escolhas concernentes aos aspectos cinematográficos. Nesse sentido, podemos observar uma comparação importante entre a construção do documentário com a produção material dos indígenas, em especial, o artesanato.

Da mesma maneira que o artesanato e a cestaria requerem uma construção que se dá pela transformação de uma matéria prima, o documentário é o resultado de um processo a ser realizado pelas mãos dos indígenas, em uma analogia à materialidade. Especialmente, em *Duas aldeias, uma caminhada*, podemos evidenciar uma dimensão metafórica que diz respeito à busca por recontar a história Mbya, em uma proposta que tem nos sujeitos um

domínio preponderante, dotando as ações desses de uma dimensão significativa para a coletividade. Nessa perspectiva, assim como o documentário que se constrói gradativamente, a própria história Mbya é reconstituída e interpretada pelos indígenas, tendo referência suas lutas, experiências e desejos, conforme Figura 49.

Figura 49- Comentários sobre o processo de realização: vontade individual em consonância com o coletivo.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Ainda no espaço da primeira aldeia, a *tekoa anhetenguá*, podemos destacar um encadeamento de ações que também estará presente em outros documentários do Coletivo, atinente à conjugação dos instrumentos musicais, presentes nas práticas tradicionais dos Mbya-Guarani, tais quais: o violão, o violino e os chocalhos. Esses elementos guardam relação com as práticas sociais e culturais desenvolvidas tanto nas aldeias quanto fora dela, como o exemplo no canto tradicional, em sua maioria, apresentado no documentário através do coral constituído pelos mais jovens, como expõe a Figura 50.

Figura 50- Canto tradicional apresentado pela perspectiva externa e interna às comunidades



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Na segunda aldeia, a *tekoa Koenju*, podemos observar uma prevalência de dispositivos materiais. Essa perspectiva está presente na opção por um registro centrado nas práticas materiais como o artesanato, a agricultura e o trabalho do dia a dia. Entretanto, podemos, também, destacar, os seguintes dispositivos imateriais importantes: interpretações acerca da prática indígena atrelada aos significados tradicionais e a música tradicional dos Mbya e uma referência aos pontos cardiais, como mostra a Figura 51.

Figura 51- Pontos cardeais apresentados sob o olhar da tradição



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Essas práticas, no documentário, parecem constituir um diálogo com o percurso imprimido pelo realizador, como um meio de reafirmação e compreensão dos aspectos simbólicos importantes para a coletividade. Dessa forma, essas experiências buscam criar um ordenamento, em uma tendência ao coletivo e à unidade, contrapondo uma ênfase no indivíduo e na especificidade. Esses encadeamentos parecem sinalizar para uma abordagem que centraliza o espaço interno das aldeias. Esses espaços internos são, assim, pensados na comunicação entre os sujeitos e a apropriação de objetos característicos das comunidades. Nesse sentido, a apropriação e a utilização desses dispositivos buscam evidenciar o funcionalismo para os sujeitos envolvidos na cena, mas também para os significados tradicionais vinculados à cultura, à sociedade e à religião. O registro desses dispositivos tem o papel de ressaltar a busca a reiterar o papel dos indígenas como sujeitos ativos na permanência de suas tradições.

Com relação às cenas externas às aldeias, podemos ainda encontrar outros dispositivos, como na compra do fumo (*pety*) – sequência em que uma indígena adquire esse material em um mercado na cidade. Podemos observar, nessa cena, uma distinção entre a importância do fumo para os indígenas e para os não indígenas. Essa polarização está presente em outros momentos, demarcando diferentes significados desenvolvidos pelos não indígenas

e os próprios indígenas. No tocante ao *pitá* e ao *oby*, para os indígenas, essa perspectiva pode ser compreendida, sobretudo, na perspectiva ritual.

Podemos, dessa maneira, reafirmar uma distinção presente no documentário e que opõe o externo e o interno. O espaço externo é o espaço do estranhamento para os indígenas, espaço em que eles são vistos como “índios”, dentro de uma categorização maior, distante das especificidades inerentes às comunidades Mbya. Em outra perspectiva, o espaço interno é o local em que os indígenas possuem um domínio epistemológico de suas práticas, em um saber capaz e dialogar com os diferentes sujeitos que compõem essas comunidades. Dessa forma, o domínio dessas práticas e dos objetos sinalizam para uma importante forma de constituição de uma unidade social baseada no processo de relação entre os mais jovens e os mais velhos, como apresenta a Figura 52.

Figura 52- Aldeias como espaço de um conhecimento próprio dos Mbya.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 53- O processo de registro: a câmera como um dispositivo material.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

No tocante ao dispositivo de registro, podemos observar e analisar a câmera como um dispositivo material constantemente mobilizado por sua ordem funcional. O dispositivo de registro documental e de exibição são apresentados pela lógica da apropriação, em um conhecimento pelo qual os indígenas devem dominar, sendo um meio imprescindível para que esses possam conhecer melhor seus significados, suas identidades e práticas. Nesse sentido, o registro documental tem duas possibilidades: o de ser um espelho – presente em um olhar para si, um olhar irônico de alguém que se vê pela primeira vez diante da câmera; mas também um instrumento de reafirmação e categorização das práticas sociais, culturas e religiosas, como mostra a Figura 53.

3.2.3 DISPOSITIVOS, MOBILIDADE E TRANSIÇÃO ENTRE OS ESPAÇOS DAS CENAS

No tocante à relação dos espaços externos e internos – marcado em sua maioria pelo trânsito dos sujeitos filmados – podemos evidenciar uma tendência na utilização do “dinheiro” como um dispositivo a permitir uma mobilidade decorrente das ações dos sujeitos entre o espaço interno e externos às comunidades. Tanto em *Duas aldeias, uma caminhada* quanto em *Bicicletas de Nhanderu* buscam conferir uma mobilidade e transitoriedade em espaços que demarcam territórios geracionais específicos. Essa perspectiva é mais intensa em *Bicicletas de Nhanderu*, já que esse documentário busca reconfigurar, de uma maneira mais precisa, o espaço das *tekoa*. Em *Duas aldeias, uma caminhada*, no tocante à relação externo e interno, podemos observar o dinheiro por uma dupla funcionalidade, uma associada à compra de materiais e uma atrelada à ideia de vulnerabilidade social dos indígenas, conforme Figura 54.

Figura 54- Caráter polissêmico dos dispositivos.





Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Outro dispositivo reiteradamente utilizado como meio de envolvimento coletivo é a “fogueira”. Esse dispositivo está associado às práticas tradicionais, em especial aos mitos e a uma referência ao artesanato e às práticas agrícolas, ressaltando para uma dimensão epistemológica para as práticas materiais. Nesse sentido, a fogueira tem um papel de dotar as cenas de uma tendência à estabilidade, em que os sujeitos estão dispostos individualmente ou coletivamente, em uma prática interativa, que, na sua maioria, estão relacionadas a uma exposição dos aspectos históricos e tradicionais dos Mbya. Essa tendência à estabilidade tem sua importância no sublinhamento das práticas rituais bem como das narrativas e interpretações históricas, conforme Figura 55.

Figura 55- Fogueira como dispositivo a conferir estabilidade à cena.





Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Ainda dentro da proposta de sublinhamento dos aspectos tradicionais, podemos situar os instrumentos musicais como dispositivos que são utilizados na cena, de modo a fomentar um envolvimento e uma interação entre sujeitos. Esse dispositivo possibilita a construção de cenas em que o envolvimento e a interação desenvolvem uma mobilidade marcada pela circularidade e pela integração do registro às práticas filmadas. Aqui, estaria evidente uma dinâmica em que o sujeito da câmera busca registrar os sujeitos filmados mobilizados nessas práticas, ao desenvolver uma proposta de registro que busca evidenciar o sujeito da câmera, ao colocá-lo diretamente envolvido com o processo filmado.

É assim que podemos ressaltar, nesse documentário, um domínio definido pelos dispositivos presentes na cena. Tomando a distinção entre dispositivos materiais e imateriais, essas duas categorias não são, em princípio, excludentes no documentário; contudo, desenvolvem uma relação de proximidade entre eles, já que existem dispositivos que, apesar de serem materiais, guardam significados rituais, por exemplo, o artesanato e a casa de reza. Dessa maneira, como proposta conceitual, em referência à análise desse documentário, podemos situar na perspectiva dos dispositivos materiais aqueles cujas práticas requerem a ação de sujeitos através de uma prática capaz de explicar as ações na cena diante de uma objetividade concernente às práticas estabelecidas no espaço da cena.

Os dispositivos materiais são apresentados pela perspectiva dos indígenas, em referência a uma maneira de utilização, suas manipulações seus significados e o sentido que adquirem no cotidiano, em sua maioria por meio de uma metáfora que busca relacionar à prática material significados tradicionais. Podemos destacar ainda uma forte perspectiva utilitária em cada um desses objetos, em um questionamento e reafirmação de seus sentidos para os dias atuais. É assim que podemos observar: 1) *pitá*, como uma maneira de reafirmação

da tradição Mbya; 2) o passarinho e o artesanato ao relacionar a subsistência e a tradição; e 3) a própria câmera como uma maneira de reposicionamento do papel do indígena na valorização e na reinterpretação dos seus modos de vida, como mostram as figuras 56 a 58.

Figura 56- O *pitá*: dispositivo material e metáfora da tradição.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 57- O artesanato e o passarinho: metáfora da vida Mbya.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 58- O registro e a valorização do modo de vida tradicional.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Tendo como base as categorias apresentadas, podemos ressaltar, por sua vez, o papel ambíguo que a câmera exerce nas cenas. Como um dispositivo claramente material, podemos observá-lo também pela perspectiva funcional e instrumental, em referência ao registro documental diante da ideia de agenciamento proporcionado pela *mise en scène*. Esse caráter material não reduz o papel simbólico que o dispositivo de registro parece desenvolver, mas sublinha o papel da câmera como um dispositivo que possibilita a criação das condições específicas para a relação dos sujeitos com o espaço. A câmera é assim pensada como um meio a possibilitar a construção do documentário em um paralelo com outras práticas materiais e imateriais. Outra possibilidade também significativa diz respeito ao papel que a câmera adquire ao sublinhar as práticas rituais, diante da utilização de recursos de registros que buscam envolver ou contornar os elementos centrais da cena.

Essa possibilidade ocorre quando das cenas em que observamos uma prevalência de dispositivos de caráter ritual. Existe aqui uma opção de registro que busca desenvolver um posicionamento de proximidade com as práticas abordadas. Dessa forma, durante todo o documentário, podemos destacar que a câmera se apresenta como um dispositivo material, um meio pelo qual os sujeitos filmados e os sujeitos da câmera desenvolvem um conhecimento do papel que o documentário deve assumir para as comunidades, no tocante à sua socialização, tradição e um maior engajamento político.

Do ponto de vista cinematográfico, destacamos uma maior predominância de movimentos de câmera nas aldeias, em um registro que parece mimetizar os sujeitos nos seus espaços, nas suas dinâmicas, em movimentos de aproximação e distanciamento dos objetos e sujeitos filmados. Essa diferença parece se contrapor, ainda nos espaços da aldeia, diante do

registro das práticas materiais quase sempre filmados com a câmera parada e planos fechados. Essa possibilidade busca reiterar a diferença entre os registros cujo objeto central são os dispositivos materiais, a produção do artesanato e a prática material. Parece existir aqui uma distinção, entre os registros que centralizam as pessoas, marcada por uma dinamicidade e uma tendência ao estático em sequências cuja centralidade estão nos objetos.

É interessante observar ainda que nas cenas em que a presença do não indígena é determinante, podemos encontrar uma opção cinematográfica que busca emular um olhar, situando os sujeitos não indígenas no espaço, através da utilização de panorâmicas, *contre-plongée*, planos fechados e abertos, delineando uma cena cujo registro tendem ao estático. Tal perspectiva evidencia um posicionamento do sujeito da câmera que constrói um percurso específico, e que denota ainda a busca por uma diferenciação para com os sujeitos filmados, que, em sua maioria, é composta por não indígenas. Essa perspectiva se contrapõe às sequências em que os próprios sujeitos aparecem nas Ruínas dos Setes Povos da Missão, pela utilização de uma estratégia semelhante às opções cinematográficas comuns no registro das aldeias. Essas opções buscam evidenciar que o registro tem sua objetividade nos sujeitos filmados ao construir uma diferenciação quanto ao registro dos sujeitos filmados não indígenas, como mostram as figuras 59 e 60.

Figura 59- Registro dos indígenas nas Ruínas.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 60- Registros dos não indígenas.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022

Por sua vez, é nos espaços das Ruínas dos Setes Povos das Missões que podemos observar o tom de diferença no registro. Aqui podemos observar duas opções de registro, marcado por estratégias cinematográficas distintas e que se baseiam nos sujeitos filmados. Quando o sujeito filmado é o não indígena, encontramos o posicionamento centrado e estático do sujeito da câmera, em uma opção que privilegia a constituição de um olhar expositivo acerca do espaço, de modo a ressaltar os sujeitos não indígenas na manifestação de comentários e de uma gestualística baseada na oposição com o sujeito indígena da câmera e os demais indígenas presentes na cena. Essa opção se dá em sua maioria pela utilização da panorâmica, do registro direto das falas aleatórias e pela centralização de um ponto de registro pelo qual o sujeito da câmera desenvolve um olhar expositivo para o espaço, como mostra a figura 61.

Figura 61- Opções cinematográficas de registros dos indígenas.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Quando o sujeito filmado é um indígena, as opções cinematográficas buscam estabelecer um ponto de registro em proximidade aos movimentos dos indígenas filmados, que fazem da câmera e o seu sujeito um observador-guiado pelos indígenas no espaço da cena. Essa opção sinaliza para centralidade que os sujeitos indígenas têm para o filme como intérpretes ativos da sua própria história e dos espaços que constroem a história oficial. Tal possibilidade pode ser observada na conjugação dos movimentos de *travelling in e out* e do *contra-plongée* a recobrir o posicionamento dos sujeitos indígenas na cena, em uma forma de ressaltar que o sujeito da câmera estaria em uma interação maior com os sujeitos filmados. Essa emulação dos movimentos dos sujeitos filmados cria uma intimidade com os comentários e sublinha as falas desses sujeitos. De maneira específica, nesse documentário, essa possibilidade busca enfatizar a centralidade dos indígenas na elaboração do registro, a sinalizar que a mobilidade e estabilidade da cena tem como pressuposto os sujeitos filmados, ao conduzir o percurso do sujeito da câmera, determinando as opções de registro a cena.

3.2.4 ESPAÇOS, *MISES EN SCÈNE* E OS SUJEITOS DA CENA

Diante do exposto, podemos observar que, no tocante à *mise en scène*, *Duas aldeias, uma caminhada* desenvolve uma proposta de encenação fortemente baseada nos sujeitos e nas diferentes possibilidades estabelecidas no espaço que compõe o percurso dos realizadores. Podemos ressaltar que, nessa perspectiva, *Duas aldeias, uma caminhada* aproxima-se de *Bicicletas de Nhanderu* por desenvolver um registro que busca conferir mais dinamicidade às cenas. Dessa forma, o espaço é pensado no filme em uma perspectiva de agenciamento das

ações, ao estabelecer um espaço de reconhecimento por parte dos sujeitos presentes na cena. Esse reconhecimento pode ser mais bem compreendido diante da ideia de uma previsibilidade a nortear o processo de registro do sujeito da câmera ao construir opções de registros que buscam representar a diferença presente na complexidade das aldeias representadas.

Nesse sentido, ao passo que o documentário constrói um registro que busca recompor os atributos qualitativos e gerais da cultura Mbya, também remonta as especificidades dos sujeitos que demarcam os espaços envolvidos de uma complexidade que aponta para a *mise en scène* em um domínio intersubjetivo fortemente assentado pela experiência dos sujeitos nos seus espaços. No documentário, o espaço é a semelhança dos dispositivos, um mobilizador das ações dos sujeitos da cena e uma dimensão importante para o processo de registro responsável por permitir aos sujeitos da câmera se estabelecer como um mediador das opções de registros que envolvem a cenografia e a cinematografia.

Essa perspectiva pode ser observada, ao longo de todo o documentário, em uma opção de realização que busca configurar uma opção de *mise en scène* que se centra nos sujeitos. A título de exemplificação, podemos apresentar a sequência em que, no primeiro espaço representado, *Aldeia Anhetenguá*, um dos jovens segura uma colmeia esvaziada, indicando que as abelhas, sensíveis às transformações do ambiente, haviam escolhido um local melhor para viver. No comentário do jovem, “...às vezes os Mbya se mudam porque tem alguém incomodando...”, a comparação às abelhas faz alusão à adaptação dos indígenas na busca por melhores territórios, melhores condições de vida, em uma referência que busca vincular significados tradicionais para a mobilidade: “Por isso elas (as abelhas) foram tentar viver melhor em outro lugar. Os Mbya Guarani também são assim.” (DUAS ALDEIAS, UMA CAMINHADA, 2008).

Nessas palavras, o indígena nos apresenta um aspecto importante da cultura Guarani: a ideia de mobilidade ao fundamentar um atributo central para compreensão da cultura indígena. Nessa mesma linha, Ladeira (2007) aponta para a importância da questão territorial para os Mbya, ressaltando esse aspecto como um traço comum a todos os subgrupos guarani. Desde o primeiro momento do período colonial, os Guarani foram assimilados pelo projeto catequético jesuíta, projeto esse que buscou assentar os indígenas em torno das chamadas reduções, espaços destinados à aculturação baseado no discurso religioso e que, em meados do século XVIII, estiveram associadas a um dos principais conflitos do Brasil Colônia: as Guerras Guaraníticas.

Nessa perspectiva, diante da importância da mobilidade, o espaço se configura como uma dimensão para compreensão dos Mbya, estabelecendo-se em um domínio relevante para a *mise en scène* proposta por esse documentário. Diante disso, o espaço abordado pelo documentário é um ponto marcante para a sua estrutura. É diante das diferenças e semelhanças entre as duas aldeias envolvidas na representação que a câmera constitui um percurso em direção aos aspectos fundantes da cultura guarani. Mais do que pertencer a qualquer um dos espaços explorados, o percurso de registro, promovido pela câmera e pelo sujeito, possibilita-nos observar o documentário, tendo em vista as tensões históricas, sociais e geográficas vividas por essa aldeia.

Buscando, também, apontar para um espaço fronteiro da cultura, um espaço em contato com o não indígena, o documentário aborda também as Ruínas dos Setes Povos das Missões, de maneira a repensar a influência da história oficial na cultura Mbya e para indicar a necessidade de se recontar os eventos históricos que marcaram profundamente a forma como os não indígenas observam os Guarani. Tal como as ruínas, os artesanatos, vendidos aos turistas, indicam uma fronteira invisível, um espaço de tensão onde se desenvolvem as estratégias encenativas utilizadas pelos sujeitos indígenas para recontar e recompor a sua própria história. No percurso em direção aos três espaços envolvidos, a câmera parece nunca perder de vista essa região fronteira, espaço constituído com base nas formas representativas inicialmente desenvolvidas pelos não indígenas, mas que podem ser apropriadas e redefinidas pelos Guarani-Mbya.

É através da caracterização das duas aldeias que ficamos sabendo do drama da terra vivida por essas comunidades. Como nas outras realizações do Coletivo como em *Bicicleta de Nhanderú*, aqui a ideia de fronteira é uma metáfora vivida pelos indígenas diante de sua história e da compreensão do seu papel no mundo. Entre a mobilidade e a estabilidade, os sujeitos indígenas parecem produzir um espaço que parte das aldeias, mas se direcionam para o espaço externo às comunidades representadas. Esse percurso delinea uma opção de *mise en scène* que se centra nos sujeitos como mobilizadores das ações no espaço, sublinhando o espaço físico em referência a um domínio constituído entre a tradição, as lutas e a história indígena.

Essas opções respondem por uma dinamicidade que sublinha aspectos específicos dos sujeitos no espaço e que regula traços significativos da cultura indígena como a estabilidade e a mobilidade. A *mise en scène*, no documentário, é sintomática dessas estratégias, pois o filme constrói suas cenas em um esquema que busca situar os sujeitos em uma perspectiva de

domínio dos dispositivos materiais e imateriais, diante da complexidade decorrente das diferenças e semelhanças que fazem da experiência coletiva um processo de construção de uma unidade, sem, contudo, perder o aspecto específico que faz, de cada movimento e ação, o atestado da experiência dos sujeitos na cena, em uma maneira de refundar, reconquistar e reconfigurar os espaços físicos.

Podemos afirmar, dessa maneira, que no documentário e assim também nos demais filmes analisados, o espaço está presente na *mise en scène* como um domínio a ser apropriado e reconfigurado pelos sujeitos da cena, constituindo-se como uma materialidade a ser significada pelo processo de registro. O espaço é reconfigurado pela cena de modo a estabilizar as variáveis que tornam a experiência de registro um processo constantemente redefinido diante da maneira de utilização da previsibilidade e imprevisibilidade. Nessa perspectiva, a cena nesse documentário busca materializar significados centrais para a cultura Mbya, delineando uma maneira própria de esses indígenas pensarem a sua tradição, sua história e o seu papel no mundo. O espaço indígena – como um domínio estabelecido na tradição – delinea uma cena estabelecida entre a mobilidade e a estabilidade, a fundamentar uma compreensão dos indígenas acerca do seu papel no mundo como sujeitos e coletividade.

