



## Artigo – Dossiê Temático

Olhares para os públicos de cinema na América Latina

**As dinâmicas de espetatorialidade cinematográfica no cinema  
indígena Mebêngôkre-Kayapó****Las dinámicas de espetatorialidad cinematográfica en el cine  
indígena Mebêngôkre-Kayapó****The dynamics of cinematic spectatorship in Mebêngôkre-  
Kayapó indigenous cinema**Brener Neves Silva<sup>I</sup>Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0002-5871-3439>Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho<sup>II</sup>Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0002-6466-333>

**Resumo:** O povo indígena Mebêngôkre-Kayapó, do Pará, começou a ter suas primeiras experiências com a câmera em meados da década de 1980, quando se apropriaram dela para registros imagéticos e sonoros da própria cultura, modificando algumas percepções de si. Desde então, passaram a registrar cotidianos, práticas tradicionais, rituais e mobilizações a partir de suas próprias perspectivas. Além disso, sempre que possível, passaram a exibir coletivamente suas filmagens nas comunidades, permitindo que os espectadores expressem julgamentos estéticos sobre as imagens que assistem. Neste estudo, pretende-se abordar o fazer cinematográfico Mebêngôkre a partir de uma investigação das dinâmicas de espetatorialidade cinematográfica e representação de si nas imagens, enfatizando como essas características têm papel construtivo no resultado final de seus filmes. Discute-se a prática espetatorial a partir das cosmologias desse povo indígena brasileiro, destacando as potencialidades dessas relações por meio de reflexões e entrevistas com cineastas Mebêngôkre. Por meio dessas investigações, identifica-se que a recepção de filmagens parece contribuir com a construção de uma autoimagem que é operada a partir de modos de endereçamento e de leitura espetatorial. O artigo pretende contribuir para dar visibilidade à emergência das discussões sobre espetatorialidade e recepção no cinema indígena brasileiro.

**Palavras-chave:** Cinema indígena; Cinema Kayapó; Filme-ritual; Espectatorialidade.



**Resumen:** El pueblo indígena Mebêngôkre-Kayapó, del estado de Pará, tuvo sus primeras experiencias con la cámara a mediados de la década de 1980, cuando se apropió de ella para la producción de registros visuales y sonoros de su propia cultura, transformando así ciertas percepciones sobre sí mismos. Desde entonces, ha comenzado a registrar su cotidianidad, prácticas tradicionales, rituales y movilizaciones desde sus propias perspectivas. Además, siempre que es posible, exhiben colectivamente sus filmaciones en las comunidades, permitiendo que los espectadores expresen juicios estéticos sobre las imágenes que observan. En este estudio, se pretende abordar la práctica cinematográfica Mebêngôkre a partir de una investigación sobre las dinámicas de espectadorialidad cinematográfica y la representación de sí en sus imágenes, enfatizando cómo estas características desempeñan un papel constructivo en el resultado final de sus películas. Se discute la práctica espectadorial desde las cosmologías de este pueblo indígena brasileño, destacando las potencialidades de estas relaciones mediante reflexiones y entrevistas con cineastas Mebêngôkre. A partir de estas investigaciones, se identifica que la recepción de las filmaciones parece contribuir a la construcción de una autoimagen, operada a través de modos de direccionamiento y lectura espectadorial. El artículo busca contribuir a la visibilización de la emergencia de discusiones sobre espectadorialidad y recepción en el cine indígena brasileño.

**Palabras clave:** Cine indígena; Cine Kayapó; Película-ritual; Espectadorialidad.

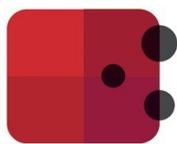
**Abstract:** The Mebêngôkre-Kayapó Indigenous people, from the state of Pará, had their first experiences with the camera in the mid-1980s, when they appropriated it for visual and sound recordings of their own culture, thus reshaping certain perceptions of themselves. Since then, they have begun documenting daily life, traditional practices, rituals, and mobilizations from their own perspectives. Furthermore, whenever possible, they have collectively screened their footage within their communities, allowing viewers to express aesthetic judgments about the images they watch. This study aims to explore Mebêngôkre filmmaking by investigating the dynamics of cinematic spectatorship and self-representation in their images, emphasizing how these elements play a constructive role in the final outcome of their films. Spectatorial practices are discussed in relation to the cosmologies of this Brazilian Indigenous people, highlighting the potential of these relationships through reflections and interviews with Mebêngôkre filmmakers. Through this investigation, it is identified that the reception of these film recordings appears to contribute to the construction of a self-image, which is shaped by specific modes of address and spectatorial reading. The article seeks to contribute to the visibility of emerging discussions on spectatorship and reception in Brazilian Indigenous cinema.