3.3 BICICLETAS DE NHANDERÚ – MOBILIDADE, ESTABILIDADE E REPOSICIONAMENTO DA TRADIÇÃO¹⁸

Gravado na aldeia *Koenju*, em São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul, e dirigido por Ariel Duarte Ortega e Patrícia Ferreira, o documentário *Bicicletas de Nhanderú* (2011) tem na tradição religiosa um dos aspectos centrais de sua proposta. Do ponto de vista da filmografia do Coletivo, o documentário se constitui como uma referência quanto à cinematografia Mbya, trazendo algumas características gerais que se diferenciam dos demais filmes aqui analisados. Como característica principal desse documentário, está a centralidade da *tekoa Koenju*, como espaço de registro, representado por uma complexidade que envolve tanto os diferentes locais que compõem a aldeia quanto os sujeitos filmados. Podemos apontar, dessa forma, que a centralidade da aldeia se estabelece como recurso para adentrar em questões sensíveis que contemplam as diferenças geracionais, a permanência dos símbolos tradicionais e o papel da cultura como um gesto político significativo para a coletividade.

No documentário, a queda de um raio é interpretada pelo *Karai Tataendy*¹⁹ como um sinal divino. Para os Guaraní Mbya, uma forma de comunicação direta com Nhanderú, divindade cujos mensageiros são os *Tupã*. Para Tataendy, chefe religioso da comunidade, *Nhanderú* não estaria satisfeito com os humanos, sendo fundamental que os Mbya repensassem a sua atual condição. Após acreditar que a queda do raio lhe confirma também um sonho recente, Tataendy manda construir uma casa de reza (*opy*), para que os jovens da aldeia pudessem ter acesso à tradição. A queda do raio é um conflito introdutório, utilizado como forma de apontar para um conflito maior e mais profundo: a perda dos significados tradicionais. É a partir desse acontecimento, aparentemente banal, que se enreda o posicionamento dos principais personagens envolvidos na narrativa, organizados e apresentados, tendo em vista as diferentes gerações que convivem na aldeia.

Diante desses posicionamentos, o *Karai* tem um papel central ao carregar consigo as tensões concernentes a uma dualidade estabelecida entre a permanência e a não permanência dos signos tradicionais no contemporâneo. De um modo geral, essa dialética perpassa todos os sujeitos e tem um papel importante na estruturação narrativa. Do ponto de vista social e religioso, o *Karai* desenvolve uma função mediadora, estabelecendo-se como um elo

¹⁸ As imagens que compõem esse capítulo são, em sua totalidade, pertencentes ao documentário *Bicicletas de Nhanderú*.

¹⁹ A designação de *Karay* refere-se à liderança espiritual nas comunidades guarani. Eles têm o papel de mediar as relações com os deuses e os espíritos. Por conta dessas características, os *Karai* exercem uma função que vai além do religioso, relacionando-se com a cura, a instrução e a liderança.

perpassado pelas contradições concernentes à permanência dos signos tradicionais na cultura contemporânea e em uma explicação para os fenômenos naturais vividos pela comunidade em estreita relação com os aspectos mitológicos, apontando para a temporalidade proposta pelo documentário: tensionar o discurso religioso, tradicionalmente próximo ao tempo mítico com o cotidiano, local de interação dos sujeitos com o seu espaço.

Do ponto de vista narrativo, em consonância com os aspectos culturais dos Mbya, o documentário propõe uma estrutura focada no processo de deslocamento dos sujeitos no espaço, em constante contato com as tradições culturais que sustentam os discursos hegemônicos acerca dos povos guarani. Do ponto de vista metafórico, podemos dizer que o documentário alude ao cotidiano na busca por evidenciar seu processo de feitura, remontando o seu próprio percurso enunciativo, em estreita relação com o sujeito nos seus espaços. Dessa maneira, o documentário explora uma tênue linha narrativa, que se baseia no trajeto proposto pela câmera, pelos sujeitos envolvidos no registro documental e o cotidiano da comunidade, apontando, por sua vez, para um conflito estabelecido entre os valores tradicionais comuns aos indígenas mais velhos e a perda desses valores para com os mais novos.

Filmado na *tekoa Koenju*, o documentário explora especificidades desse local, de modo a situá-lo em uma problemática territorial vivida pelas comunidades tanto na região dos Setes Povos das Missões quanto em outras comunidades. A aldeia *Koenju* localiza-se na Reserva Indígena *Inhacapetum*, território que abarca pouco mais de 180 indígenas, em uma área de 200 hectares. Assim como em outras terras indígenas, marcada pela luta histórica em prol da demarcação, essa reserva *Inhacapetum* esteve na base de uma disputa que culminaria com a compra e a doação das terras aos Mbya, nos anos 2000, pelo governo do Rio Grande do Sul, conforme figura 62.

Figura 62- Localização da *Tekoa Koenju*, Reserva Indígena *Inhacapetum*.



Fonte: *Google Earth*, 2022.

No documentário, a aldeia é apresentada tanto por sua relação com a mata vizinha quanto do ponto de vista interno, através da construção da casa de reza. Em um percurso de ida e vinda, desenha-se um caminho que se inicia na parte externa à *tekoa*, segue para o externo e finaliza nos espaços externos à aldeia. Como podemos perceber, o documentário é composto, em sua maioria, por cenas externas registradas internamente na aldeia, sendo constituída também por cenas externas registradas fora da aldeia. Nesse sentido, em uma tendência para o registro interno à aldeia, podemos evidenciar ainda uma prevalência de locações externas que, em sua maioria, buscam registrar os sujeitos no espaço constituído da aldeia, como uma forma de delinear um espaço público estabelecido pelas relações dos sujeitos no seu processo de interação.

Centrando-se nos diferentes espaços da *tekoa Koenju*, entre o externo e o interno, a câmera desenvolve um percurso que abarca não somente o inusitado da queda do raio, mas também os sujeitos arrolados nas diferentes interpretações da tradição. Mais do que um fenômeno físico, o raio é o mote para o desenvolvimento de um percurso construído por diferentes sujeitos, a constituir um caminho por espaços que compõem a aldeia, mas também para as bases da cultura indígena e a sua importância como um catalizador político e coletivo. Ao constituir esse percurso, o sujeito da câmera constrói uma *mise en scène* que simboliza os atributos fundamentais da cultura Mbya, compreendida na ideia de mobilidade e estabilidade, em cenas que buscam consubstanciar a relação dos sujeitos com a tradição e a coletividade.

Tal como as diferentes interpretações para o fenômeno físico, a presença da câmera passa a ser um elemento a fomentar diferentes interpretações, de modo a possibilitar que os

sujeitos envolvidos sejam capazes de construir sua presença no documentário por meio de uma encenação negociada. A presença da câmera possibilita, por assim dizer, o desenvolvimento de estratégias representativas tendo como base a encenação dos traços culturais dos Mbya e das tensões sociais pelas quais os indivíduos e o coletivo estão inseridos. Em conformidade à tradição, que se constitui tendo em vista o diálogo com o presente, o documentário incorpora e revela os traços interpretativos e subjetivos da comunidade, carregando uma dupla função, tal como a própria religião, o de ser uma citação da cultura Guarani.

3.3.1 A tekoa, o tempo e o espaço

Em *Bicicletas de Nhanderú*, podemos encontrar uma opção específica de abordagem do espaço que nos possibilita observar para esse documentário de forma diferente dos demais aqui analisados. Aqui, temos a centralidade da aldeia *Koenju*, em São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul, na constituição de um percurso de registro por parte do sujeito da câmera e os sujeitos filmados em um território vinculado às dimensões da aldeia, conforme Figura 63. Essa relação é significativa para compreendermos na proposta da *mise en scène* o papel do espaço como articulador dos elementos imprescindíveis para a relação dos sujeitos com a tradição e com as questões culturais e subjetivas que fazem das *tekoa* um espaço coletivo, estabelecido pelos significados centrais da cultura Mbya.

Figura 63- Espaço da aldeia *Koenju*



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Nessa perspectiva, o espaço no filme corresponde ao meio de interação estabelecido fundamentalmente pela tradição em uma proposta que busca estabelecer uma unidade entre espaço público e privado. Podemos, assim, ressaltar essas duas perspectivas como parâmetro

de distinção desse espaço, compreendida em uma tendência para o registro das relações entre os sujeitos filmados (privilegiando aspectos cotidianos estabelecidos na relação entre vida privada e vida pública) e uma perspectiva marcada pela tradição, em uma abordagem que busca registrar aspectos objetivos, concernentes à relação entre sujeitos e coletividade.

Diante dessa distinção, podemos observar abordagens cinematográficas específicas para cada uma dessas possibilidades. A primeira é a utilização de sequência com a câmera na mão, de panorâmicas e de planos fechados para as cenas cotidianas. A segunda é a ênfase da câmera parada para cenas cujo domínio estaria na transmissão de conhecimento pela oralidade. Apesar dessa distinção do ponto de vista cinematográfico, podemos reiterar nessas duas perspectivas a relação que os sujeitos presentes na cena estabelecem com o espaço e os dispositivos. Essas características envolveriam a maneira de registrar esses dispositivos, através da convergência entre uma perspectiva tradicional e por sua funcionalidade estabelecida pelos sujeitos, tendo referência dos dispositivos no cotidiano, como mostram as figuras 64 a 67.

Figura 64- Madeira: entre a tradição e a produção material.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 65- Dinheiro: o cotidiano e a funcionalidade.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 66- Câmera: registro e permanência da tradição.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 67- Artesanato: subsistência e tradição.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022

Dentro dessa lógica, na relação entre o cotidiano e a tradição, desenha-se uma cena em que, apesar de centrar-se em um espaço definido de uma única aldeia, busca expandir para

além dos seus limites, ao constituir uma metáfora do mundo indígena e não indígena. Essa característica se faz presente no papel importante que as crianças – Palermo e Neneco – adquirem ao forjarem questões que transpõem a uma perspectiva estabelecida acerca das crianças, através da identificação, em cada uma delas, das tensões sociais vividas pelas comunidades na sua relação com os não indígenas. É assim que podemos observar e analisar os gestos das crianças, como uma metáfora das questões políticas ao delinear e marcar os limites da terra, as migrações e as lutas. Nessa perspectiva, como mencionado, por meio da polissemia dos dispositivos apresentados, as crianças são constituídas em uma ambiguidade entre atributos inerentes a uma representação infantil e uma transposição dessa perspectiva a uma lógica que engloba o domínio relativo aos mais velhos e das características externas às comunidades.

Essa polissemia aponta para uma tensão presente nos signos tradicionais, como estatuto da base cultural e histórica dos Mbya. Nesse sentido, o filme transita, por uma dinâmica, a envolver uma tradição forjada e constituída na negociação e na apropriação da diversidade que compõe a comunidade representada. Essa perspectiva está inserida na própria representação do *Karai Tataendy*, que nos é apresentada pelo signo da contradição entre a tradição e um secularismo constituído na experiência e perpassada pelas dúvidas e dificuldades a delinear os limites da fé diante das contradições vividas pela comunidade. Esse caráter ambíguo da fé se materializa tanto na figura do *Karai* quanto nos sujeitos filmados, como mostra a figura 68.

Figura 68- *Karai Tataendy e os mais velhos*





Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Nessa perspectiva, as crianças são capazes de conferirem dinamicidade ao olhar do sujeito da câmera. Essa perspectiva de análise para as duas crianças na cena ganha um significado especial quando observarmos o papel dos mais velhos e da ideia de permanência e continuidade fundamentado nas relações estabelecidas com os elementos tradicionais e as lutas (Figura 69). É interessante observarmos que essa relação de convergência entre os mais velhos e as crianças se desenvolve em uma metáfora acerca do tempo e da convergência entre o passado, o presente e o caráter cíclico do tempo.

Figura 69- O papel dinâmico das crianças na cena.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Essa convergência temporal também está presente nos demais filmes analisados aqui, o que ressalta uma tendência para a centralidade que o espaço das aldeias terá para a filmografia do Coletivo. Para os Mbya, o espaço confere características importantes para uma compreensão da dimensão ontológica. O espaço indígena se relaciona com uma perspectiva mítica (*Nhanderu retã*) como um local em que *Nhanderú* mora. Como um espaço mítico, a ideia de *Nhanderú retã* evidencia também uma maneira determinista de os indígenas compreenderem suas vidas e os seus locais no mundo. Em outras palavras, a vida na terra já

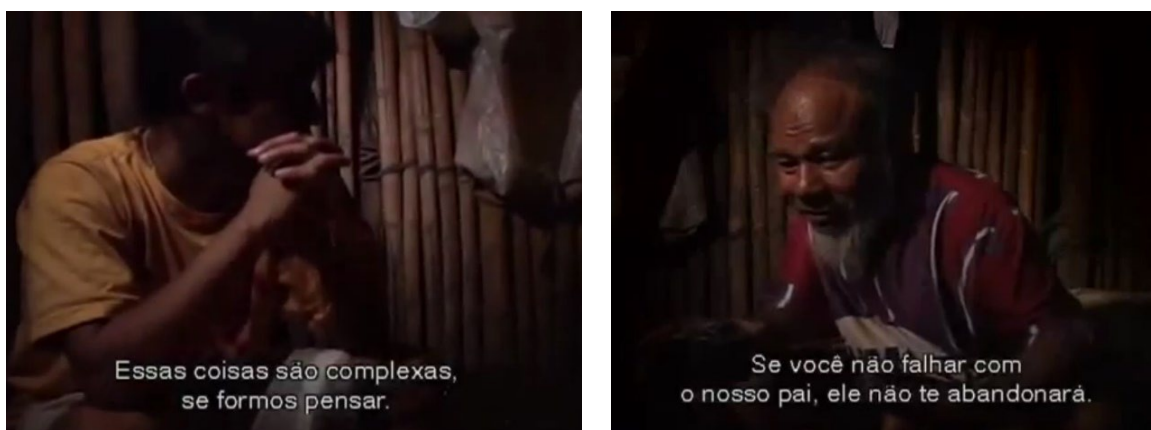
estaria marcada desde *Nhanderú retã*, sendo predeterminada pelas palavras dos “guias espirituais” (LADEIRA, 2008, p. 131).

Essa perspectiva delinea uma dimensão ética que é basilar para os indígenas, perceptível na transformação e na modificação da realidade que cabe a cada um dos indígenas, em um processo de readequação do mundo imperfeito, denominado de *Yvy Vai*. Aqui, o espaço ganha um contorno amplo de modo a nos dizer não somente dos limites físicos, mas de um espaço que se estende aos modos de estar no mundo e de se relacionar com os demais sujeitos, com o meio ambiente e com o tempo. Dessa forma, podemos localizar um princípio que envolve a maneira como os indígenas conjugam o espaço, através de valores tais quais: bom e mau, certo e errado, perfeição e imperfeição.

3.3.2 A *TEKOA* E O MODO DE VIDA MBYA

Em *Bicicletas de Nhanderú*, podemos fazer uma distinção entre as experiências vividas dentro da *tekoa* e nos espaços externos às aldeias. É dentro da *tekoa* que podemos ter compreensão dos valores centrais de vida Mbya, em uma apresentação das características importantes para a vida coletiva. Podemos apresentar assim que, diferente dos outros filmes, em *Bicicleta de Nhanderu*, encontramos uma importante dimensão ética acerca dos valores corretos para a vida individual. Essas características podem ser observadas em uma maior defesa em prol de uma vida em conformidade com a tradição fundamental para a vida comunitária. Nesse sentido, podemos ressaltar um importante debate que se desenvolve entre os jovens e os mais velhos. Na relação entre ambos, podemos encontrar metaforizadas a relação entre um modo adequado e apropriado de vida, vinculada às características tradicionais religiosas e práticas, e um tensionamento com os mais jovens, através da reinterpretação dessas práticas, símbolos e narrativas (Figura 70).

Figura 70- Relação entre os mais jovens e os mais velhos.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

A coletividade é pensada pela complexidade estabelecida diante da dualidade entre a permanência e a transformação, de modo a adequar as interpretações individuais a uma lógica coletiva. Podemos compreender essas características em momentos em que se estabelecem negociações significativas entre os indivíduos e questões cotidianas da aldeia, como a relação com outros indígenas guarani, o papel do *karai* como líder e mediador e as interpretações individuais acerca da religião.

Em outras palavras, o documentário busca reiterar o papel central que os indivíduos têm para a comunidade, como sujeitos ativos na relação com a tradição. Esse ativismo desdobra-se em um questionamento sobre a tradição, sobre a própria ficcionalidade e performance diante da câmera, e ganha ênfase no papel dinâmico e performático das duas crianças, como sujeitos a constituírem seu próprio espaço. Aqui, tal como o sujeito da câmera que delimita o espaço da cena, os sujeitos filmados reivindicam nesse ativismo uma reconfiguração do espaço da *tekoa*, apresentando-se por meio de suas opções e escolhas. No caso das duas crianças, Neneco e Palermo, podemos observar no percurso estabelecido por ambas a construção de um espaço ampliado que busca reconfigurar a delimitação territorial da aldeia. Essa reconfiguração é importante para observar como, apesar de contrastar em uma aldeia o espaço de registro, o filme busca transpor esse limite recorrendo aos sujeitos, em especial as duas crianças, conforme Figura 71.

Figura 71- Ativismos das crianças e a construção do espaço da cena.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Nesse sentido, a própria origem do termo *tekoa* relaciona-se, como aponta Montoya (1876), ao hábito, estado de vida e condição. Dito de outra forma, a palavra *tekoa* relaciona-se com a palavra *teko*, como uma referência a um modo de vida e de relacionamento estabelecido em um lócus comum, em um sistema de valor próprio inerente à experiência comunitária. Sendo assim, as *tekoa* conjugam princípios éticos e morais importantes em uma concepção de lugar que transpõe à dimensão territorial como um espaço de fundação das relações presentes entre os indivíduos e a coletividade, mas também com a tradição.

Essa perspectiva pode ser observada no documentário, mediante a ênfase da tradição como um mediador das relações e na maneira como os indígenas se relacionam com os espaços apresentados no documentário. *Bicicletas de Nhanderú*, diferente dos demais

documentários, pauta-se pela centralidade da *tekoa*, como espaço de reafirmação das tradições mitológicas, um espaço de experiência das diferenças dos Mbya centrais para a dinâmica da permanência e ressignificação desses domínios. Dessa perspectiva relacional vivida na *tekoa*, podemos também compreender uma dinâmica significativa compreendida na ideia de sistema que engloba os sujeitos, suas práticas e objetos. O documentário apresenta o sistema como uma maneira de relacionar as diferenças vividas na comunidade dentro de uma convergência de regras e ordenamentos assentados na tradição, capaz de estabelecer uma objetividade para os sujeitos sociais em consonância ao sentido que eles adquirem na comunidade.

É assim que podemos observar muitos dos ordenamentos enunciados pelo *Karai*, ao remontar uma funcionalidade para a ação dos sujeitos em consonância com os significados tradicionais: 1) as crianças se estabelecem como medidores a transitar entre diferentes espaços; 2) os mais velhos são os detentores do domínio tradicional; e 3) os mais jovens são operadores do processo de registro de modo a perfazerem um caminho metafórico entre a mobilidade e a estabilidade.

Essa sistematicidade nos permite compreender a maneira como o documentário se organiza e se estrutura, como uma relação que envolve os diferentes sujeitos da comunidade, tendo como base a queda do raio. O raio tem uma dimensão significativa importante para os indígenas, relacionando-se com espaços em que *Nhanderú* se encontra e onde a força de *Nhanderú* se manifesta. Esse local é denominado de *amba*, constitui-se com uma metáfora para a fartura, para a força dinâmica presente nos animais e nos seres vivos, um espaço pelo qual os indígenas devem ressignificar. Em sua maioria, a *amba* é o local onde se constrói a *opy* (casa de reza), local a ser incorporado por essa construção. Em outras palavras, subjacente ao apresentado no filme, o raio é uma maneira de designação da *amba* onde deverá ser construída a *opy*.

Através dessas referências tradicionais, o documentário delinea um percurso por espaços que carregam significados relativos ao cotidiano quanto à tradição. À vista disso, diante das diferentes percepções acerca desses acontecimentos nos permitem compreender como o mundo Mbya está situado em uma dinâmica marcada pela mobilidade e pela estabilidade. Na perspectiva da mobilidade, além das dinâmicas concernentes aos sujeitos na *mise en scène*, podemos situar as danças presentes nas ressignificações possibilitadas pelos mais jovens, possibilidade essa em que podemos situar o próprio cinema como um recurso de ressignificação da tradição. Nesse sentido, do ponto de vista da estabilidade, situamos a

permanência da tradição e dos costumes condizentes com um modo próprio Mbya, referência constante aos mais velhos, conforme figura 72.

Figura 72- Dispositivos e as práticas materiais que constroem estabilidade na cena.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Como dispositivos principais encontrados nas cenas, podemos ressaltar aqueles que são importantes para dinâmica da *mise en scène*, através de uma presença de objetos que constituem um caráter estanque para as cenas, em uma lógica que busca representar os sujeitos, coletivamente e individualmente, em sua maioria sentados ou parados em uma organização que privilegia o diálogo e a troca de saberes intergeracionais. Nessa perspectiva, podemos encontrar uma presença de dispositivos que conferem um significado importante para o agrupamento e para uma ideia de coletividade que busca sublinhar aspectos tradicionais. Na lógica da estabilidade, podemos apresentar a fogueira como um dispositivo, com uma função cenográfica específica (Figura 73).

Esse dispositivo tem um papel de construir um encadeamento de ações que será central nos percursos dos sujeitos, tendo como base os aspectos fundamentais da tradição Mbya. Nessa lógica, o fogo (*tata*) torna-se um elemento significativo para a compreensão das dinâmicas desenvolvidas na *mise en scène*, ao convergir os sujeitos em um espaço delimitado a um registro estável. Embora o mito do fogo não tenha sido apresentado por nenhum dos comentários do Karaí, o fogo, como um elemento a nortear o posicionamento da cena, estabelece-se em uma referência acerca da terra e do papel dos indígenas na “reconstrução”, referência à *Nhanderú retã* (LADEIRA, 2008, p. 142).

Figura 73- Fogueira: dispositivo importante a conferir estabilidade.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Mesmo os mitos Mbya não sendo objetos aqui de investigação, podemos situar o mito do fogo dentro de um encadeamento de ações importantes no documentário, relacionado também com outros dispositivos, tais como: o cachimbo, a cinza e o tabaco. Esses dispositivos se interagem por meio do mito do surgimento do fogo, como nos apresentou Hélène Clastres (1978), em referência ao processo de transformação e de oposição, apresentado por ela entre “cru/cozido e divino/humano” (p. 102).

Essa oposição pode ser observada na mediação pelo qual os sujeitos indígenas estariam inseridos, delineando uma realidade onde cada um deles são também importantes no processo de diálogo com a dimensão transcendente, presente no mito, ou seja, no documentário, podemos destacar uma ideia de cena em que existe uma convergência entre os elementos mitológicos (transcendentes) e os elementos da realidade (imanescentes), em uma aproximação dessa duas instâncias, em um espaço onde os elementos espirituais estão em proximidade constante com o mundo real (*Yvy vai*), como mostra Figura 74.

Figura 74- Cena constituída na convergência entre o transcendente e o imaneente.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Nessa sobreposição de espaços, podemos encontrar a determinação espiritual dos *Nhanderu* na condução dos indivíduos. Aqui, podemos observar uma representação individual, constituída na oposição entre a tradição e uma ideia de secularidade experimentada no espaço público, e da sua relação com a esfera privada, em especial, como referência aos mais jovens, mas também ao *Karai Tataendy*. Essa perspectiva é apresentada no documentário por um conjunto de posturas dos sujeitos filmados que metaforizam as tensões entre um ordenamento às normas tradicionais e a ruptura com esses.

Podemos destacar, ainda, a importância da *tekoa* com a unidade espacial central para o documentário. As *tekoa* conjugam, por assim dizer, o modo de vida Mbya, envolvendo as

condições físicas e ambientais que possibilitam a construção de um modo típico. O caráter movente e dinâmico da ocupação Mbya, baseado nos deslocamentos e nas migrações, enfatiza as *tekoa* como um espaço de experiência na constituição da unidade social e cultural. Vale ressaltar ainda que o filme nos permite observar que as características específicas dos indígenas, suas tradições, seus mitos e rituais, têm no espaço das aldeias um meio de reafirmação das identidades comuns em uma lógica que busca categorizar as tensões presentes na relação indivíduo e coletivo.

Dito de outra maneira, as dinâmicas das migrações possibilitam que as *tekoa* se tornassem espaços centrais para uma experiência com os atributos significativos dos Mbya. Isso nos permite observar, assim, para as *tekoa* como unidades ligadas às bases culturais, mediante a reafirmação dos elementos centrais que compõem o modo de vida dos indígenas. A vida na *tekoa* remonta às bases da tradição bem como ao papel requerido aos sujeitos sociais dentro de um projeto maior e transcendente. Essa perspectiva, determinista e funcional, é importante para compreendermos a maneira como os sujeitos sociais são apresentados na sua relação, nas suas práticas e de como o documentário tensiona essa perspectiva com uma ideia de fuga dessa determinação, em uma forma de levar em conta os elementos performativos dos sujeitos ao se distanciarem e ao se aproximarem dessa determinação. Tal como já dito, essa tensão é trabalhada no documentário pela dicotomia entre os mais velhos e os mais novos, e na constituição de uma cena marcada pela imprevisibilidade e previsibilidade entre obedecer e desobedecer aos ditames. Entre a mobilidade e a estabilidade, os sujeitos constroem seus percursos de modo a problematizar suas condições frente a própria tradição.

Figura 75- Crianças: guias do percurso de adentramento e imersão.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Não obstante, tomando como exemplo a *mise en scène* comum às duas crianças, podemos ressaltar características significativas presentes nas encenações dos sujeitos da câmera. Nesse sentido, o protagonismo de Neneco e Palermo, diante da câmera, tem como elo

principal a relação estabelecida com o sujeito da câmera, mediante uma estratégia que será explorada em outros momentos do documentário. As duas crianças – em especial Neneco, a criança mais velha – são utilizadas como um guia importante para que o sujeito da câmera possa adentrar e transpor também os limites territoriais, marcados pelas tensões vividas pelos indígenas, em especial, com relação aos limites territoriais presentes na aldeia em alusão a um espaço forjado entre limites físicos, políticos e culturais. Esses limites são bases para pensarmos o papel ativo dos sujeitos na reconfiguração do espaço da *tekoa* como um local capaz de galvanizar questões centrais para os indígenas (Figura 75).

3.3.3 MOBILIDADE, ESTABILIDADE E A DIMENSÃO METAFÓRICA

No documentário, as opções cinematográficas respondem por uma maior mobilidade da câmera quase sempre operada livremente pelo seu sujeito em planos sequências que buscam dar conta das diferentes ações dos sujeitos filmados, em uma cena marcada pela imprevisibilidade das falas e gestos. Analisando ainda as cenas das duas crianças, esse caráter espontâneo dos dois sujeitos envolve não somente o espaço externo à comunidade, como a mata, mas também o espaço interno, em momentos em que Neneco busca burlar padrões esperados em cada um dos locais, como a escola, como mostra a Figura 76.

Figura 76- Mobilidade da câmera e a espontaneidade dos sujeitos filmados.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Nesse sentido, um importante domínio metafórico se apresenta, aspecto esse presente no papel das crianças como sujeitos móveis, imprevisíveis, capazes de transpor as barreiras culturais, sociais e políticas. Em outras palavras, a imprevisibilidade parece carregar uma fina ironia acerca das permanências das tradições que perpassam todo o filme: são as crianças e os mais jovens peças fundamentais na reinterpretação e permanência dos signos tradicionais. Aqui, como em *Duas aldeias, uma caminhada*, as crianças são importantes para criarem um registro que tende ao dinâmico, em um movimento que as coloca no meio do caminho entre as ações concernentes aos adultos e ao que se espera das características inerentes ao mundo infantil. Isso pode ser observado nas cenas em que as crianças constantemente fazem referência aos mais velhos, trazendo para cada uma das brincadeiras imprimidas por elas, significados importantes para os indígenas.

Outro encadeamento de ações significativo desenvolvido no documentário está baseado na produção material decorrente da madeira onde o raio caiu. A madeira, matéria prima que aparece constantemente nos demais filmes para a produção do artesanato, passa a ser utilizada no filme como objeto a ser reconfigurado pelas mãos dos indígenas. Assim, podemos situar a confecção da cruz como uma metáfora importante para as tradições e a sua relação com os mais jovens. Podemos ainda destacar, para esse mesmo objeto, uma metáfora que se relaciona com o fazer cinematográfico, quando uma indígena mais velha apresenta a repercussão na comunidade do último filme produzido, *Duas aldeias, uma caminhada*, e da importância do registro das tradições para a luta coletiva. Esses comentários são registrados em som direto, apresentados diegeticamente, por uma câmera que busca registrar o trabalho de manufatura do artesanato bem como do processo de registro imprimido pelo sujeito da câmera que passa a ter os comentários registrados, conforme Figura 77.

Figura 77- Estabilidade da cena: trabalho material em referência à tradição



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Com essa opção cinematográfica, temos o plano sequência e o plano fechado como uma forma de registro da ação dos sujeitos filmados, de modo a sublinharem a ideia de um percurso que busca sua real objetividade. Esse caráter de busca – presente também em outros documentários – reitera atributos ao processo de realização quanto à maneira como os dispositivos são apresentados nas cenas. Podemos, dessa forma, situar a importância da construção e da manufatura em referência a um símbolo a enfatizar a relevância dos sujeitos no espaço como detentores de um conhecimento que liga a prática à tradição. Como proposta comum de registro, está a lógica de apresentação da proposta cinematográfica e cenográfica nos comentários dos sujeitos da câmera e dos sujeitos filmados. Essa apresentação das opções cenográficas é feita por uma montagem produzida com objetos que compõem o espaço da cena, em especial, a fogueira. Essa opção parece ressaltar a ideia de apresentação dos elementos técnicos e da utilização desse pelos sujeitos indígenas. Aqui, o que parece se destacar é a ideia de evidenciação dos aspectos técnicos, como uma metáfora para o poder construtivo dos indígenas, conforme figura 78.

Figura 78- Opção cinematográfica baseada nos registros cenográficos.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Nessa perspectiva, como a casa de reza e o artesanato, o documentário é um objeto a ser construído. Como em *Duas aldeias, uma caminhada*, o processo de registro é um meio de agregação, momento de interação entre os sujeitos, em sua maioria, quase sempre atrelado a uma lógica de desenvolvimento coletivo, algo pelo qual o sujeito, mais do que uma prática individual, busca envolver e se integrar, em uma forma de interação que guarda características dialéticas, tendo como base os espaços externos e internos às comunidades. Em outras palavras, podemos destacar duas possibilidades concernentes a essa proposta de *mise en scène*: uma marcada pela estabilidade da cena e uma outra presente no desenvolvimento da mobilidade dos sujeitos.

A ideia da mobilidade estaria presente em cenas em que os indivíduos buscam uma maior interação com o sujeito da câmera, estabelecendo uma relação de diálogo do campo com o contracampo, em uma opção cinematográfica que busca evidenciar o controle da cena, em sequências que constroem, em sua maioria, a ideia de um espaço mais ampliado, incorporando aspectos significativos da experiência do sujeito da câmera na cena como o caminhar, os movimentos, as dúvidas de como filmar, de como registrar e do que filmar. Essa mobilidade responde, por assim dizer, a uma importante estratégia de mobilização dos sujeitos na cena por meio da lógica da ocupação do espaço em que os sujeitos da câmera constroem o registro ao perfazer os movimentos dos sujeitos filmados, como expõe a figura 79.

Figura 79- Mobilidade da cena, a dinâmica dos sujeitos filmados e o sujeito da câmera.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

A ideia de estabilidade no registro estaria evidenciada em uma cinematografia que pudesse relacionar os dispositivos e os sujeitos através da lógica de envolvimento coletivo dos indivíduos e de sua mobilização. Essa possibilidade constrói uma cena cujo domínio envolve questões como a tradição e a religião e um sentido de política para as ações. Esse aspecto se aproxima do que Claudine De France (2008) chamou de dominância, perceptível na relação que os sujeitos estabelecem no espaço da cena, como uma forma de agenciamento desenvolvida pelos dispositivos da cena. O sentido de estabilidade fica evidente no envolvimento coletivo, em uma forma de agregação em que a coletividade estaria presente em práticas relativas à tradição, às questões sociais, conforme Figura 80.

Figura 80- Estabilidade da cena e a presença de dispositivos materiais e rituais.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Dessa maneira, podemos destacar que, em *Bicicletas de Nhanderú*, o espaço da cena se configura através da tensão entre a perda e a manutenção das tradições. Esse limite tem como base o papel dos sujeitos envolvidos na cena, suas diferenças e semelhanças para a manutenção e a reconfiguração das tradições. Em outras palavras, entre a mobilidade e a estabilidade parece se desenhar uma metáfora constituída no limite entre a permanência e a transformação, como uma característica presente nas questões cruciais para os Mbya. Entre a mobilidade e a estabilidade, podemos encontrar a apresentação de camadas significativas para compreensão das tensões inerentes à própria comunidade a sua relação com o meio externo. Outro aspecto importante presente nessa dualidade está o próprio domínio social dos Mbya, essencialmente marcado pela mobilidade, e que, pela relação com a terra – em sua maioria constituída pelos limites da reserva indígena – tem, na estabilidade, um traço significativo para o ativismo político, ao buscar reposicionar a centralidade das *tekoa* como um símbolo das lutas pela demarcação das terras, mas também por uma defesa de suas tradições.

3.3.4 MISE EN SCÈNE, SUJEITOS E TRADIÇÃO

Bicicletas de Nhanderu, diferente de outros documentários, busca centrar-se no espaço de uma única *tekoa*, de modo a constituir um percurso a envolver os diferentes sujeitos sociais, nas suas relações com a tradição e a sociedade. Esse caráter específico e pontual do espaço converte-se em um percurso que busca enfatizar as contradições presentes nas diferenças sociais que marcam a comunidade tendo como referência os mais velhos e os mais jovens. Cada uma dessas instâncias é importante para a maneira de condução do registro de modo a ressaltar aspectos significativos dos Mbya no tocante à sua cultura. Muito embora

esse documentário tenha centrando-se de forma mais intensa em uma única aldeia, podemos encontrar nele a tentativa de remontar a dimensão espacial ampliando os diferentes espaços que compõem a aldeia. Essa ampliação dos espaços ocorre em um processo de imersão que tem como referência os sujeitos que compõem os espaços, as suas relações e diferenças.

Podemos dizer que, comparativamente aos demais documentários analisados aqui, *Bicicletas de Nhanderu*, muito embora se centre em uma única *tekoa*, ainda assim desenvolve uma *mise en scène* marcada pela subjetividade através de opções de registros que buscam evidenciar as ações dos sujeitos na cena como significativas para a *mise en scène*. Essa mobilidade está presente em uma tentativa registrar a auto-*mise en scène* dos diferentes sujeitos que estão presentes na cena. Como em *Duas aldeias, uma caminhada, Bicicletas de Nhanderu* não se assenta somente nos comentários como um norteador do registro, mas ancora-se nas ações dos sujeitos filmados a ressignificar os comentários. Essa possibilidade busca evidenciar para uma *mise en scène* cuja imprevisibilidade se delineia entre uma instabilidade entre aquilo que se espera dos sujeitos presentes na cena e a autonomia desses diante da câmera. Essa especificidade tem nas diferenças geracionais um ponto importante, já que é através dos diferentes sujeitos que temos a compreensão das contradições inerentes à reinterpretação dos signos tradicionais.

Nesse sentido, as diferenças geracionais cumprem o papel de ser um recurso a permitir a imersão nas aldeias, criando uma ampliação dos limites espaciais. Esse percurso de imersão cria, por assim dizer, a ideia de movimento em direção ao centro, perfazendo um caminho que se inicia nos limites da reserva, adentrando na aldeia diante das ações e dos sujeitos filmados, constituindo um caminho que culmina com construção da Casa de Reza. Se aos mais velhos a estabilidade delineia um espaço da tradição, para as crianças e os mais jovens a mobilidade se apresenta como um pressuposto para uma reinterpretação das questões atuais dos indígenas, tais quais: os limites das aldeias, a luta pela sobrevivência e a importância da coletividade para as lutas políticas.

Todas essas características nos permitem observar para esse documentário marcado por um conjunto de registro que busca estabelecer um panorama da diversidade, das diferenças e semelhanças que caracterizam a *tekoa* como um espaço complexo, marcado pela convergência dos signos tradicionais e de sua reinterpretação atinente aos fundamentos presentes na identidade individual e coletiva. Nesse sentido, a cena está delimitada pela ação dos sujeitos nos espaços que são apresentados pelas características geracionais, perfazendo

um caminho de ida e volta, em uma circularidade e encontros presentes na ideia de busca que ainda está por ser concluída, ou de um processo que está sempre a ser construído e acabado.

Essa possibilidade remonta a uma ideia de coletividade que está sendo construída à medida que novos sujeitos são apresentados e quando novos espaços vão sendo registrados. Nessa lógica, a ideia de uma identidade coletiva precária sintetiza a lógica de construção que está sendo constantemente estabelecida, reinventada e reinterpretada. Se a solidez dos elementos tradicionais constrói uma tendência à estabilidade para a *mise en scène*, a mobilidade acentua também a dinamicidade da tradição em um domínio que se fundamenta pela constante mobilização e reinterpretação na definição de um estatuto da permanência que caracteriza os símbolos tradicionais.

Nessa perspectiva, o espaço pode ser compreendido no documentário pelas relações estabelecidas entre as diferentes gerações e na maneira de os indígenas se relacionarem ao delinear uma relação coletiva tensionada por entre as questões que perpassam a comunidade. Nesse tocante, a construção da casa de reza evidencia a referência ao processo de construção de um domínio que envolve tanto a materialidade presente na cenografia, quanto os sujeitos, delineando em uma perspectiva identitária que se define pela ideia de uma construção processual e intermitente. Essa perspectiva ressalta para a precariedade como um processo importante para analisarmos os atributos culturais e a sua relação com o processo de realização.

Em uma perspectiva mais ampla, podemos evidenciar que esse documentário, tal como os demais analisados, desenvolve uma dimensão discursiva capaz de nos possibilitar a compreensão dos aspectos centrais da identidade indígena. Para tanto, esse processo decorre da compreensão e reinterpretação das bases sociais e culturais dos indígenas, de uma tradição e do próprio sentido de pertencimento cultural comum no dia de hoje. A tradição confere à *mise en scène* significados que buscam referência à cena, convertendo-se para o realizador indígena em um guia a nortear o registro do espaço. Nesse sentido, as diferenças geracionais, perpassadas pelas tensões presentes na perpetuação dos elementos tradicionais, são capazes de conferir um grau de previsibilidade ao registro.

Essas características da cena em *Bicicletas de Nhandaru* nos permite atentar para uma ideia importante que a *mise en scène* adquire no documentário, compreendida em uma perspectiva de cena em analogia a um espaço propício para a tomada de decisões concernentes ao processo de filmagem. Essa tomada de decisão envolveria o constante equilíbrio, entre a previsibilidade e a imprevisibilidade dos atributos cinematográficos e

cenográficos, abordado pelos sujeitos que compõem a cena. Através de negociações estabelecidas entre os sujeitos da câmera, os sujeitos são filmados.

Esse processo eminentemente dialético se dá por meio de estratégias de identificação e utilização de dispositivos, objetos, significados e atributos que buscam estabelecer uma previsibilidade ao registro, de modo a permitir, aos sujeitos presentes na cena, a percepção de um horizonte de ações possíveis de serem cinematografados. Dessa forma, em *Bicicletas de Nhanduru*, essa previsibilidade tem na aldeia um espaço onde gravitam significados centrais da cultura Mbya. Essa convergência desenvolve uma *mise en scène* que evidencia a mobilidade e a estabilidade como atributos importantes da cultura indígena, em especial, com a história, a tradição religiosa, as lutas políticas e as diferenças geracionais. Essa perspectiva, presente também em *Duas aldeias, uma caminhada*, é desenvolvida nos demais documentários de maneira específica, tendo como base uma mudança discursiva que os documentários do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema passaram a desenvolver.

3.4 DESTERRO GUARANI – RECONTAR AS LUTAS PARA REINTERPRETAR A HISTÓRIA²⁰

Centrando-se no estado do Rio Grande do Sul, *Desterro Guarani* busca constituir um discurso político, baseado nas lutas históricas estabelecidas pelas comunidades Mbya no sul do país. Dirigido por Patrícia Ferreira e Ariel Duarte Ortega, em 2012, o documentário tem, como aspecto norteador da *mise en scène*, os comentários como base para uma estratégia de realização que busca sublinhar a importância dos sujeitos filmados ao constituir uma cena que tende à estabilidade. Essa característica se relaciona em uma proposta temática capaz de envolver aspectos cruciais da identidade Mbya, concernentes à sua ocupação, à sua história e a suas tradições, corroborando com uma proposta discursiva de caráter eminentemente político.