**Keywords:** Indigenous cinema; Kayapó cinema; Ritual film; Spectatorship.

## Introdução

O povo indígena Mebêngôkre-Kayapó constitui cerca de 12 mil indivíduos divididos em subgrupos que vivem majoritariamente no sul do estado do Pará. Nas últimas décadas, o cinema vem se tornando uma importante fonte alternativa de renda para seus cineastas devido a demandas de produção vinculadas a projetos em seu território por meio da Associação Floresta Protegida (AFP), assim como da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB), da Rede Xingu+ e do Instituto Socioambiental (ISA). Além disso, há as demandas próprias de cada comunidade, que utiliza o audiovisual para registrar cotidianos e rituais com o objetivo de preservar imagens e sons como memória.

Esta relação com o cinema começou em meados dos anos 1980, com projetos de formação audiovisual como o *Mekaron Opoi D'joi*, em 1985 (Rios, Pereira e Frota,

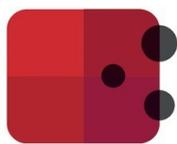


1987), e o *Kayapo Video Project*, em 1992 (Turner, 1993), que os capacitaram para produzir vídeos. Desde então, diversos cineastas Mebêngôkre surgiram, possibilitando-os criarem suas próprias narrativas audiovisuais e sua autoimagem. Suas filmagens passaram a ser realizadas como forma de perpetuar a cultura por meio da memória audiovisual, mas também como forma de autodeterminação, luta e representação (Neves, 2022), direitos que lhes foram negados por muito tempo.

Entretanto, desde que passaram a produzir seus próprios registros, a construção das imagens parece ocorrer não apenas a partir do olhar dos cineastas, mas também por meio do visionamento de outros membros das comunidades. Sempre que possível, após as filmagens, os registros são exibidos nas aldeias e, às vezes, as pessoas opinam sobre o que veem. Neste caso, a hipótese é de que a espetatorialidade cinematográfica Mebêngôkre é constitutiva do modo como eles se veem e querem se ver nas imagens, já que é um processo que não está à parte da cultura deste povo. Para esta compreensão, serão consideradas suas particularidades cosmológicas, isto é, suas singularidades, modos de viver e entendimentos de mundo, de modo que possamos entender suas construções sociais e políticas no audiovisual para, então, compreender as dinâmicas de recepção.

Neste estudo, adotamos a definição de espetatorialidade de Comanducci (2015), que aborda como se sistematizam as dinâmicas que dão sentido às experiências dos espectadores com o audiovisual. Além disso, a noção de espetatorialidade abrange não apenas as relações entre espectadores e filmes como modos de experiência cinematográfica, mas também os discursos que atribuem significado a essas experiências, sejam individuais ou coletivas. Para estudar a espetatorialidade, segundo Stam (2000, p. 257), é preciso analisar “as diversas formas por meio das quais o texto, o dispositivo, a história e o discurso constroem o espectador, e como o espectador, enquanto sujeito-interlocutor, molda esse encontro”.

Assim, este trabalho analisa como, na cultura audiovisual Mebêngôkre, as dinâmicas de espetatorialidade cinematográfica se relacionam a questões de representação de si nas imagens, e desempenham um papel construtivo no resultado final de seus filmes. Os conceitos de modos de endereçamento (Ellsworth, 2001) e modos de leitura (Odin, 2000) sustentam as análises dessas dinâmicas. O objetivo é compreender como essas dinâmicas espetatoriais podem afetar a construção imagética-sonora de suas obras. No entanto, é preciso esclarecer que isso não parece ser a realidade de todas as comunidades Mebêngôkre, por isso, este estudo não



pretende generalizar esse fator, mas busca investigar como se dão as dinâmicas desse acontecimento em determinados contextos.