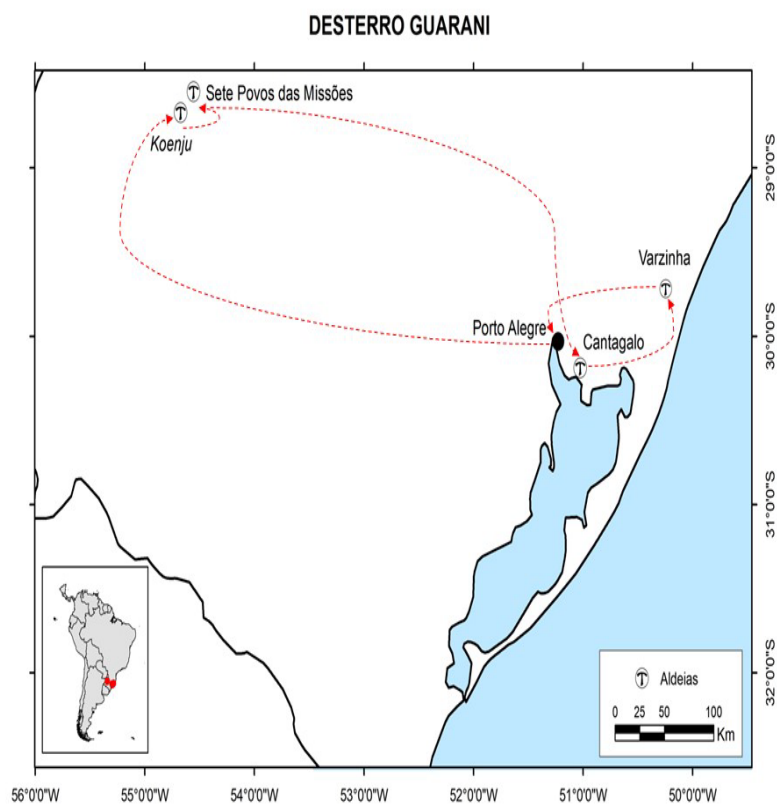
Em *Desterro Guarani* (2011), a busca por uma compreensão da condição atual dos Mbya estabelece um caminho em direção às lutas históricas imprimidas pelos indígenas ao longo dos últimos anos. Ao questionar o sentido da terra para esses indígenas, podemos

²⁰ As imagens que compõem esse capítulo fazem referência, em sua totalidade, ao documentário *Desterro guarani*

compreender os diferentes percursos que levaram os Mbya a uma condição de estabilidade que contradiz em muito os pressupostos de uma cultura assentada na mobilidade. Entre caminhos, terras e diferentes *tekoa*, o documentário aborda os sujeitos indígenas, buscando construir uma unidade em torno dos aspectos centrais da cultura, da história, da política e de um sentido ético para os indígenas atualmente.

No documentário, existe uma busca por delinear um caminho que se propõe a transpor diferentes aldeias ao evidenciar a condição atual das aldeias no estado do Rio Grande do Sul. O documentário aborda, dessa forma, além das Ruínas dos Sete Povos das Missões, as aldeias *Koenju*, *Varzinha* e *Cantagalo*. Essas aldeias são apresentadas, não somente pela lógica da tradição, mas, sim, pelo papel político nas lutas pelas demarcações estabelecidas pelos Mbya nas últimas décadas. Apesar do elemento tradicional constantemente ser uma referência nos comentários dos sujeitos filmados, o caminho desenvolvido pelos realizadores busca estabelecer um percurso em busca das explicações históricas para a condição atual dos indígenas e de suas terras (Figura 81).

Figura 81- Caminhos desenvolvidos em *Desterro Guarani*.



Rota: Partida: Koenju; 2. Sete Povo das Missões; 3. Cantagalo; 4. Varzinha; 5. Porto Alegre; 6. Retorno a Koenju

Fonte: Elaborado pelo autor com base no Mapa Guarani Digital, 2022.

Dessa forma, relacionando a história e a condição atual dos Mbya, o documentário se organiza por opções que nos permitem atentar para uma perspectiva mais clássica para o documentário, tais quais: o *voice over*, as entrevistas e as imagens de arquivo. Partindo de uma perspectiva mais objetiva para as opções cinematográficas, *Desterro Guarani* busca também construir um domínio das ações dos sujeitos presentes na cena, de modo a estabelecer um maior controle, em opções de registro capazes de situar o sujeito da câmera e os sujeitos filmados em cenas, em sua maioria, estáveis, delineando, por sua vez, uma *mise en scène* que busca evidenciar os comentários desenvolvidos no registro. Dessa maneira, como podemos ver adiante, a decupagem tende a ser mais estável, de modo a demarcar um espaço delimitado pelos comentários dos sujeitos filmados, tendo como referência sua relevância para a definição de uma proposta discursiva para o documentário.

Nesse sentido, existe uma predileção pelo *voice over* em detrimento aos autocomentários comuns aos dois primeiros documentários analisados. Essa centralidade do *voice over* nos permite observar para um limite da cena estabelecido em uma clara definição

diegética e extradiegética. O controle e o rigor correspondem, por sua vez, a uma estratégia que acentua os elementos históricos e políticos que fundamentam o discurso do narrador a organizar logicamente o documentário. Essa centralidade dota o documentário de um poder narrativo capaz de abarcar as peculiaridades comuns ao conjunto de aldeias representadas no percurso dos dois realizadores, de modo a evidenciar duas categorias de espaço: uma primeira, inerente ao processo de registro, e uma segunda, presente na busca do narrador em explicar a motivação do filme.

Nesse sentido, o documentário pauta-se por uma proposta mais interventiva, através dos recursos de pós-produção, característica essa que confere um papel relevante para o *voice over* em constituir uma unidade narrativa. Como um símbolo de uma unidade em meio às diferenças, o narrador busca constituir uma linha a dar conta dos atributos históricos e políticos que fazem da dispersão Mbya um aspecto crucial para a compreensão da cultura indígena e do papel dos sujeitos no reposicionamento dessa luta.

Tal como em *Tava, a casa de pedra* – que será analisado no próximo capítulo – podemos encontrar aqui controle da cena em uma referência direta a uma proposta discursiva. Esse controle se relaciona com uma *mise en scène* que acentua um caráter expositivo para esse documentário. Essa possibilidade nos permite compreender o controle da cena como resultante de uma proposta de realização que busca evidenciar fatos e argumentos em prol de um discurso que ressalta os comentários como meio de construção principal de significados. Podemos observar isso diante da afirmativa de que esse documentário busca se pautar objetivamente em ser um veículo de comunicação não somente para os indígenas, mas também para os não indígenas, constituindo-se, por assim dizer, em um produto fílmico que intenta emular aspectos definidos para uma ideia clássica e tradicional do documentário. Nesse sentido, do ponto de vista narrativo, o documentário constrói um percurso inteligível a perfazer um caminho por diferentes aldeias, mas também a apresentar, ilustrar e explicar aspectos basilares de uma proposta política e identitária para os Mbya.

Dessa forma, é muito significativo que o documentário tenha no narrador uma dominante a perfazer um caminho que se propõe a apresentar e enumerar as diferentes aldeias, seus sujeitos e a coletividade. Apesar dos documentários anteriormente analisados terem na oralidade um aspecto substancial, podemos perceber que em *Desterro Guarani*, a utilização da voz narrativa extradiegética busca carregar um tom político que se distancia dos comentários que se identificam como um enunciador oral da tradição. A voz estaria presente de forma a assentar uma proposta discursiva para o documentário: entender a condição atual

dos Mbya e de como o processo histórico legou à luta pela terra uma memória coletiva que se relaciona com a condição atual dos Mbya.

4.4.1 O ESPAÇO DA CENA E O ESPAÇO DA LUTA

Em *Desterro Guarani*, podemos encontrar – quando comparado aos documentários anteriormente analisados – de forma muito mais direta, a questão da terra e das lutas pela demarcação que envolveram os Mbya nas últimas décadas. A questão política e os movimentos que culminaram na demarcação da terra indígena pelo governo do estado do Rio Grande do Sul são contadas com base nas questões históricas do Brasil e da América do Sul, tendo como eixo principal as contradições do processo histórico vivido pelos Mbya nos últimos dois séculos. É no contexto das Guerras Guaraníticas vividas no século XVIII que podemos compreender aspectos culturais e sociais dos Mbya nos dias de hoje, tais como a dispersão, a mobilidade, a centralidade da religião, a busca pela *terra sem males* e a importância das aldeias para a vida comunitária.

A questão da terra é o tema central que se desdobra diante das contradições que marcam as comunidades representadas historicamente, culturalmente e socialmente. Nesse domínio, podemos ressaltar um aspecto metodológico também presente em outros documentários, por meio de uma generalização das características Mbya, através da seleção específica de personagens e sujeitos capazes de compor um panorama que, em sua maioria, tem nos indígenas mais velhos o exemplo principal para relacionar a experiência dos relatos históricos e o conhecimento tradicional. Nesse percurso, os realizadores vão imprimir um caminho que busca abordar, além das Ruínas dos Sete Povos das Missões, diferentes comunidades Mbya no Rio Grande do Sul, como mostra a Figura 82.

Figura 82- As comunidades representadas.





Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Dessa forma, diferente dos outros documentários, a questão espacial estaria presente de maneira muito mais intensa, por meio de um percurso a ser desenvolvido pelos realizadores Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, na busca das explicações acerca das condições atuais dos Mbyas. Esse caminho se constitui como uma caminhada em direção aos aspectos centrais da cultura e da história, um caminho constituído pela busca de um conhecimento acerca da coletividade. Como em outros filmes, podemos observar nesse uma preocupação na incorporação dos realizadores de questões importantes para as diferentes comunidades guarani, como uma forma de buscar constituir um panorama que abarcasse um conceito ampliado das lutas pela terra, tradição e história.

Podemos destacar uma perspectiva mais generalista presente no documentário e que se diferencia dos filmes analisados anteriormente. Aqui, uma ideia de imaginação acerca do que venha a ser a vida Mbya transpõe as dimensões das *tekoa*, em direção à representação em prol de um conjunto de espaços que constroem um macrodiscurso dos principais atributos relativos aos Guarani. Essa representação generalista compõe, por sua vez, uma perspectiva identitária que nos diz de um *ethos* Mbya atrelado a uma maneira própria de ocupação do território, das fugas e lutas, em um modo de vida capaz de incorporar a dispersão geográfica dos indígenas em um fundamento que se relaciona com a história e a contemporaneidade. Nesse sentido, a questão da terra e das lutas pelas demarcações das reservas se relacionam diretamente com uma maneira tradicional de ocupar o território do Rio Grande do Sul, como mostra a Figura 83.

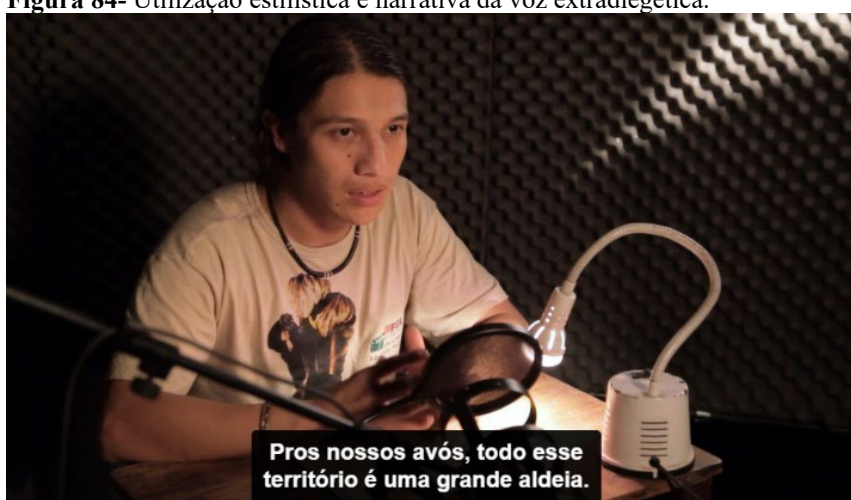
Figura 83- Realizadores e o percurso de registro.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Se nos filmes anteriores, podemos encontrar uma maior preocupação com o fazer documental e com o processo de realização. Em *Desterro Guarani*, encontramos uma maior definição do papel que o documentário pode assumir. Nesse sentido, podemos ressaltar para uma maior objetivação política do documentário, através de uma definição clara do seu papel nas lutas históricas pela terra e pela memória. Se em *Duas aldeias, uma caminhada* e em *Bicicletas de Nhanderú* podemos encontrar sequências com uma maior predominância da câmera na mão e pela ênfase no registro – por meio de um maior deslocamento – aqui encontramos uma predominância de opções estilísticas mais tradicionais do documentário como o *voice over* do realizador, imagens de arquivo, câmera parada e entrevistas, como expõem as figuras 84 a 87.

Figura 84- Utilização estilística e narrativa da voz extradiegética.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 85 – Imagens de arquivo.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2011.

Figura 86- Uso de entrevistas.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 87- Câmera parada e uma cinematografia que tende à estabilidade

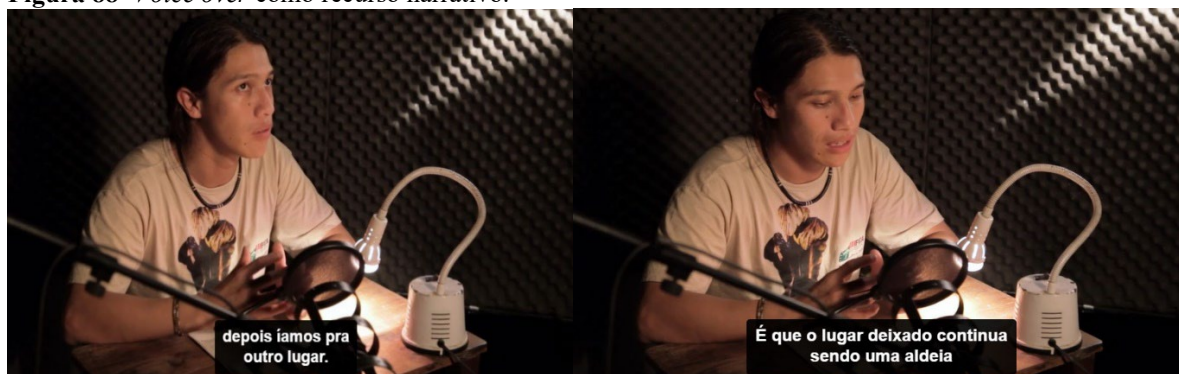


Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Essas opções apontam para a busca de um maior controle presente na produção. Do ponto de vista das sequências de imagens, podemos observar a importância que a montagem terá na conjugação dos diferentes espaços que os dois realizadores buscam abordar, através de opções de montagem que possibilitam elencar as diferentes comunidades como referência ao percurso dos realizadores. Esse ponto de vista estaria evidente na estruturação do documentário, que pode ser organizado tendo como referência o andar, a caminhada e o encontro entre a mobilidade e a estabilidade.

Do ponto de vista sonoro, podemos ressaltar a importância da narração em *voice over* e da sua distinção ao som diegético. A narração do realizador tem a função de referenciar e identificar os comentários com o realizador, mas ainda também apontar para uma incorporação por parte desses das questões políticas envolvidas na representação, em uma definição que busca enunciar as principais características políticas para a coletividade, conforme revela a Figura 88. A narração tem ainda o papel de criar uma unidade narrativa para documentário, colocando-se em referência a uma instância geral de modo a nortear enunciar e estabelecer as bases dos atributos Mbya, sem perder as contradições presentes na generalização que o *voice over* pode assumir.

Figura 88- *Voice over* como recurso narrativo.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Nesse sentido, a apresentação das imagens de Ariel Ortega gravando a narração, busca ressaltar assimetrias presentes nas diferentes entrevistas apresentadas no documentário, em sua maioria, com indígenas e não indígenas mais velhos do que os realizadores. Dessa forma, a narração busca modular as diferenças estabelecidas quanto ao registro do som, tanto por meio da centralidade da voz do narrador – como um recurso narrativo e explicativo –, quanto um recurso de destaque e sublinhamento de aspectos e atributos importantes. Podemos destacar, assim, que a narração em *voice over* do realizador busca apontar para a lógica

narrativa do filme, tendo como referência a lógica explicativa para a utilização das entrevistas e do registro.

Podemos destacar, ainda, uma diferença entre o *voice over* e o registro direto do som como uma característica significativa para o documentário. Essa distinção está presente na diferença com que o registro do som direto em detrimento à narração em *voice over* opõe duas formas de contínuo sonoro. Podemos observar, assim, que nas cenas, cujo registro se dá de forma direta, podemos encontrar a constituição de um contínuo sonoro marcado por ruídos que denotam uma continuidade estabelecida na dinâmica de operação dos dispositivos de registro sonoro, características que ressaltam um registro constituído no espaço da cena, em um atestado do processo de filmagem.

Esse contínuo se estabelece por meio da presença de uma faixa de ruído responsável por constituir a ambiência das cenas, delineando uma continuidade do espaço desenvolvido pelo som. Do ponto de vista do sentido proposto para o filme, podemos destacar que a presença de um contínuo sonoro mais fluido e dinâmico é responsável por criar uma ambiência espacial em uma experiência de imersão nos diferentes locais. Nas entrevistas, a presença dos sons graves busca evidenciar, dessa forma, o sublinhamento dos comentários dos entrevistados.

Se utilizando de entrevistas, depoimentos e imagens de arquivos, o documentário tenta compreender a importância da luta pela terra tanto para o passado quanto para o contemporâneo. É assim que aspectos marcantes da história são atravessados pelas experiências históricas vividas por essas comunidades. Nesse sentido, tal como os dois realizadores, que rompem os espaços e os limites geográficos, a própria história Mbya se estabelece como um eixo central para pensar questões cruciais para o Brasil e América Latina. Ainda nessa perspectiva, tal como a narração que se estabelece como uma unidade diante da diversidade de interpretações presentes nos comentários dos sujeitos filmados, os dois realizadores são importantes para sintetizar os caminhos de ligação entre os diferentes espaços.

É interessante observarmos essa possibilidade interpretativa em comparação com os documentários anteriores, em especial, na comparação com as crianças, até então representadas como sujeitos a romper os limites espaciais. Aqui, podemos observar a mobilidade imprimida pelos realizadores como um traço político do filme, mas também como uma referência aos aspectos etnográficos dos Mbya, como a busca da *Terra sem males*. Diferente dos demais documentários analisados, *Desterro Guarani* se organiza por uma

estruturação ancorada em sua proposta discursiva em um conjunto de pautas vinculadas à ocupação, à sobrevivência e à necessidade de atrelar às lutas pela terra e às lutas simbólicas presentes em uma defesa da tradição. Dito de outra maneira, a terra ganha um contorno especial, convertendo-se em uma dimensão central para construir uma identidade geral acerca dos Mbya-Guarani, capaz de delinear um objetivo político para o documentário.

3.4.2 SUJEITOS, COMENTÁRIOS E O CONTROLE DA CENA

Dessa maneira, utilizando-se de uma proposta mais tradicional, o documentário faz uso de entrevistas com os membros de comunidades distintas, em sua maioria, pessoas mais velhas, e que são apresentados como sujeitos detentores de um conhecimento acerca do passado e da tradição Mbya. Esse conhecimento é fundamental para nortear a apresentação da proposta do documentário e da narração – já mencionada – que oscila através de uma voz extradiegética e diegética, e que busca entrelaçar as principais pautas Mbya, como uma forma de compreender o passado, para repensar o presente.

Destacamos, ainda, a utilização de imagens de arquivo e de sequências do filme de ficção *A Missão* (Roland Joffé, 1986), como forma de contextualizar a narração em *voice over*. Assim como em *Tava, a casa de pedra*, as imagens de arquivo e a citação dessa ficção buscam estabelecer uma referência para os comentários enunciados pelo narrador e os sujeitos filmados. Essa referência ao respectivo filme ganha um contorno funcional, dando à sequência de imagens uma função extradiegética ao sublinhar para a importância de os indígenas contarem suas próprias histórias. Nessa perspectiva, a sequência do filme *A Missão* passa a ser apresentada como uma forma de referenciar o espaço de exibição na aldeia *Koenju*, sendo um dispositivo cenográfico relevante para a construção dessa cena, conforme mostra a figura 89.

Desse ponto de vista, tendo referência a utilização dessa sequência, podemos observar que o documentário intenta constituir uma citação acerca desse filme. A ideia de citação aqui defendida diz respeito à utilização de imagens que buscam referenciar comentários presentes no filme. Tomando como linha narrativa o *voice over* do narrador, podemos destacar duas funções para as citações: 1) reiterar os comentários enunciados pelo realizador, articulando-se com a proposta discursiva do documentário, evidenciando a importância do conhecimento da história por parte dos indígenas e, em especial, na elaboração de narrativas acerca da história Mbya; 2) como um dispositivo a constituir uma cena marcada pela estabilidade, nesse sentido

essa estabilidade se relaciona com um papel que o cinema adquire especialmente nesse documentário e em *Tava, a casa de pedra*, perceptível nem uma ideia de ressignificação que o cinema tem para os indígenas.

Figura 89- Utilização de sequências do filme *A missão, 1986*



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Essa perspectiva se relaciona também com significados reiteradamente sublinhados no documentário, em uma reflexão do cinema como meio de reposicionamento, um espaço de reflexão sobre as representações dos indígenas e do seu papel na história oficial diante da construção da nação brasileira. Essa perspectiva, além de estar também presente na evidenciação dos aspectos teóricos de registro, também seria evidente em um caráter metalinguístico para o documentário, ao nos propor um outro olhar para a importância do cinema para os indígenas. Esse caráter metalinguístico se aproxima da própria ideia de reescrita da história, de recontar o passado, para reposicionar o futuro. Dentro dessa abordagem, o cinema é também um meio a ser compreendido e a ser utilizado em uma proposta de realização que pudesse metaforizar uma maneira própria de os indígenas estarem no mundo e pensarem a sua realidade.

Podemos ressaltar, dessa forma, que o *Voice Over* carrega características que corroboram para o controle como característica relevante para o filme. A presença do *voice over* busca ressaltar uma perspectiva narrativa enunciada no documentário, de modo a enfatizar a importância da previsibilidade decorrente da cinematografia, através de estratégias de organização e edição do material filmado. Do ponto de vista do *voice over*, essa perspectiva estaria presente em uma explicação para os gestos e percurso dos sujeitos no âmbito da *mise en scène*. Aquilo que podemos chamar de um controle narrativo se contrapõe a um registro baseado na imprevisibilidade de modo a se converter em uma proposta estilística como em *Duas aldeias, uma caminhada* e *Bicicletas de Nhanduru*. Em *Desterro guarani* e em *Tava, a casa de pedra*, o controle constrói uma tendência a uma cinematografia

a emular também a estabilidade dos elementos cenográficos como uma forma de sublinhar a estabilidade como um traço marcante da cultura Mbya.

Intimamente ligada aos aspectos específicos da cultura Mbya, como o caminhar e a mobilidade, a dispersão representada no documentário busca abordar, em sua maioria, os sujeitos centrais para as lutas políticas vividas pelos indígenas nas últimas décadas. Como aspectos concernentes a *mise en scène*, podemos destacar algumas características presentes no registro de outros documentários, compreensíveis na utilização da câmera parada nas entrevistas, na evidenciação dos aspectos técnicos de feitura do filme e na dinâmica do registro no espaço. Podemos destacar, entretanto, que, quando comparado com os filmes anteriores analisados, podemos observar em *Desterro Guarani* uma tendência para a estabilidade da cena, presente também nessa centralidade dos sujeitos filmados na construção da *mise en scène*, conforme Figura 90.

Figura 90- Entrevistas com indígenas.



Fonte: *Video nas Aldeias*, 2022.

Outra característica importante desse documentário está em uma maior presença de não indígenas como entrevistados. Esses sujeitos são apresentados como pessoas envolvidas diretamente nas lutas Mbya. Esses entrevistados buscam, assim, sublinhar que essas lutas envolveriam também um espaço de negociação constituído pelo não-indígena, apontando a importância da organização coletiva dos Mbya como um gesto político cuja institucionalização em um movimento organizado requer a mobilização coletiva.

Como não indígenas entrevistados, temos: 1) Olívio Dutra – ex-governador do Rio Grande do Sul, durante os anos de 1999 a 2003, responsável pela compra da Reserva Indígena *Inhacapetum* e de sua concessão aos Mbya; 2) Emílio Correa – funcionário do Iphan, em São Miguel das Missões, que, além de descendente de indígenas, é responsável por apoio aos Guarani na região; 3) Inácio Kunkel – descendente de colonos alemães e funcionário da Emater. Esses são apresentados por meio da narração extradiegética de Ariel Ortega que busca fazer uma rápida apresentação de cada um deles e do seu papel para as comunidades guarani, como ilustra a Figura 91.

Figura 91- Entrevistas com não indígenas. Respetivamente: Olívio Dutra, Emílio Correa e Inácio Kunkel



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

É interessante que existe um predomínio da utilização do modelo de *talking heads* para os depoimentos realizados por esses sujeitos. Parece existir aqui uma estratégia de acentuar uma identidade entre os sujeitos filmados e os comentários de cada um desses. Essa proposta busca sublinhar para esses depoimentos a centralidade desses depoentes quase sempre associados a uma memória e a reconstituição das lutas, vitórias e derrotas dos Mbya pela demarcação de terras.

Do ponto de vista dos indígenas, entrevistados, podemos observar que a maioria não são apresentados pelo narrador. Nesse sentido, apontamos que apenas um indígena é apresentado, o Velho Adolfo. Essa característica parece evidenciar uma convergência entre os sujeitos filmados e na construção de identidade mais geral, assentado na ideia de uma generalização coletiva para os Mbya, a fundamentar um gesto para a mobilização coletiva proposta pelo filme. Em outras palavras, ao passo que podemos observar uma definição entre aspectos mais individuais, podemos também reiterar uma tendência para o coletivo, de modo a construir uma ideia de sujeitos filmados marcado pela relação entre características mais coletivas e os comentários apresentados por esses sujeitos, notadamente relacionada com aspectos históricos, culturais e sociais dos guarani, conforme aponta a Figura 92.

Figura 92- Entrevistas com os indígenas e o envolvimento dos realizadores.



Fonte: *Video nas Aldeias*, 2022.

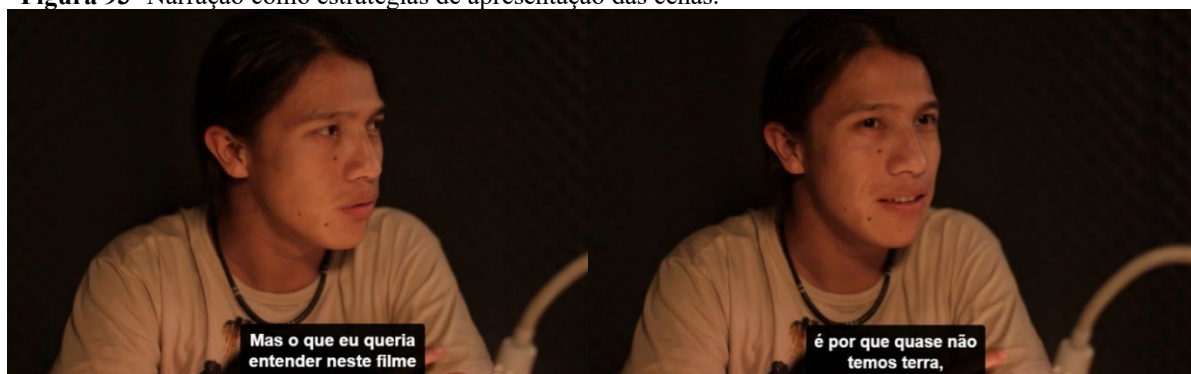
Podemos evidenciar, dessa maneira, que o controle na *mise en scène* decorre da utilização de estratégias cinematográficas que buscam atenuar o registro como um dado significativo para a *mise en scène*. Essas estratégias decorrem de uma atenuação dos significados que os sujeitos da câmera têm na cena, ao estabelecer uma posição mais centrada e estabelecida diante do que se deve filmar e registrar. Esse controle da cena decorre, por sua vez, de um recurso estratégico diante da imprevisibilidade da cena, de modo a enfatizar a proposta discursiva do documentário. Por sua vez, esse controle não confere uma menor complexidade à *mise en scène*, mas sinaliza para a relevância desse domínio para a construção estilística e discursiva do filme.

3.4.3 MISE EN SCÈNE E ESTILÍSTICA

Para além dessas características, o documentário desenvolve outras estratégias concernentes à *mise en scène*, e que dizem respeito ao movimento dos realizadores, responsáveis por construir um percurso, tendo como referência as diferentes aldeias e sujeitos filmados. Podemos destacar um conjunto de movimentos que busca colocá-los na cena como também importantes e diretamente envolvidos tanto com o documentário como nas lutas. Podemos destacar, também, a estratégia da escolha de um sujeito como meio de constituição

da mobilidade no espaço da cena, estratégia presente também nos documentários anteriores analisados. É assim que o narrador passa a incorporar os desejos e as questões principais presentes no processo de luta pelas terras vividas pelos Mbya, conforme Figura 93.

Figura 93- Narração como estratégias de apresentação das cenas.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Tal como em outros documentários, podemos encontrar um diálogo importante entre a mobilidade e a estabilidade como um aspecto da *mise en scène*. A estabilidade estaria presente na valorização do conhecimento ancestral como uma forma de reiterar a luta política dos indígenas e o papel do documentário como meio de reafirmação e potencialização das lutas. Diferente de outros documentários analisados aqui, podemos observar nesse uma maior identificação com os realizadores que se colocam na cena de forma mais atuante, apresentando seus nomes, seus objetivos quanto realizadores, quanto sujeitos sociais na comunidade. Essa possibilidade parece delinear uma maior maturidade na exploração do documentário, suas potencialidades como narrativas, como discurso político por meio de opções cinematográficas e cenográficas que possam também sinalizar para o local de autoria e de um estilo a ser desenvolvido ou eliminado.

Essa característica aponta, por sua vez, para uma maior delimitação objetiva, perceptível em uma metodologia capaz de articular aspectos etnográficos significativos para os indígenas e uma dimensão política presente nas lutas históricas dos Mbya. Isso está presente também nas opções cinematográficas como na utilização de panorâmicas, câmeras paradas, *traveling*, possibilidades que buscam centralizar o sujeito da câmera no espaço da cena, vinculando-as a uma proposta temática que sintetiza aspectos identitários e representativos para a dispersão Mbya no território do Rio Grande do Sul. Essa estratégia de registro se relaciona também com o papel do *voice over* do diretor que parece, agora, conferir dinâmica importante para o documentário: o de normalizar as diferenças ao alocá-las em uma representação generalista para os indígenas, como mostra a Figura 94.

Figura 94- *Voice over* do narrador a estabelecer a dinâmica das cenas.



Fonte: *Video nas Aldeias*, 2022.

Outro aspecto significativo nos diz da sobreposição dos sujeitos da câmera. Nessa perspectiva, podemos encontrar um duplo movimento pautado pela ideia de registro dentro do registro, ou seja, ao passo que podemos observar o movimento do sujeito da câmera filmando Mariano, podemos encontrar um outro registro de Ariel e Patrícia no processo de filmar, conforme Figura 95. Essa possibilidade desenvolve, por assim dizer, um conjunto de movimentos dos sujeitos da câmera, quase sempre através de panorâmicas, constituindo uma proposta que envolve um registro que tende ao duplo, fugindo do individual, constituindo uma imagem cuja presença dos sujeitos é o ponto central para as escolhas cinematográficas.

Figura 95- Estratégia do registro a envolver os realizadores



Fonte: *Video nas Aldeias*, 2022.

Comparado com outros documentários, podemos observar uma diferenciação na utilização dos dispositivos utilizados nas cenas. Com relação aos dispositivos, destacamos que esses não parecem nortear as ações dos sujeitos filmados como em *Duas aldeias, uma caminhada* e em *Bicicletas de Nhanderu*. Isso se dá pelo fato de que, como uma proposta que busca documentar as diferentes posições acerca da história dos Mbya, esses dispositivos buscariam responder a uma demanda dos sujeitos filmados, não necessariamente conduzindo as ações desses, mas se definindo diante de uma estratégia a reiterar aspectos etnográficos

significativos para cenografia. Ou seja, os sujeitos estariam menos mobilizados pelos dispositivos presentes na cena.

Em outras palavras, esses dispositivos não parecem constituir uma dominância nas cenas, já que a centralidade estaria nas narrativas e nas explicações apresentadas por cada um desses sujeitos filmados. Dessa maneira, o documentário não busca constituir um encadeamento de dispositivos, seu agenciamento e dos sujeitos, mas se estabelecendo como uma alegoria dos atributos etnográficos. Isso se dá, ao que parece, pois a dimensão do registro é menor, quando se comparada com os documentários anteriores. Aqui parece existir um maior controle evidenciado pela objetividade discursiva do documentário, perspectiva essa que tenderia a uma construção de uma cena mais estável, pautada pelo pressuposto discurso e argumentativo.

Podemos apontar que, em comparação aos outros documentários analisados, esses dispositivos são menos metafóricos, sendo apresentados por meio de sua funcionalidade e sua apropriação por parte dos sujeitos, sempre em sequências que os colocam em interação com esses sujeitos, sem o destaque provocado pelo recurso do *close*, e de sua importância na mobilização dos sujeitos na cena.

Isso se dá, pois o documentário busca construir uma *mise en scène* desenvolvida pela centralidade das opções cinematográficas a dotar a cena de uma referência à imprevisibilidade e ao controle. Essa centralidade pode ser observada também com relação aos dispositivos de registro: a câmera – que aqui ganha uma conotação mais centrada – sendo conduzida pelo realizador por movimentos e gesto mais demarcados, em opções cenográficas como a câmera parada e por opções que tendem à estabilidade. Essa definição aparece não somente com relação aos sujeitos filmados, mas também na maneira como o documentário explora as potencialidades da cinematografia para desenvolver uma maior previsibilidade para os acontecimentos, como aponta a Figura 96.

Figura 96- Maior estabilidade das opções cinematográficas e previsibilidade das ações na *mise en scène*.





Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Embora os realizadores busquem estabelecer um percurso por comunidades distintas, podemos observar a utilização de dispositivos como uma forma de constituir previsibilidade na cena, através dos aspectos funcionais desses dispositivos. Dessa maneira, podemos reafirmar que *Desterro Guarani* assenta-se basicamente no poder das opiniões como uma forma de recomposição das lutas por meio de uma releitura da história vivida pelos Guarani. Diante disso, o que se destaca é o papel dos sujeitos, suas opiniões e conhecimento e da sua relevância na construção coletiva e comunitária. Dito de outra maneira, esse documentário busca, do ponto de vista da sua *mise en scène*, conferir aos realizadores maior controle da cena, através de uma maior objetificação do que pode acontecer diante da câmera. Isso converte-se em um maior domínio do que se quer contar, e uma maior eficiência na utilização dos recursos documentais.

3.4.4 ESPAÇO, PREVISIBILIDADE E *MISE EN SCÈNE*

Podemos dizer que a *mise en scène* em *Desterro guarani* se pauta por uma tendência para a cinematografia como meio expressivo principal. Diante dessa perspectiva, as opções cinematográficas são construídas através de uma previsibilidade centrada nos comentários dos sujeitos filmados em uma referência para o desenvolvimento do registro. Essa lógica delinea, por sua vez, uma *mise en scène* mais demarcada por estratégias de estabilização dos sujeitos na cena, a evidenciar a importância dos sujeitos filmados como enunciadores de um discurso que tende a referenciar a proposta do documentário.

Do ponto de vista das asserções, uma proposta mais estável para a *mise en scène* busca sublinhar a centralidade dos sujeitos na composição de uma cadeia que perfaz diferentes espaços. Nesse sentido, se o documentário busca ampliar os espaços filmados – abarcando

cenas em territórios distintos – os comentários dos sujeitos filmados são responsáveis por estabelecer a unidade narrativa e a própria unidade entre os diferentes espaços.

Por tudo isso, podemos dizer que *Desterro guarani*, assim como *Tava, a casa de pedra*, se pautam por ampliar e por enriquecer tematicamente a produção do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema, apresentando a esse filmografia uma referência que se pauta em um modelo de realização que busca apresentar de maneira objetiva os atributos centrais para uma definição de um sentido de identidade atrelado às lutas coletivas vividas pelos Mbya. Em especial, ainda assim centrado em aspectos substanciais da tradição, podemos observar que em *Desterro Guarani* essa objetivação se fundamenta também em uma definição da relevância do documentário para as lutas coletivas, enfatizando uma apropriação das possibilidades expressivas do documentário diante da ideia de um meio de comunicação que não se restringe somente aos indígenas.

Essa lógica fica evidente, como já observamos no segundo capítulo, no caráter instrumental para o documentário em evidência para a sobreposição dos aspectos autorais para essa tradição narrativa, de modo a situar o documentário em uma metáfora da própria tradição material indígena, um domínio que, ao ser apropriado, necessariamente deve carregar significados que se identificam com atributos gerais como: a história, a política, a sociedade e a tradição. Podemos, dessa maneira, perceber que assim como em *Tava, a casa de pedra*, *Desterro guarani* fundamenta-se por uma ênfase no político a nortear as opções discursivas ao se utilizar a composição dos elementos cinematográficos e cenográficos em um recurso a conferir à *mise en scène* uma estilística que busca objetivar características discursivas presentes nos comentários.

Comparando com *Duas aldeias, uma caminhada* e *Bicicletas de Nhanderu*, esse aspecto também está presente. Contudo, nesses dois documentários, não somente os comentários constroem uma dimensão significativa, mas também um conjunto de ações que fazem da *mise en scène* uma categoria constituída por significados subjacentes aos atributos aparentes à cena. Dessa maneira, *Desterro guarani* constrói uma *mise en scène* que ressalta para o visível da cena em elementos que corroboram a proposta discursiva do filme: ser um meio de convergência das assimetrias presentes nas comunidades envolvidas e se estabelecer como mediador e apresentador desses aspectos para os não indígenas.

Dessa maneira, podemos dizer que esse documentário se associa assim com *Tava, a casa de pedra*, ao evidenciar o domínio político para a proposta estilística dos filmes. A ideia de política, aqui defendida, está presente diante da perspectiva de construção de espaços de

agregação e relacionamento das assimetrias internas e externas às comunidades representadas. A centralidade da política para esse documentário envolveria, por sua vez, não somente uma proposta discursiva para esse filme, mas se apresenta em um fundamento relevante para a *mise en scène*, de modo a nos dizer das relações desenvolvidas nas cenas através dos sujeitos filmados representados pelo documentário. Essa possibilidade delinea, por sua vez, uma cena em que a importância dos sujeitos filmados se pauta por seus papéis como enunciadores a constituir comentários que são incorporados à proposta narrativa do documentário.

3.5 TAVA, A CASA DE PEDRA – TRANSPOSIÇÃO DOS LIMITES E RECRIAÇÃO DA MEMÓRIA²¹

Centrando-se na tradição, *Tava, a casa de pedra* busca remeter à memória coletiva presente nas *tava*, conjunto de ruínas que fazem referência a antigas aldeias ou as missões jesuíticas pelas quais os Mbya estiveram envolvidos em sua história. Dirigido por Patrícia Ferreira, Ariel Duarte Ortega, Ernesto Ignacio de Carvalho e Vincent Carelli. O documentário tem uma relação especial com o filme *Desterro guarani*, já que esses dois documentários carregam cenas em comuns, o que nos permite afirmar que o processo de realização de ambos se estabeleceu em um processo compartilhado e que teve seu roteiro estabelecido e definido na pós-produção. Essa perspectiva, como sinalizaremos adiante, fundamenta uma abordagem muito própria para o cinema Mbya, compreendida na ideia de uma infidelidade à originalidade da cena, delineando um forte aspecto instrumental para a *mise en scène* e para todo o documentário.

Em *Tava, a Casa de Pedra* (2012), a busca por um sentido acerca das ruínas históricas possibilita a construção de uma memória vinculada aos conflitos, tragédias e lutas que marcam a ocupação e a dispersão Mbya por diferentes regiões. Em uma caminhada que busca transpor os limites da *tekoa*, o documentário centra-se nas relações familiares e afetivas presentes em um sentido de coletividade constituída em uma unidade baseada nas diferentes percepções acerca das *tava* como um registro materializado da ocupação Mbya. Como uma memória marcada pela lógica do inacabamento, as ruínas carregam significados profundos sobre uma compreensão do passado frente às possibilidades do presente e do futuro.

²¹ As imagens que compõem esse capítulo correspondem, em sua totalidade, ao documentário *Tava, a casa de pedra*

O documentário busca evidenciar o aspecto contraditório das *tava* e que também se relaciona com a memória coletiva do Mbya. Em referência a um domínio constituído entre os Mbya e os jesuítas, as *tava* consubstanciarium um conjunto de memórias que se estabeleceriam pela relação intercultural. Podemos, ainda assim, evidenciar para a ideia de recriação que a memória coletiva parece aludir ao longo do filme, perspectiva essa que sinaliza para uma permanente reconstrução que envolve as ruínas e a própria história. Em outras palavras, marcada pelo inacabamento das ruínas, a memória se apresenta em referência a um produto em constante construção, sendo adaptada e reconstituída pelas gerações.

Assim como em outras referências culturais, as *tava* galvanizariam significados relevantes para a identidade Mbya, desenvolvendo uma representação baseada no princípio da mobilidade e estabilidade. Dessa maneira, buscando recompor as *tava* como fundamento de uma memória coletiva, o documentário estabelece um caminho por diferentes regiões do Brasil e da América do Sul. Esse percurso se relaciona diretamente com a dispersão Mbya a perfazer a caminhada estabelecida por esses indígenas ao longo dos últimos séculos e que remonta à busca da *terra sem males* (*Yvy Marãey*).

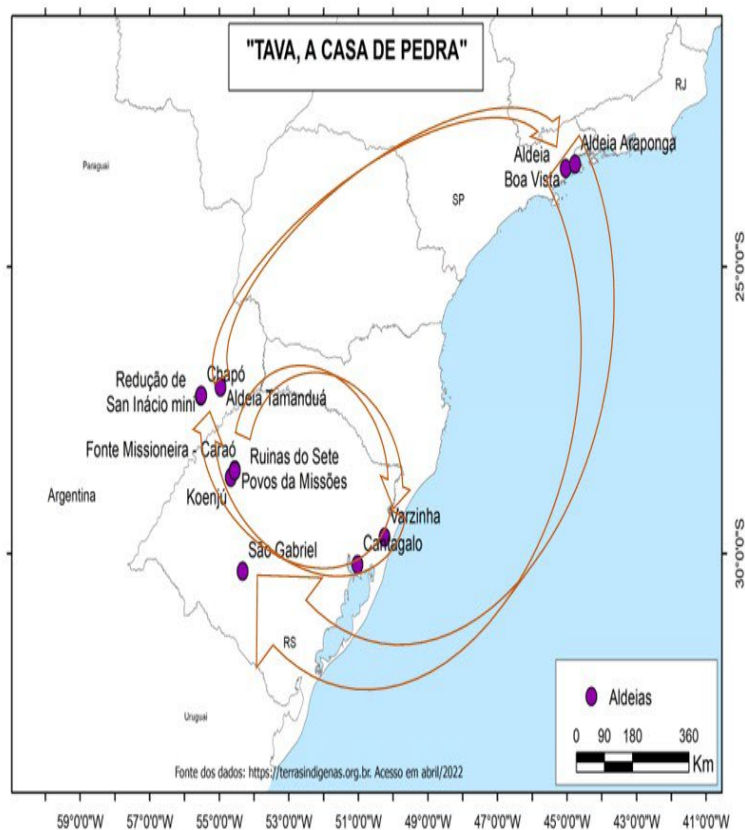
Nesse percurso, perpassado por paradas, encontros e a constante busca por novos caminhos estariam presentes a procura pelas bases norteadoras do modo de vida e da tradição indígena (Figura 97). Nessa lógica, a precariedade e o inacabamento respaldam um olhar sensível para as *tava* como metáforas da constante busca dos sujeitos em ligarem-se às bases da tradição a permitirem refundar nos sujeitos os princípios norteadores da tradição, da história e da identidade coletiva. Essa perspectiva é importante para nos permitir compreender a importância dos sujeitos e do conjunto de territórios abordados pelos realizadores ao longo do filme. Entre o início e o fim, os diferentes espaços representados carregam o inacabamento em referência a um princípio que faz do passado uma memória em constante recriação e reconfiguração pelos indígenas.