A composição metodológica deste estudo se baseia em dois eixos: 1) no diálogo com pesquisas sobre espectralidade cinematográfica e cinema Mebêngôkre-Kayapó; e 2) na realização de entrevistas e vivências diretas com os cineastas desse povo, ocorridas entre 2024 e 2025, fruto de pesquisa de campo de doutorado. As entrevistas foram realizadas pelos próprios autores com três cineastas Mebêngôkre e priorizaram a escuta das suas dinâmicas no audiovisual, de modo que suas vozes participam ativamente da construção deste trabalho. Trata-se de um posicionamento metodológico que não se apoia exclusivamente na literatura acadêmica para embasar os argumentos teóricos, mas que incorpora também as falas e saberes dos próprios realizadores ao longo do texto, reconhecendo-os como agentes produtores de conhecimento.

### **Construção filmica Mebêngôkre e as representações de si nas imagens**

O povo Mebêngôkre sente a constante necessidade de fazer imagens sobre suas festas, pintura corporal, danças, caçadas, trabalho na roça e a vida nas aldeias para fazer ecoar suas lutas e mobilizações. Muitas dessas filmagens circulam entre as comunidades por meio de *pendrives* passados de mão em mão, característica notada em pesquisa anterior por Demarchi e Madi Dias (2018). Entretanto, para entendermos plenamente a construção das representações que o povo Mebêngôkre faz de si por meio das imagens e sons, é necessário revisitar o histórico dessas representações, analisando como foram se consolidando ao longo do tempo e ganhando relevância para este povo.

Inicialmente, Turner (1993) observou que os Mebêngôkre demonstravam mais preocupação em relação à forma como seriam vistos utilizando a câmera do que com os registros da própria cultura. Isso significa que, na época, a ação de filmar assumiu um papel mais significativo na interação com a cultura ocidental dominante do que os registros audiovisuais. Essa dinâmica evidenciou a capacidade dos indígenas de se apropriarem do uso da câmera e dominarem as técnicas necessárias para a realização de filmagens. Este fator ficou mais claro durante o *1º Encontro das Nações Indígenas do Xingu*, em Altamira, no ano de 1989, no qual os Mebêngôkre utilizaram o ato de filmar e a própria imagem como uma forma de se autodeterminar frente à sociedade não



indígena e evitar a construção da usina Kararaô, nome original da atual usina Belo Monte, em seu território.

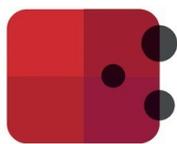
Mas o autor também percebe que após a inserção da câmera, eles passaram a usá-la como novo meio de representação para repensar e transformar a própria cultura e a concepção de si próprios. Contudo, isso não significa que antes da apropriação audiovisual não havia representações às suas próprias maneiras. Inclusive, Turner já apontava como a sociedade Mebêngôkre era habilidosa na sua própria forma cultural de representação,

A cultura Kaiapó<sup>1</sup> tem um conjunto de noções de mimese e representação bem desenvolvido, que é anterior às influências culturais ocidentais, mas que também exerce sua influência no vídeo Kaiapó e nas representações que fazem de si mesmos na interação social e política com o ocidente. As cerimônias que envolvem o mascaramento ritual são um *locus classicus*, onde essas noções se expressam na cultura tradicional, como a cerimônia *Koko* de nomeação com as máscaras de tamanduá e macaco. A dança das duas máscaras de tamanduá imita, supostamente, os movimentos reais do tamanduá. A imitação aqui precisa ser entendida no sentido aristotélico de *mimesis*, como a imitação da essência, ao invés de uma tentativa de cópia naturalista. Os movimentos das máscaras representam a idéia Kaiapó da essência do movimento do tamanduá (Turner, 1993, p. 96, grifos do autor).

Essa é uma característica singular dos Mebêngôkre, o que demonstra que a representação de si já era praticada antes mesmo do uso da câmera. Em entrevista com o cineasta Beptemexti Mebêngôkre-Kayapó (2024), foi informado que: “antes da câmera a gente já tava aqui, já lutava pelos nossos direitos, mas não tinha registro... hoje tem... com a câmera, dá pra registrar tudo”. Deste modo, se a representação de si já existia

---

<sup>1</sup> O artigo originalmente foi publicado na *Anthropology Today*, em 1992, porém foi traduzido para a língua portuguesa em 1993 e publicado na Revista de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP). Neste estudo, usaremos o artigo traduzido, no qual o nome “Kayapó” aparece como “Kaiapó”, de modo que não configura nenhuma alteração de sentido, pois não há, na literatura, uma gramática específica explicitando as formas corretas de escrever as palavras Mebêngôkre.



antes da introdução da câmera, isso implica dizer que ocorria por meio de outros meios além dos imagético-sonoros, principalmente por meio da oralidade e da participação em rituais, como na cerimônia *Koko*, e em momentos de autodeterminação em mobilizações políticas.