3.5.1 ESPAÇOS E ESTABILIDADES DA CENA

Assim como em *Desterro Guarani*, em *Tava, a casa de pedra* podemos encontrar, uma busca por uma maior interlocução com outras comunidades Mbya, através de um percurso por comunidades espalhadas em territórios como: o Rio Grande do Sul, Misiones (Argentina), Rio de Janeiro e São Paulo. Diferente de *Desterro Guarani*, esse documentário,

contudo, busca de forma mais precisa abordar as comunidades Mbya espalhadas em territórios distintos, mas constituído sobre uma mesma base histórica e cultural. Esses espaços, muito embora situados em território de características distintas, estariam relacionados através da memória coletiva e de um conhecimento acerca das *tava* para a história dos Mbya (figura 95).

Figura 97- Dispersão Mbya, *Tava, a casa de pedra*



Fonte: Elaborado pelo próprio autor com base no Mapa Guarani Digital, 2022.

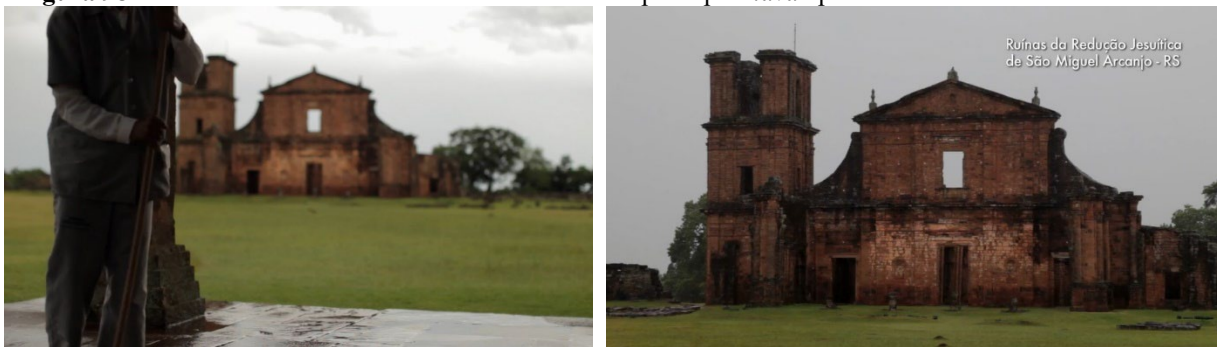
Como podemos depreender do mapa, as aldeias representadas carregam uma ligação direta com a busca pela *terra sem males*, perfazendo um caminho que vai do interior ao litoral, mas que retoma o movimento ao interior, em um percurso que se inicia no interior do Rio Grande do Sul, alcançando espaços distintos, até novamente voltar para esse mesmo estado. A ordem da narrativa segue basicamente esse caminho, centrando-se em uma ideia de ida e vinda que se relaciona diretamente com a busca por um sentido que se fundamenta nos

encontros desenvolvidos nos trajetos de realizadores que se propõem a remontar o caminho histórico entre a tradição e a constante reinterpretação das bases fundamentais dos Mbya. Nesse sentido, os diferentes espaços representados buscam ressaltar um fundamento para a terra compreendida, muito mais do que o espaço delimitado pertencente aos indígenas, mas colocando-os como pertencentes aos ditames da terra, em um percurso que busca reafirmar o papel ativo dos sujeitos na construção de sua memória e suas representações.

3.5.1 ESPAÇOS E ESTABILIDADE DA CENA

Assim como em *Desterro Guarani*, em *Tava, a casa de pedra* podemos encontrar uma busca por uma maior interlocução com outras comunidades Mbya, através de um percurso por comunidades espalhadas em territórios como: o Rio Grande do Sul, Misiones (Argentina), Rio de Janeiro e São Paulo. Diferente de *Desterro Guarani*, esse documentário, contudo, busca de forma mais precisa abordar as comunidades Mbya espalhadas em territórios distintos, mas constituído sobre uma mesma base histórica e cultural. Esses espaços, muito embora situados em território de características distintas, estariam relacionados através da memória coletiva e de um conhecimento acerca das *tava* para a história dos Mbya (Figura 98).

Figura 98- Ruínas dos Sete Povos das Missões: umas das principais *tava* apresentadas.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

O percurso, imprimido pelos realizadores, tem como vetor a busca por compreender os significados da *tava* e a sua importância para as diferentes comunidades. Embora tenhamos como premissa a construção de um olhar que se propõe a compreender as semelhanças inerentes às diferentes histórias das *tava*, podemos destacar as peculiaridades na maneira pelos quais os Mbya compreendem as ruínas, em explicações concernentes à tradição, à vida social e de sua história. Podemos identificar, nos comentários, a intenção de caracterizar as *tava* em um conjunto de asserções que as identificam em termos da tradição, por meio da defesa dos aspectos significativos presentes na memória coletiva e individual. Entre a defesa

da tradição e da história, a memória é assim um elemento que perpassa os diferentes sujeitos e os diferentes espaços, tendo como centralidade a identificação das ruínas em um processo dinâmico de apropriação e reapropriação estabelecidos pelos indígenas em diferentes momentos.

Essa característica pode ser observada diante da construção de uma metáfora estabelecida entre a transposição dos limites espaciais e uma referência à centralidade das aldeias. Dito de outro modo, diante da dinâmica de ocupação territorial marcado pela mobilidade e a estabilidade, a terra é o modelo para a construção das bases tradicionais, caracterizado pelas diferenças estabelecidas na maneira como sujeitos em espaços diferentes recriam e remontam a tradição. Nesse sentido, muito mais do que o espaço físico constituído com base na ocupação territorial, podemos observar aqui a ênfase na terra como rastro da tradição e dos aspectos históricos que marcaram a ocupação e o deslocamento Mbya ao longo do território sul-americano (Figura 99).

Figura 99- Diferentes espaços: referência à unidade presente na tradição.

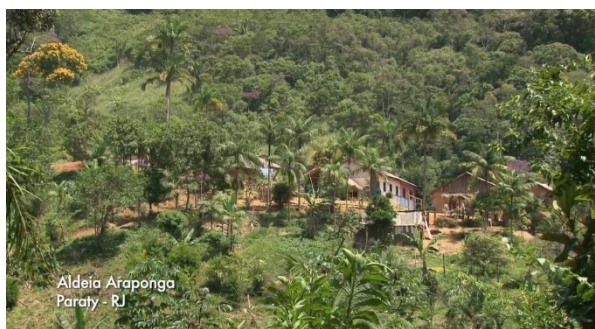




Redução de San Ignacio Mini
Misiones - Argentina



Aldeia Boa Vista
Ubatuba - SP



Aldeia Araponga
Paraty - RJ



Aldeia Tamanduá
Misiones - Argentina



Fonte Missioneira
Caaró - RS



Local da Batalha de Caiboaté
São Gabriel - RS

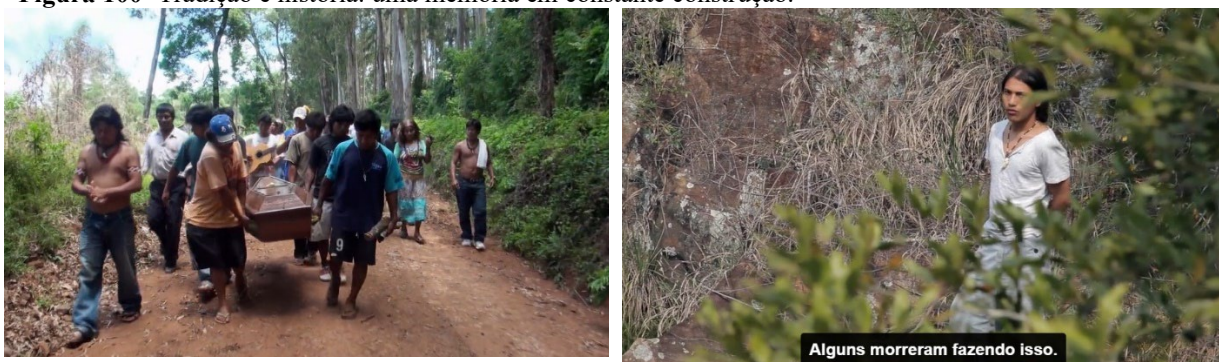
Fonte: *Video nas Aldeias*, 2022.

Podemos destacar essa característica desde a sequência inicial, quando do ritual fúnebre. Nessa cena, passamos a compreender aspectos significativos para a compreensão da terra como um espaço que mobiliza os sujeitos e a coletividade, constituindo-se em um domínio significativo para a *mise en scène*. A terra é o espaço de construção da tradição e de uma ancestralidade baseada na memória coletiva. Esse aspecto memorialístico está presente em todo o filme como uma característica significativa para o objetivo do documentário. Através da construção de uma memória coletiva, perfazendo um caminho que vai ligar os diferentes sujeitos em espaços e territórios distintos, tendo nos realizadores Patrícia Ferreira e Ariel Ortega como sujeitos protagonistas, em uma metodologia que busca ressaltar a diferença e as semelhanças como um atributo central para a história Mbya.

Nessa lógica, os diferentes posicionamentos, presentes nos comentários sobre a *tava*, permitem-nos compreender as peculiaridades estabelecidas no processo de deslocamento e

dispersão dos indígenas. Se a *tava* ganha evidência como elemento significativo para a compreensão da proposta objetiva do documentarista, as diferentes posições dos indígenas mais velhos nos permitem atentar para o caráter dinâmico que as tradições podem adquirir. Em outras palavras, como uma memória fluida, assentada nas diferenças e semelhanças, podemos vislumbrar uma tradição que gravita nos diferentes espaços, como uma alusão a um território construído pelo entrelaçamento das memórias individuais e coletivas, conforme Figura 100.

Figura 100- Tradição e história: uma memória em constante construção.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Nesse sentido, as *tava*, no documentário, consubstanciam aspectos centrais da cultura Mbya: a mobilidade e a construção de uma unidade na diferença, nos sendo apresentadas como um símbolo da transitoriedade, mobilidade, diferença e uma referência a um território que transpõe os limites regionais, sociais e políticos. Buscando uma objetividade discursiva e metodológica em situar e explicar a importância das ruínas para os Mbya, o documentário constrói um percurso amplo, envolvendo diferentes comunidades. Nesse sentido, comparando com os demais documentários aqui analisados, *Tava, a casa de pedra* aborda uma maior quantidade de territórios.

Essa perspectiva está presente, por sua vez, em uma proposta de registro que intenta sublinhar os comentários através da estabilidade da cena. Nesse sentido, apesar de construir um percurso amplo a envolver diferentes espaços, podemos destacar que existe em *Tava, a casa de pedra* uma predileção pela estabilidade da cena, aspecto esse constituído por uma construção discursiva que busca evidenciar os comentários dos sujeitos na cena em detrimento a sua mobilidade. Essa proposta, em resumo, busca enfatizar a motivação objetiva do documentário: construir uma resposta para o surgimento das *tava* e de sua importância como símbolo para os Mbya, capaz de nos dizer das suas tradições e de suas caminhadas como uma forma de ligar o passado e o presente.

Nesse sentido, os comentários são responsáveis por conduzir um registro que tende à estabilidade, desenvolvido, em sua maioria, por opções que buscam sublinhar a importância dos comentários tanto em uma perspectiva da identidade dos sujeitos que enunciam, como também para o objetivo do documentário. Dessa forma, os comentários em *Tava, a casa de pedra* tem a importância de organizar a cena, ao possibilitar escolhas que serão relevantes para o registro da *mise en scène*. Desta forma, poderemos destacar que essa função cenográfica para os comentários é responsável por delinear uma *mise en scène* em que os movimentos e ações dos sujeitos filmados estão demarcados pela relevância dos comentários e de sua importância para o filme.

Essa possibilidade se contrapõe diretamente ao papel dos comentários em *Duas aldeias, uma caminhada e Bicicletas de Nhanduru*, onde os comentários não possuem, em sua principal perspectiva, uma função cenográfica, não sendo determinante para as escolhas, mas se estabelecendo como um meio de imprevisibilidade para o registro. O princípio que norteia as escolhas cinematográficas é o desenvolvimento de um maior controle da cena. Essa característica decorre, em sua maioria, da diversidade dos espaços observados, os diferentes sujeitos presentes em cada uma dessas comunidades, delineando um espaço da cena marcado por uma tendência para a imprevisibilidade. Essas assimetrias são assumidas nos comentários como um dado das estratégias de condução do processo de registro que busca desenvolver uma *mise en scène* mais estável, de modo a reafirmar questões relevantes para a cultura Mbya, como a memória coletiva e dispersão indígena no território brasileiro.

3.5.2 A TAVA E A TRANSPOSIÇÃO DOS LIMITES DAS TEKOA

Sendo assim, podemos observar, nesse documentário, os significados que a terra pode adquirir para os indígenas e de como a tradição é capaz de construir um espaço criativo capaz de mobilizar os sujeitos em uma proposta política para a *mise en scène*. Dentro dessa perspectiva, embora tenhamos nas *tava* um espaço importante de representação, podemos identificar uma busca por estabelecer uma unidade intercomunitária, em uma transposição dos limites das *tekoa* e uma ampliação dos espaços tradicionalmente atribuídos aos Guarani. Não obstante, podemos observar que o documentário reconstrói um espaço complexo de núcleos guarani que manteriam relações de independência e dependência entre si, em uma relação que transpõe a ideia de uma unidade social e política, para se relacionar com uma percepção de unidade marcada por características culturais, linguísticas e históricas comuns.

Por sua vez, o documentário centra-se nos significados comuns a *tava*, referência a um elo a interligar diferentes comunidades Mbya, ao nos permitir remontar uma mesma história marcada pelas mudanças, migrações e fugas como aspecto central para a unidade e as identidades indígenas. Essa transposição das *Tekoa* como um espaço limite para registro do cineasta reflete-se no documentário em uma tendência para uma ideia de espaço territorial constituído pelas experiências subjetivas e coletivas, referência ao percurso histórico estabelecido pelos indígenas, conforme expõe a Figura 101.

Figura 101- *Tava*: símbolo da unidade constituída na diferença.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Por sua vez, o documentário parece transpor a fundamentação dos *Tekoa*, à medida em que busca remontar e reafirmar um discurso histórico e institucional, relacionada com as diferentes memórias. Esse movimento também está presente em *Desterro Guarani*, em uma forma de afirmação das lutas atuais. Contudo, se em *Desterro Guarani*, temos o aspecto político atrelado à terra, podemos encontrar em *Tava, a casa de pedra*, o direito à construção da memória como um aspecto determinante.

Dessa forma, o espaço, representado no filme, engloba um território marcado pela história e pelos movimentos a partir da delimitação geográfica desses indígenas. Mesmo podendo abordar que a ideia de território tradicional esteja relacionada com o espaço das práticas, podemos observar que, como aponta Maria Inês Ladeira (2008), a dimensão do território tradicional transpõe aos limites físicos das aldeias e trilhas, estando associado a uma

noção de mundo que implica a redefinição constante das relações multiétnicas, conforme Figura 102.

Figura 102- Redefinição do espaço atrelado à tradição Mbya



Fonte: *Video nas Aldeias*, 2022.

Conseqüentemente, podemos compreender a constante referência aos mais velhos, como também uma busca por repensar a experiência territorial na demarcação de um espaço que se reconfigura nas histórias pessoais e familiares delineando uma reciprocidade que não se encerra nas aldeias nem diante da continuidade e proximidade, mas transpõe os limites territoriais através dos significados tradicionais. Assim sendo, embora, ao observarmos a dispersão Mbya, possamos relacionar uma ideia de fragmentação como referência para essa ocupação, em *Tava, a casa de pedra*, encontramos um território guarani que se desenvolve através de uma continuidade estabelecida pela dinâmica sociocultural que delinea uma dimensão territorial assentada na memória coletiva. Essa continuidade é estabelecida no documentário por meio dos vínculos presentes nos comentários dos sujeitos filmados, vínculo esses familiares, mas também históricos, em torno das aproximações e diferenciações acerca da origem da *tava*.

Dito de outra forma, a *tava* se constitui em uma referência simbólica para a constituição da continuidade territorial, um elo a unir as diferenças geográficas quanto

geracionais. Conseqüentemente, podemos observar, no documentário, a importância da mobilidade para a compreensão do espaço físico, tendo como referência as relações afetivas e políticas, apresentando-nos uma perspectiva do espaço marcado pela dinâmica relativa à mobilidade, às diferenças e às aproximações presentes na manutenção das relações de parentescos e das separações decorrentes das dinâmicas sociais presentes nas migrações, conforme Figuras 103 e 104.

Figura 103- Mobilidade da cena: referência às migrações.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 104- Estabilidade da cena: referência às dispersões e à tradição.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Outra perspectiva importante para a mobilidade dos Mbya está no deslocamento para o leste em um movimento mítico presente no *Yvy Marãey*. Esse movimento paulatino, estabelecido pelos Guarani por muitos séculos, utilizaria a própria estrutura do parentesco que fomentou surgimento de novas *tekoa*. Dessa maneira, essa dimensão profética, presente na

busca de *terra sem males*, deve ser observada em conjunto com uma organização social e política baseada na mobilidade, intercâmbio e estabilidade dos pequenos grupos, como base para a constituição desse contínuo dinâmico presente nas caminhadas, interligando o passado e o futuro como condição do presente.

Nesse sentido, as *tava* têm um papel central na reconstituição da memória e da sua importância como um elo coletivo. Como podemos observar nos estudos etnográficos, como de Ladeira (2008), Schaden (1976), Clastres (1978) acerca dos Mbya, as ruínas são símbolos de uma memória coletiva, um espaço de reconhecimento dos caminhos percorridos pelos Mbya em suas migrações. Por sua vez, as *tava* são compreendidas como locais de referência, onde os antepassados viveram e constituíram as antigas *tekoa*. Correspondendo a um símbolo de um passado de mobilidade e estabilidade; mas também uma referência em direção ao *Yvy Marâey*, conforme Figura 105.

Figura 105- Ocupação territorial: referência à dimensão mitológica.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Portanto, as ruínas, no documentário, além de uma referência espacial aos caminhos e uma demarcação do passado, possuem um sentido simbólico a referenciar a transitoriedade e a permanência. Dessa maneira, as ruínas, como um símbolo temporal, são comentadas pelos

indígenas pela lógica do inacabamento, um objeto que, apesar de demarcado historicamente, ainda estivesse por ser explicado em uma dinâmica que tivesse nos diferentes sujeitos um traço central para a construção da tradição e da memória. Nessa lógica, o conceito de herança é o que melhor se adequa à maneira como os Mbya lidam com as *tava*, uma herança deixada pelos *Nhanderú mirim* para serem encontrados e retificados.

Como podemos ver no documentário, as *tava* são apresentadas em características que fazem alusão ao *yvy marãey* e como uma referência ao caminhar seguido pelos guias antigos (*yvyraija*), de modo a possibilitar o alcance da *terra sem males*. Nesse sentido, podemos observar a referência às Ruínas dos Sete Povos das Missões como um símbolo ao passado e aos eventos históricos que culminaram com as Guerras Guaraníticas, evento marcante para a dispersão atual. No documentário, podemos encontrar referência à ancestralidade como *Nhanderú Mirim*, que são os guias espirituais que puderam alcançar a *Terra sem males*. Podemos encontrar essa referência na maneira como são apresentados alguns dos personagens históricos presentes nas Guerras Guaraníticas. Outra referência mítica a esses líderes seria o termo *Kesuíta*, associado a um sincretismo estabelecido entre guarani e os missionários católicos do século XVIII, conforme figura 106.

Figura 106- – Diferentes abordagens para o fenômeno das *tava*.





Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Utilizando-se de uma representação sistemática das diferentes *tekoa*, o documentário constrói, por sua vez, uma representação que busca estabelecer uma rede a dar conta da dispersão Mbya. Nesse sentido, as *tava* são centrais para construir a inter-relação espacial, estabelecendo-se como um motivador do percurso de registro. Podemos destacar que as *tava* se relacionam com as *tekoa* pelo fato de que muitas aldeias são constituídas em regiões próximas às *tava*, sendo uma referência à memória e a tradição. Dito de outra maneira, as *tava* correspondem a uma memória remontada em uma referência espacial e de destino pelo qual os diferentes sujeitos devem conhecer e perpetuar, uma memória que se materializa no percurso, no caminhar e na dinâmica de mobilidade pressuposta pelos Mbya, uma forma de encontrar no passado, os meios e a materialidade para a construção do presente e do futuro.

Se as *tavas* se relacionam com o passado, as experiências constituídas nas *tekoa* nos dizem do presente e da importância da compreensão da diversidade Mbya como uma forma de construção da coletividade.

3.5.3 MISE EN SCÈNE, ENCONTRO E REGISTRO

Tendo na memória coletiva um aspecto relevante para o documentário, o filme busca pautar-se em uma proposta de realização que evidencie a relevância dos comentários para a

reconstituição da história Mbya acerca das *tava*. Essa estabilidade é desenvolvida em uma opção cinematográfica que busca registrar os comentários como elemento significativo para a *mise en scène*. Dessa forma, no documentário, os comentários cumprem uma função cenográfica significativa de demarcação da cena e de reafirmação do papel preponderante que os sujeitos filmados têm para a proposta do documentário.

Do ponto de vista da cinematografia, essa estabilidade da *mise en scène* está presente em opções que buscam delinear um registro estável em opções como a câmera parada, uma decupagem mais fragmentada por cortes, maior objetividade da câmera e o uso de entrevistas. Essas opções buscam evidenciar um caráter expositivo para o documentário diante da criação de um distanciamento relativo e objetivo do espaço e do sujeito capaz de esconder de forma intencional o sujeito da câmera. Essa tendência mais expositiva diferencia essas duas perspectivas para a *mise en scène*: 1) *Desterro guarani* e *Tava, a casa de pedra*; e 2) *Duas aldeias, uma caminhada* e *Bicicletas de Nhanderu*.

Quando comparado à *Duas aldeias, uma caminhada* e *Bicicletas de Nhanderu*, *Tava, a casa de pedra* desenvolve uma proposta de *mise en scène* mais estável. Apesar disso, quando comparado especificamente à *Desterro guarani*, podemos afirmar que a imprevisibilidade ganha contorno central para as cenas, em especial, no tocante aos comentários. Dessa maneira, as opções cinematográficas buscam sublinhar a imprevisibilidade dos comentários, evidenciando a importância das falas dos sujeitos filmados na constituição de um elo entre as diversas opiniões sobre as ruínas, ao buscar envolver o inacabamento das *tava* em um fundamento para a constante recriação como um gesto característico da memória coletiva.

Nesse sentido, do ponto de vista da *mise en scène*, podemos destacar, no documentário, a presença de cenas comuns ao documentário *Desterro Guarani*, possibilitando-nos observar que os dois documentários compartilham uma mesma proposta de realização (Figuras 107 e 108). Essa possibilidade nos permite observar para a filmografia Mbya, como uma proposta de criação em que diferentes filmes vão sendo realizados à medida que ganham sentido. Isso acontece porque o processo de realização assenta-se no registro como uma instância a envolver a experiência dos sujeitos diante da câmera, de modo a incorporar a imprevisibilidade como um recurso estilístico significativo.

Não obstante, as presenças de cenas comuns entre *Desterro guarani* e *Tava, a casa de pedra* buscam evidenciar uma ideia de reapropriação da cena, de modo a remontar uma funcionalidade para a *mise en scène*. Ressaltamos que essa possibilidade nos permite observar

para uma funcionalidade na cena, não necessariamente vinculada a uma proposta autoral, mas como resultado do projeto de construção de um discurso acerca do que o documentário é capaz de dizer e contar. Essa possibilidade estaria presente em uma evidenciação do fazer fílmico, não necessariamente no filme como uma proposta fechada, mas que se distanciasse de uma lógica estática que incorporasse a dinâmica do processo para a significação do documentário. Aqui, o estilo parece estar a reboque dos acontecimentos que vão sendo registrados e reapropriados, tendo como referência proposta dos dois documentários. Novamente, o controle se apresenta aqui em uma perspectiva de domínio construtivo que perpassa a própria construção do documentário.

Figura 107- Sequência de *Desterro guarani*.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Figura 108- Sequência de *Tava, a casa de pedra*.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Essa perspectiva nos possibilita observar para aquilo que Claudine De France (1998) chamou de método dos esboços, como uma proposta de realização e descrição que subtraísse o período de observação, em prol de um registro que buscasse constituir uma dimensão significativa capaz de envolver a experiência dos sujeitos da câmera e os sujeitos filmados com o fenômeno registrado. Em outras palavras, essa experiência mais fluida seria

significativa para os fenômenos que se busca registrar. Embora *Tava, a casa, de pedra* esteja assentada em uma proposta cinematográfica e cenográfica estável, podemos evidenciar que seu processo de realização buscou desenvolver um caminho através de encontros decorrentes desse percurso. Nesse sentido, em uma proposta de realização que se constrói à medida em que o registro é produzido e pelas escolhas operadas na pós-produção. Nesse sentido, o percurso estabelecido pelos realizadores é fundamental para uma proposta de *mise en scène* que se propõe a centrar-se nas características dos sujeitos filmados.

Em outra perspectiva, as cenas comuns a *Tava, a casa de pedra* e *Desterro guarani* nos permitem observar para uma ideia de cena que transpõe ao próprio limite do filme, sendo compartilhada por outras produções do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema, tanto em longa quanto curta-metragem²², evidenciando uma definição para o documentário compreensível diante da ressignificação à medida que se busca se construir o discurso fílmico. Essa aparente infidelidade à originalidade da cena, coaduna-se com a ideia de inacabamento também comuns às ruínas representadas. Outra perspectiva de análise para essa característica diz respeito à importância daquilo que é registrado pelo sujeito da câmera, tendo como referência a ideia de encontro a nortear as cenas. Em outras palavras, o encontro e a relação com os sujeitos filmados ganham uma ênfase que transpõe à própria necessidade de constituição do filme, fundando um espaço de apropriação e interação em que os dois filmes estão inseridos, ressaltando uma condição utilitária para o documentário e para o processo de realização.

Essa perspectiva cria um caráter *transfílmico* para as cenas, que passariam a ser incorporadas aos demais filmes, tendo como referência as diferentes propostas de documentário. Esse caráter movente e dinâmico das cenas nos possibilita observar uma perspectiva importante referente à montagem e à remontagem que o documentário pode carregar e, de certa maneira, para as possibilidades discursivas que o encadeamento de depoimentos possibilita ao realizador. Em um sentido metafórico, isso nos permite atentar para a ênfase nos depoimentos e das pessoas filmadas, evidenciando uma cena marcada por diferentes interpretações para um mesmo fenômeno histórico vivido pelos Mbya.

Dessa forma, como um documentário que busca reinterpretar aspectos centrais da cultura e história Mbya, o filme evidencia a importância dos sujeitos filmados como peça fundamental para a remontagem dos eventos históricos vividos pelos indígenas ao imaginar sua história. Essa perspectiva funda uma cena em que os sujeitos filmados são registrados em seus espaços e práticas cotidianas, como uma forma de sublinhar os comentários, em uma

²² Podemos identificar também essa mesma estratégia na curta-metragem *Mbya mirim* (2013).

mise en scène em que os sujeitos filmados buscam enfatizar as memórias, suas histórias e tradições, através dos comentários. Do ponto de vista cenográfico, podemos observá-los quase sempre sentados, a reproduzir uma típica cena de fala e escuta, estável, a ressaltar o respeito e a importância do que está sendo dito, conforme Figura 109.

Figura 109- Estabilidade da cena baseada na comunicação da memória.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Diferente de *Desterro Guarani*, contudo, em que podemos observar a centralização e a delimitação da cena por meio do *talking heads*, nesse podemos atentar para uma objetivação que busca agregar o sujeito da câmera como central à cena. Isso se dá através de opções cinematográficas, tais como: 1) movimento de câmera na mão; 2) o sujeito da câmera que passa a constituir um melhor posicionamento na cena; 3) zoom que oscila do plano fechado para o aberto, revelando o posicionamento dos sujeitos filmados para com os demais sujeitos da cena e o sujeito da câmera; 4) identificação dos realizadores na cena por meio dos comentários, de modo a constituir uma identidade do sujeito que opera a câmera (Figuras 110 e 111).

Figura 110- Evidenciação dos sujeitos da câmera.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022

Figura 111- Plano seqüência baseado na dinâmica dos sujeitos filmados.



Fonte: *Vídeo nas Aldeias*, 2022.

Dessa forma, tal como nos demais documentários, opera-se aqui uma relação dialógica entre a estabilidade e a mobilidade, através de uma dinâmica presente em cenas cuja predominância das opções cinematográficas está no registro dos sujeitos filmados, nas entrevistas, nos seus locais e espaços cotidianos, através de opções que buscam enquadrar os sujeitos nesses diferentes espaços. Do ponto de vista do registro da mobilidade, estaria presente aqui uma cinematografia que se pauta pelo percurso estabelecido pelos realizadores em diferentes locais, em sua maioria por planos gerais compostos, por *travelling* e a câmera na mão, de modo a situar esses como representantes da coletividade que o documentário busca recompor. Contudo, podemos dizer que, de maneira geral o documentário, tal como *Desterro Guarani*, constrói-se com base em uma cena mais estável, como uma forma de sublinhar os comentários dos sujeitos filmados.

Contudo, diferente de *Desterro Guarani*, em *Tava, a casa de pedra* parece existir uma preocupação em ressaltar a relação dos sujeitos da câmera com os sujeitos filmados, através de uma reafirmação da identidade dos sujeitos envolvidos na cena como indígenas e como pertencentes a uma coletividade e pela construção de uma perspectiva identitária mais geral. Assim como os sujeitos filmados, possuidores de narrativas distintas, o sujeito da câmera parece perceber que, diante das diversidades de opiniões, a história Mbya é ainda um processo a ser estabelecido, uma caminhada levada à cabo pela união estabelecida com os diferentes sujeitos Mbya e suas comunidades. Aqui, tal como as *tava*, a história Mbya está ainda a ser remontada e reconstituída pelas mãos dos indígenas, através da constituição de uma memória coletiva que liga diferentes comunidades indígenas, suas histórias, experiências e práticas.

Por tudo isso, podemos evidenciar que *Tava, a casa de pedra* se pauta por uma *mise en scène* que se baseia na estabilidade da cena como uma estratégia a sublinhar os comentários dos sujeitos filmados. Essa opção se desenvolve pela utilização de estratégias cinematográficas que intentam sublinhar aspectos tradicionais dos Mbya no tocante aos seus deslocamentos. Podemos afirmar que, diferente de *Desterro guarani*, *Tava, a casa de pedra* está presente uma maior mobilidade da cena, em opções de registros que buscam colocar o sujeito da câmera como possuidores de uma maior autonomia no tocante às suas ações e às suas interpretações acerca da *tava* para os indígenas. Essas opções constroem uma ideia de cena estabelecida pela utilização de opções de controle que conferem previsibilidade ao registro.

Dessa maneira, podemos afirmar que a *mise en scène* desenvolvida em *Tava, a casa de pedra*, busca articular as características desenvolvidas em toda a filmografia que analisamos nesse estudo. Isso fica evidente em uma cena que se utiliza tanto do registro como uma opção significativa para articular opções cenográficas e cinematográficas através da mobilidade, quanto da utilização da estabilidade pela ênfase nas opções cinematográficas capazes de sublinhar aspectos tradicionais da cultura indígena. Essa possibilidade nos permite reiterar que *Tava, a casa de pedra* busca, dessa maneira, situar-se diante do histórico de realização, imprimido pelo Coletivo Mbya-Guarani de Cinema ao articular as possibilidades expressivas para o documentário.

Essa possibilidade busca desenvolver uma *mise en scène* que, apesar de predominantemente estável, tem nas ações e gestos dos sujeitos filmados um domínio relevante para construção significativa para o filme. Dessa maneira, como elementos significativos para a *mise en scène*, temos que *Tava, a casa de pedra* busca se utilizar de um equilíbrio entre a imprevisibilidade dos gestos e a previsibilidade das ações que são registradas em sua maioria sob a égide das tradições como uma proposta discursiva e política para o documentário.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho proposto por essa pesquisa buscou contemplar um percurso que pudesse nos possibilitar uma abordagem para o fenômeno da *mise en scène*, através das seguintes perspectivas: 1) um panorama analítico das diferentes produções do projeto Vídeos nas Aldeias; 2) uma compreensão da *mise en scène* do seu ponto de vista teórico e o desenvolvimento desse conceito vinculado às tradições teóricas, críticas e expressivas do cinema ao longo da sua história; 3) uma construção teórica da *mise en scène* em uma proposta metodológica de abordagem do *corpus*; 4) análise dos documentários, buscando identificar, na proposta da *mise en scène*, as estratégias de construção do espaço da cena com os significados tradicionais, políticos e subjetivos nessa proposta de registro.

De maneira geral, esse trabalho permitiu, entre outros pontos, observar não somente o protagonismo indígena presente nas lutas contemporâneas dos Mbya, possibilitando, também, atentar para as fissuras que existem no discurso de nacionalidade no qual estamos inseridos. Nessa lógica, por exemplo, as cercas, comumente representadas nos documentários, ganham uma conotação metafórica ao impor limites aos espaços indígenas, uma metáfora das marcas pelos quais o processo de constituição da unidade nacional se pautou. Como um traço evidente do processo de constituição do solo nacional, propício ao modo de vida e de produção do não indígena, os limites espaciais são como obstáculos a serem transpostos pelos sujeitos: obstáculos que cada um dos Guarani Mbya tem diante de si, tanto individualmente quanto coletivamente. Nos documentários, essa superação é um gesto vivido pelos indivíduos que, apesar de sentirem as tensões no nível da coletividade, são capazes de produzir formas de questionamentos e posicionamentos que os tornam sujeitos constituidores de seu próprio discurso e de suas próprias encenações, delineando, por sua vez, uma perspectiva complexa tanto para a ideia de individualidade quanto coletividade.

Nesse sentido, o dispositivo da câmera é mais do que uma instância de registro, configurando-se, tal como a tradição, em uma forma de subjetivação. A câmera tem um papel relevante ao fomentar uma mediação entre os diferentes sujeitos, de modo a possibilitar que esses se relacionem diante da câmera tendo por base a busca por um protagonismo inerente às suas próprias representações. Esse protagonismo se aproxima de uma ideia de autonomia vivida pelas imagens e experimentadas pelos sujeitos sociais no processo de realização. Diante disso, como apontou Comolli (2008), os sujeitos se colocam diante da câmera por meio de uma negociação estabelecida entre os sujeitos que filmam e que são filmados,

tornando o processo de realização um espaço constituído pela dinâmica entre os diferentes sujeitos, suas relações e a maneira como se constrói uma experiência diante da câmera.

Em outras palavras, a câmera ganha um forte componente metafórico se relacionando com a ideia de reflexividade do discurso nos quatro documentários analisados. A performance da câmera, objeto de um sujeito Mbya que a utiliza para se inserir na sua própria comunidade, é capaz de nos dizer tanto da cultura quanto das especificidades dos sujeitos sociais que se colocam diante do registro. A câmera, em sua mediação, assenta-se em uma estrutura metafórica na qual se relacionam as subjetividades e a coletividade envolvidas no processo de realização, sendo capaz de nos possibilitar a compreensão das tensões estabelecidas no contato intercultural inerente ao processo histórico brasileiro, mas também da própria história indígena.

Nesse sentido, podemos ressaltar que os documentários nos possibilitam um aprendizado da nossa condição de sujeitos inseridos nesse processo de luta simbólica e discursiva pelo qual se deu a formação do Brasil, processo esse marcado pela desconstrução e construção constante de subjetividades que envolveram o indígena, mas também o não indígena. Tal como a construção representativa do indígena decorre de uma categorização surgida dentro desse processo histórico, a categorização de não indígena também é uma instância oriunda desse mesmo processo, levando em conta toda a complexidade presente na categorização identitária coletiva e individual decorrente da formação da nossa nacionalidade.

Compreender a construção do Brasil e de suas especificidades deve passar, inicialmente, pela maneira como os indígenas se estabeleceram como uma representação alocada no imaginário nacional em diferentes momentos de nossa história. Se no passado a construção de uma representação indígena esteve amalgamada na unidade da nação perpassada pelo equilíbrio e a convergência dos diferentes em prol de unidade nacional, podemos enfatizar que, ao longo do século XX e, em especial na pós-constituição de 1988, uma emergência indígena parece fissurar o imaginário nacional pelo qual o discurso de nacionalidade brasileira se assentou.

Essa fissura aponta para a fragilidade de uma representação nacional em sua maioria ligada à prevalência da representação indígena tupi-guarani, em prol de uma representação que evidenciasse a complexidade da organização e a presença do indígena no território nacional e na construção do nosso imaginário. Nesse sentido, situamos a produção do Vídeo nas Aldeias como fundamental para analisarmos esse período de transição que se estabeleceu nos últimos vinte anos do século XX e se fortaleceu na primeira década do século XXI. Não

obstante, a filmografia nacional, assim como outras formas de realização, parece apontar que o imaginário, pelo qual o cinema brasileiro está inserido, passa a ser cada vez mais fragmentado por novas narrativas que buscam desconstruir o discurso nacional, ao construir novas formas de imaginar o país, suas histórias e sua representação.

Essa perspectiva intercultural tem um papel significativo para uma observação da relação sujeito e alteridade presente nos documentários. Tal como as fronteiras espaciais presentes nas cercas que separam as terras Mbya das fazendas, as diferenças entre subjetividade e alteridade se desenvolvem, tendo por base os códigos legitimadores de um modo de vida e de concepção da realidade indígena e não indígena. Nesse sentido, os documentários demonstram constantemente que esses códigos nos fazem atentar para uma região fronteira e intercultural, onde as tensões entre as subjetividades se definem como algo marcante.

Esse espaço intercultural e fronteiro é o espaço da encenação, espaço de mobilização dos atributos que caracterizam essas subjetividades ligadas ao dispositivo que compõe o espaço e que são utilizadas quando do registro pelos sujeitos da câmera ao se relacionar com os demais sujeitos da cena. Esse caráter fronteiro é a base para a compreensão da *mise en scène* nos documentários analisados.

De modo geral, os documentários analisados, por assim dizer, enfatizam pontos importantes para uma proposta estética que centraliza a *mise en scène* como uma categoria importante: uma estética marcada pela aproximação ao cotidiano, ênfase na presença de comentários dos sujeitos filmados e dos sujeitos da câmera, incorporação das formas de realização documental na narrativa, uma narrativa com foco na possibilidade da perda da tradição frente às influências contemporâneas, e uma valorização dos sujeitos como intérpretes e dinamizadores de sua própria cultura.

Essas perspectivas são observadas em estratégias como na incorporação do som ambiente como uma instância a simular uma experiência de imersão no modo de vida Mbya, uma ênfase em uma iluminação natural e da câmera na mão. Diante disso, o espaço da cena se apresenta constantemente sobre a égide da mobilidade, do deslocamento e do encontro, a propor uma cena construída no diálogo com as diferentes autonomias envolvidas no registro documental.

Não obstante, a análise dos documentários nos permite sintetizar e aprofundar questões que acreditamos serem importantes para situar esse estudo em uma tradição do

campo do documentário que, atualmente, busca investigar o estatuto da *mise en scène* no cinema contemporâneo bem como do fenômeno do documentário indígena. Para tanto, propomos um aprofundamento de conceitos que acreditamos serem importantes para o campo do documentário. Dessa forma, tendo como base os desdobramentos que essa tese vai possibilitar, retomaremos agora alguns dos debates teóricos que sustentaram a nossa análise, ressaltando conceitualmente e metodologicamente em uma abordagem que acreditamos ser central para estudo da *mise en scène* no documentário indígena bem como do documentário em geral.

O que é a *mise en scène* no documentário? Para responder a essa pergunta, temos que reiterar a importância da *mise en scène* como uma categoria que não se restringe somente à direção, mas envolve, de maneira mais ampla, as demais etapas do processo de realização do documentário. Ela está, por sua vez, vinculada a uma compreensão dos esforços comuns à realização tendo como referência a adequação da previsibilidade e da imprevisibilidade presente na realização. Nesse tocante, essa dialética é essencial para a compreensão da *mise en scène* no documentário como um gesto constante de adequação e mediação operada pelos sujeitos na cena através de ações decorrentes da relação que se estabelece com os elementos que compõem a cena, tanto em uma perspectiva material quanto imaterial: os sujeitos, os objetos, os dispositivos e o espaço.

A *mise en scène* envolveria, por sua vez, a relação construtiva entre a previsibilidade dos acontecimentos e de tudo aquilo que compõe o raio de ações dos sujeitos presentes na cena. Esse horizonte de ação está constituído pelo cálculo da previsibilidade que o sujeito da câmera realiza ao constituir o registro. Essa percepção das ações ocorre concomitante ao registro, e em uma decupagem simultânea ao processo de filmagem ou em uma decupagem que antecede ao processo de registro. Não obstante, se a previsibilidade das ações dos sujeitos na cena constrói um horizonte que norteia o processo de registro, o cálculo de imprevisibilidade é também um fator importante a constituir a *mise en scène*. Ao escolher as estratégias de registro, o sujeito da câmera, em diálogo com os sujeitos filmados, estabelece as escolhas que constroem a dimensão estilística para documentário ao se utilizar das possibilidades de registro estabelecido, em sua maioria, no espaço.

Nessa dialética, muito mais do que um critério de valor presente entre a previsibilidade e a imprevisibilidade, cada uma dessas dimensões são variáveis a serem utilizadas pelo realizador em uma adequação e uma mediação da realidade em uma forma de se colocar no mundo bem como na proposta representativa. A *mise en scène* seria diretamente sintomática

da relação que se estabelece entre a imprevisibilidade e a previsibilidade, através da forma como o filme se constrói pela relação entre as estratégias cinematográficas e cenográficas. Essas duas possibilidades se apresentam, por sua vez, como um importante recurso metodológico de investigação da *mise en scène*.

No nosso estudo, apontamos o espaço como uma categoria cenográfica significativa para os documentários, de modo a relacionar as estratégias de registros desenvolvidas na cena. O espaço envolve tanto uma perspectiva representativa – perceptível na ideia de como ele é registrado – como também uma determinante para o processo de registro, construindo significados centrais para os documentários. Dito de outra forma, a maneira como os sujeitos envolvidos na cena lidam com o espaço se torna um aspecto significativo para a narrativa e estilística do documentário. O espaço poderia ser analisado, dessa maneira, pelos significados que carrega ao filme e na sua influência no processo de registro.

Nos documentários analisados, podemos observar que o espaço se apresenta por duas perspectivas. Uma primeira possibilidade é pela lógica da representação, que se associa aos significados propostos pelos filmes e que, em sua maioria, busca repensar o papel da terra e das *tekoa* como um aspecto central para compreendermos a tradição, a política, a sociedade e as transformações vividas pelos Mbya ao longo de sua história e atualmente. Esse caráter representativo busca associar ao espaço uma continuidade vinculada às bases significativas importantes para pensarmos os documentários analisados aqui como mobilizadores da coletividade.

Além dessa perspectiva representativa, podemos observar, nos filmes analisados, uma abordagem presente também na ideia de influência que o espaço exerce no registro e na cena. Essa influência se relaciona com as estratégias desenvolvidas pelo realizador no processo de registro e na relação que estabelece com os demais sujeitos presentes na cena e nos dispositivos. Dito de outra maneira, o espaço das aldeias e os espaços externos às *tekoa* são constituídos por recursos cenográficos que impõem aos sujeitos uma estratégia de registro que privilegia a relação desses com o espaço através das relações estabelecidas dentro e fora dessas comunidades.

Dessa forma, o espaço da cena proposto pelos documentários é marcado pela ênfase na profilmia, em um espaço que busca dar, aos sujeitos, as condições de uma encenação capaz de tensionar características tradicionais e coletivas presentes em uma representação geral dos indígenas e dos Mbya, e em uma imprevisibilidade marcada pelos gestos individuais, em uma representação esperada e presumida tanto para os próprios indígenas quanto para os não

indígenas. O entendimento da dimensão cenográfica se dá, por sua vez, em relação ao domínio cinematográfico, já que a *mise en scène* é a percepção do efeito de adequação dessas duas perspectivas baseadas na lógica criativa entre a previsibilidade e a imprevisibilidade.

Se o nosso estudo buscou centrar-se no espaço, no dispositivo e nos sujeitos como recurso importante para a construção da cena, podemos dizer que esses não são categorias definitivas, fechadas e circunscritas à totalidade dos documentários; sendo fundamental que o analista busque acurar seu olhar nas características significativas dos filmes. Podemos pensar a *mise en scène* como um domínio preponderante no fazer audiovisual, de modo a carregar especificidades compreendidas em aspectos como a autoria, o gênero e as mudanças estabelecidas nas diferentes maneiras de se fazer e ver filmes, sensíveis aos diferentes momentos históricos. Dessa maneira, como metodologia de entrada e análise da *mise en scène*, buscamos reiterar para uma abordagem capaz de nos permitir a relação construtiva que a cenografia e a cinematografia desenvolvem nos documentários.

Acreditamos que uma forma de entendimento e investigação da *mise en scène* no documentário deve partir desses dois domínios como uma dialética, de modo a nos permitir observar que as escolhas decorrentes da cenografia desenvolvem uma opção de registro que busca dar conta dos elementos cenográficos, de modo a constituir um espaço marcado por uma previsibilidade desejada e uma imprevisibilidade esperada. Essa dialética conceitual converte-se em uma opção metodológica, pois podemos afirmar que, para a construção lógica do documentário, a cinematografia seria justificada pelas opções cenográficas. Essa justificativa estaria na base de uma explicação das estratégias de registro e de uma decupagem que estivesse em evidência com a proposta da *mise en scène* desenvolvida nos documentários.

No tocante àquilo que chamamos de espaço da cena, pode-se ainda questionar da sua efetividade como uma categoria analítica eficaz para o estudo da *mise en scène*. Esse questionamento pode estar presente, por exemplo, na comparação com outras categorias comumente utilizadas no estudo do fenômeno da *mise en scène*, como, por exemplo, o conceito de campo. Com relação a esse conceito, podemos afirmar que, grosso modo, estaria inserido no domínio do cinematográfico, tendo como referência a maneira pela qual a câmera constrói um campo de registro, de modo a envolver o espaço e os elementos cenográficos. O campo, dessa forma, relaciona-se com a maneira com que o registro se dá e, de uma maneira mais ampla, relaciona-se com a decupagem.

O campo não seria o limite da cena, já que essa é construída pela articulação entre os atributos cenográficos presentes no espaço da cena: os sujeitos e os dispositivos. O campo

relaciona-se com a decupagem na medida em que constrói uma hierarquização do espaço através de uma objetividade e do sublinhamento dos elementos que são importantes para a cena. Dessa forma, o espaço da cena transpõe o campo e o contracampo, estabelecendo-se com uma componente essencial da *mise en scène*. O campo e o contracampo constroem esse espaço, contudo este não é sinônimo de cena, já que esta se estabelece na relação constituída no espaço entre os sujeitos, os dispositivos e o registro.

O que estamos chamando de espaço da cena é uma dimensão importante para a *mise en scène*, **mas** também não seria limitador da cena no documentário. A importância do espaço estaria em uma perspectiva metafórica e representativa, sendo uma maneira própria de construir significado ao filme. Uma outra possibilidade seria a afirmação de que o espaço pode ser observado como um meio valioso para a realização através de estratégias próprias perceptíveis na maneira de lidar com as diferentes possibilidades de se fazer o filme. O espaço se funda como um atributo que constrói significados ao filme, tendo como referência a maneira pelo qual os sujeitos dele se utilizam esteticamente, tanto para o registro dos sujeitos presentes na cena quanto para os dispositivos que são responsáveis por conduzir e dispor os sujeitos na cena e o percurso de registro estabelecido pelo sujeito da câmera.

O espaço, dessa maneira, é um elemento relevante para a construção da cena, ao desenvolver e criar significados no documentário, impondo e possibilitando, ao realizador, escolha de estratégias de registros que conferem ao filme uma dimensão profilmica importante. Dessa maneira, aquilo que estamos chamando de espaço da cena é compreendida diante da percepção de uma dimensão profilmica construída no documentário, tendo como base o espaço, as ações e os dispositivos presentes na *mise en scène*. Dessa forma, podemos destacar, de antemão, que além da profilmia, o espaço poderia ser apresentado também no documentário por uma dimensão afilmica, em sua maioria, apresentada pelo viés representativo, ilustrativo e contextual, sem a possibilidade de criar um domínio capaz de ressaltar a encenação.

Não obstante, o espaço da cena é o domínio da profilmia, presente nos documentários analisados tanto em uma perspectiva internas às comunidades quanto externa. Nesse sentido, podemos dizer que o documentário Mbya-Guarani constrói um espaço da cena com características representativas, presentes tanto em uma abordagem dos aspectos tradicionais quanto políticos. Dito de outra maneira, o espaço da cena, ao se constituir como um meio de interação entre sujeitos, os dispositivos e o registro, busca representar os significados

importantes para os Mbya de modo a relacionar a tradição com uma proposta política e estilística.

Dessa forma, o espaço busca representar as características centrais da cultura ao enfatizar uma lógica de ocupação e de estar nos diferentes espaços que busca emular a mobilidade e a estabilidade, em cenas que reiteram significados importantes para os Mbya no passado e no contemporâneo. Essa dicotomia entre a mobilidade e a estabilidade é a chave para o entendimento das cenas e se estabelece como uma premissa importante para a investigação da *mise en scène* do Coletivo. Entre a mobilidade e a estabilidade se assenta as contradições principais dos Mbya no dia de hoje, em especial, no tocante aos destinos estabelecidos nos diferentes percursos imprimidos pelos indígenas ao longo de sua história.

Dessa forma, se a estabilidade se apresenta como uma prática que guarda relações com a tradição a mobilidade e a caminhada é também um determinante que busca enfatizar uma tomada de posição baseada na tradição, mas também nos desafios contemporâneos, nas relações intergeracionais, na recomposição das lutas e pela busca de um sentido de coletividade que agregue as diferenças. Não obstante, tanto a tradição, a memória e a história são postuladas em constante construção, um objeto que pode ser construído por cada um dos Mbya, assim como as *tava*, o artesanato ou qualquer um dos caminhos desenvolvidos pelos realizadores. Tal como o percurso que requer de todos um olhar constante para o passado, a caminhada é a metáfora principal que se relaciona aos significados presentes na reinterpretação e remontagem das tradições, suas histórias memórias e suas lutas, delineando um espaço constituído tanto pela imaterialidade quanto pela materialidade, palpável e o impalpável, pelo transcendência quanto pela imanência, em um espaço que se converge na experiência dos sujeitos em transitarem por locais diferentes e, ainda assim, construírem uma unidade que os fazem porta-vozes e símbolos da coletividade e de todas as contradições decorrente desse processo.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Juliano José de. **Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia- um estudo do projeto Vídeo nas aldeias**. 2015. 270 il. Tese (Doutorado em Multimeios)- Programa de Pós Graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2015.

AUMONT, Jacques. **Dicionário Teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papiro, 2006.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. São Paulo: Texto& Grafia, 2008.

BARROS, Moacir Francisco Sant'anna de. **Caminhada, Canto, Conversação *mise-en-scène* reversa em três filmes do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema**. 2014. 222 il. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Programa de Pós Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

BAZIN, André. **O que é o cinema?**. São Paulo: Geral, 2018.

BELISSARIO, Bernard Pêgo. **As hiper mulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos**. 2014. 161 il. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social)- Programa de Pós Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

BELISSARIO, Bernard Pêgo. **Desmanchar o cinema: pesquisa com filmes Xavante no Wai'a Rini**. 2018. 201 il. Tese (Doutorado em Comunicação Social)- Programa de Pós Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

BENTES, Ivana. **Camera muy very good pra mim trabalhar**. In: Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um Olhar Indígena. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

BORDWEELL, David. **Figuras traçadas na luz- a encenação do cinema**. São Paulo: Papyrus, 2009.

BRASIL, André. Bicletas De Nhanderu: lascas do extracampo. **Devires**, Belo Horizonte, v. 9, n.1, p. 98-117, 2012.

BRASIL, André. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi’õnhitsi e Mokoï Tekoa Petei Jeguatá. **Revista Significações**, v. 40. n.40. p.245-267, São Paulo, 2013.

CADOGAN, L. Los mby'a. In: BASTOS, A. R. **Las culturas condenadas**. México: Siglo XX, 1978.

CAIXETA QUEIROZ, Rubem. Política, Estética e Ética no Projeto Vídeo nas Aldeias. **Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um Olhar Indígena**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

CAIXETA QUEIROZ, Rubem. **Relações Interétnicas e Performance Ritual: Ensaio de Antropologia Fílmica sobre os Waiwai do Norte da Amazônia**. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (Org.). *Descrever o visível Cinema Documentário e Antropologia Fílmica*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, p. 23-53, 2009.

CAIXETA de QUEIROZ, Rubem; GUIMARÃES, César. **Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente**. In: COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 26-32, 2008.

CARELLI, Vincent. **Entrevista**. Gravada no dia 30 de abril de 2010 no estúdio Cine & Vídeo, em São Paulo, para o projeto Produção Cultural no Brasil. Disponível em: <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/themes/prod-cultural/integra/integravincenc-carelli.html>. Acesso em: fev. 2017.

CLASTRES, Hélène. **Terra sem Mal - o profetismo Tupi-guarani**. São Paulo: Brasiliense, 1978.

COMOLLI, Annie. Elementos de método em antropologia fílmica. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (Org.). **Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica**. São Paulo: Estação Liberdade, p. 9-23, 2009.

COMOLLI, Jean Louis. **Ver e poder - a inocência perdida**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos Índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DOOLEY, Robert A. **Vocabulário do guarani: Vocabulário básico do guarani contemporâneo (dialetos Mbüá do Brasil)**. Brasília: Summer Institute of Linguistics, 1982.

FINCO, Henrique. **Imagem intensa e performance como testemunho em filmes documentários no Brasil**. 2012. 310f. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2012.

FRANCE, Claudine De. **Cinema e Antropologia**. Campinas: UNICAMP, 1998.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GINSBURG, Faye. Crippling The Infrastructure: Disability, Media And "The New Normal" Working Papers. **Anthropology**, n. 2, v. 3, s.p., Leuven- KU Leuven, 2016. Disponível em: <https://soc.kuleuven.be/immrc/files/wpa-2016-2-1-faye-ginsburg.pdf>. Acesso em: mar. 2016.

GOFFMAN, Erving. **A representação do Eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1983.

LADEIRA, Maria Inês. **Espaço Mbya entre as águas ou caminho aos céus - os índios Guarani no litoral do Paraná - CTI**. 1990.

LADEIRA, Maria Inês. **O caminhar sob a luz**. São Paulo: UNESP, 2007.

MARQUES, Roberta Pôrto. **Um estudo de caso sobre o fumo, o uso dos cachimbos e as práticas de fumar entre os Mbya-Guarani**. Espaço Ameríndio. Porto Alegre, v. 6, n. 1, jan./jun. p. 97-118. 2012.

MELIÀ, Bartolomeu. GUARANI RETÃ. Guarani retã 2008: povos Guarani na fronteira Argentina, Brasil e Paraguai. [S.l.]: UNAM; CTI; CIMI; INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL; CEPAG; SPSAG, 2008.

NIMUENDAJU, Curt Unkel. **As Lendas da Criação e Destruição do Mundo**. São Paulo: Hucitec, 1987.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2012.

PELLEGRINO, Sílvia Pizzolante. **A comunicação reflexiva: Antropologia e visualidade do contexto indígena**. 2003. 164 il. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Programa de Pós Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campina, 2003.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A Imagem-Câmera**. Campinas: Papirus, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. La *mise-en-scène* del documental: performance y procedimientos de actuación. **Revista Toma Uno**. Córdoba, n.3, p.17-53, 2014.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas, afinal, o que é mesmo Documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.

SAPHIRA, Bruno Saphira. **Na vertigem do cinema Mise en scène, Performance e Acaso Como Meios de Convivência da Ficcionalidade no Filme Documentário Brasileiro Contemporâneo**. 2016. 221 il. Tese (Doutorado em Comunicação). Faculdade de Comunicação. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2016.

SCHADEN, Egon. Estudos de aculturação indígena. **Revista do Museu Paulista**, São Paulo, Nova Série v. XIV, p. 133- 145, 1963.

SCHADEN, Egon. **Aspectos fundamentais da cultura Guarani**. Lisboa: Difel, 1974.

SCHADEN, Egon. **Caracteres específicos da cultura mbüa-guarani**. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 11, n.1 e 2, p. 83- 95, 2013.

SZTUTMAN, Renato. **A utopia reversa de Jean Rouch: de “Os Mestres Loucos” a “Petit à petit”**. Revista Devires, v.6, n.1 UFMG, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, p. 108- 125 2009.

THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

TURNER, Terence. Da Cosmologia à História: resistência, adaptação e consciência social entre os Kayapó. **Cadernos De Campo**, São Paulo, n.1, v. 1, p. 65-78, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia**. 2.ed. 1.reimp. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WORTH, SOL; ADAIR, John. **Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology**. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico - A Opacidade e a Transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FILMOGRAFIA ANALISADA

BICICLETAS DE NHANDERÚ. Direção: Patrícia Ferreira (KERETXU), Ariel Duarte Ortega. Rio Grande do Sul: *Vídeo nas aldeias*, 2011. *On line*, cor, son,.

DESTERRO GUARANI. Direção: Patrícia Ferreira (KERETXU), Ariel Duarte Ortega. Rio Grande do Sul: *Vídeo nas aldeias*, 2011. *On line*, cor, son,.

TAVA, A CASA DE PEDRA. Direção: Ariel Duarte Ortega., Patrícia Ferreira (KERETXU), Ernesto de Carvalho, Vincent Carelli. Rio Grande do Sul: *VÍDEO NAS ALDEIAS*, 2012. *On line*, cor, son,.

MOKOI TEKOA PETEI JEGUATÁ | Duas aldeias, uma caminhada. Direção: Germano Beñites, Ariel Duarte Ortega, Jorge Ramos Morinico. Rio Grande do Sul: *VÍDEO NAS ALDEIAS*, 2008. *On line*, cor, son,.

FILMOGRAFIA CITADA

A ARCA DOS ZO'É. Direção: Vincent Carelli e Dominique Gallois. Produção: Centro de Trabalhos Indigenistas. São Paulo: CTI, 1993. 1 videocassete (22 min.), VHS, son, color.

A FESTA DA MOÇA. Direção: Vicent Carelli. Mato Grosso: *VÍDEO NAS ALDEIAS*, 1987. *On line*, cor, son,.

A HISTÓRIA DO MONSTRO KHÁPTY. Direção: Kamikia P.T. Kisedje, Kokoyamaratxi Sua, Whinti Suyá, Kambrinti Sua, Yaiku Sua. Mato Grosso: *VÍDEO NAS ALDEIAS*, 2009. *On line*, cor, son,.

AS HIPER MULHERES. Direção: Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette. Tecnologia digital. *On line*, 80 min. cor, son,.

BIMI, MESTRA DE KENES. Direção: Zezinho Yube. Acre: *VÍDEO NAS ALDEIAS*, 2009. *On line*, cor, son,.

BOCA LIVRE NO SARARÉ. Direção: Vicent Carelli. Mato Grosso: *VÍDEO NAS ALDEIAS*, 1992. *On line*, cor, son,.

CIDADÃO KANE. Direção: Orson Welles. Mercury Productions. EUA, 1949. *On line*, son, PB.

CINEASTAS INDÍGENAS MBYA-GUARANI (2011). Direção: Patrícia Ferreira, Ariel Ortega e Aldo Ferreira Brasil: *VÍDEO NAS ALDEIAS*. 2016. 1 DVD, DVD, son., color.

CONVERSAS NO MARANHÃO. Direção: Andrea Tonacci. Maranhão, 1977. *On line*, 126 min, cor, son.

CORUMBIARA. Direção: Vincent Carelli. *VÍDEO NAS ALDEIAS*, 2009. *On line*, cor, son.

DRIFTERS, Direção: John Grierson. Empire Marketing Board. Inglaterra, 1929. *On line*. Mudo, PB.

EU JÁ FUI SEU IRMÃO. Direção: Vicent Carelli. Pará, Tocantins: *VÍDEO NAS ALDEIAS*, 1993. *On line*, cor, son.

EU SOU CUBA. Direção: Mikhail Kalatozov. Mosfilm. Cuba, 1964, *On line*, son, PB.

KENE YUXI, AS VOLTAS DO KENE. Direção: Zezinho Yube. Acre: *VÍDEO NAS ALDEIAS*, 2010. *On line*, cor, son.

MARTÍRIO. Direção: Vicent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita PE. Pernambuco: Panorama Brasil: Coisa de Cinema, 2016. Digital, 162 minutos, son, cor.

MOYNGO, O SONHO DE MARAGAREUM. Direção: Kumaré Ikpeng, Karané Ikpeng, Natuyu Yuwipo Txicão. Acre: VÍDEO NAS ALDEIAS, 2000. *On line*, cor, son.

NANOOK, O ESQUIMÓ. Direção: Robert Flaherty. Pathé Exchange. Canadá, 1922. *On line*, PB.

NO SILÊNCIO DA NOITE. Direção: Nicholas Ray. Santana Pictures Corporation, EUA, 1950. *On line*, son, PB.

NO TEMPO DAS CHUVAS. Direção: Isaac Pinhanta, Wewito Piyãko. Acre: VÍDEO NAS ALDEIAS, 2000. *On line*, cor, son.

O ESPÍRITO DA TV. Direção: Vicent Carelli. Mato Grosso: VÍDEO NAS ALDEIAS, 1990. *On line*, cor, son.

PLACA NÃO FALA. Direção: Dominique Tilkin Gallois e Vicent Carelli. Amapá: VÍDEO NAS ALDEIAS, 1996. *On line*, cor, son.

PRIMÁRIAS. Direção: Robert Drew. Robert Drew. EUA. 1960. *On line*, Preto & Branco, mudo.

RITUAIS E FESTAS BORÔRO (1917). Direção: Tomaz Reis. Comissão Rondon. Brasil, 1917. PB.

SHOMÔTSI. Direção: WEWITO PIYÃKO. Acre: VÍDEO NAS ALDEIAS, 2001. *On line*, cor, son.

TERRA SEM PÃO. Direção: Luis Buñuel. Ramon Acin. Espanha, 1933. PB.

TSÕ'REHIPÃRI, SANGRADOURO. Direção: Divino Tserewahú, Amandine Goisbault, Tiago Campos Torres, 2009. *On line*, 28 minutos, cor, son.

VIAGEM À LUA. Direção: Georges Méliès. Georges Méliès. França, 1902. *On line*. PB.