Contudo, com o uso câmera, surgiram novas possibilidades de autorrepresentação. Turner (1993, p. 99) aponta que “[...] a auto-representação dramática kaiapó, em contextos atuais de confrontação interétnica, dá continuidade às formas culturais tradicionais de representação mimética”. Isso significa que, com a câmera, apenas deram continuidade a uma prática tradicional de representação, porém, desta vez, por meio dos registros audiovisuais. Em pesquisa posterior, Madi Dias (2011) percebe que o povo Mebêngôkre demonstrava clara consciência do alcance do audiovisual em sociedade, objetivando construir uma autoimagem coerente e uniforme, onde pudessem aparecer “bonitos” ou “de modo correto” no filme. Segundo o autor, “[...] para além da construção de uma imagem de si para o outro, o desejo de aparecer na foto ou no filme de determinada maneira tem relação com uma capacidade de objetivação da imagem” (Madi Dias, 2011, p. 54), ou seja, dependendo do objetivo com a produção de imagens, havia uma maneira ou forma de aparecer, uma vez que os registros audiovisuais podiam ser acessados novamente por diversas vezes.

Neste caso, o autor percebe que a imagem passa a mobilizar um juízo sobre o que é assistido, de forma que as concepções nativas acerca da noção de “beleza” passam a indicar uma forma correta de aparecer na imagem. Essa característica no processo de feitura de filmes indica elementos sobre, em um primeiro momento, como se dá a dinâmica espectral que se estabelece com as imagens. Isso é percebido novamente no trabalho de Madi Dias e Demarchi (2013, p. 155), no qual os autores discorrem sobre os registros audiovisuais e o julgamento dessas imagens em uma primeira recepção pela comunidade, afirmando que “eles gostam de planos-sequência, de maneira que o produto imediato da filmagem está acabado e pronto para visionamento quando a câmera é desligada”. Os autores notam que “a beleza não está exatamente na imagem, mas em *como* ela foi filmada. Não raro, ao assistirem a um vídeo, desejam saber quem foi o cinegrafista” (Madi Dias e Demarchi, 2013, p. 156, grifo dos autores). Neste caso, fica claro que na experiência vivenciada pelos pesquisadores, o que devia ser julgado era a condição de produção das imagens, fator que tem relação direta com a capacidade do cinegrafista.

Por isso, em diversos momentos, os autores perceberam que o julgamento era relacionado ao desempenho de quem filma, apontando para o fato de que havia diversas



reclamações sobre imagens tremidas. A ênfase recaía, portanto, sobre o processo, de modo que a “imagem bela” estava necessariamente relacionada ao desempenho, isto é, às imagens que não tremiam. Este estudo demonstra como, há algum tempo, a sociedade Mebêngôkre vem lidando com a produção de imagens a partir de um visionamento dos registros, no qual há uma permissão para que outras pessoas da comunidade possam opinar sobre o que veem e, em determinados casos, definir o modo como querem estar ou aparecer nos filmes.

Essa prática se manteve ao longo dos anos, fator notado em estudo publicado também por Demarchi e Madi Dias (2018), ao abordarem sobre a circulação de filmagens de rituais entre os Mebêngôkre. Os pesquisadores apontam que “as filmagens são consumidas pela audiência nativa momentos depois de sua produção e rapidamente colocadas em circulação por meio de gravação em DVDs e *pendrives*” (Demarchi e Madi Dias, 2018, p. 44, grifo dos autores). Isso demonstrou que havia um interesse dos espectadores (membros da comunidade) em assistir a todos os detalhes dos rituais filmados, de modo que não havia clara diferença entre “material bruto” e “produto finalizado”. Segundo os autores,

[...] as características técnicas do produto audiovisual são condicionadas pelo tema e pela imposição da audiência nativa. “Nós gostamos de ver a festa inteira”, dizem os Mebêngôkre aos cinegrafistas que experimentam as técnicas de edição. Estes, por sua vez, concordam. Sonham em filmar “todas as festas [...] todo processo de cada festa”. Filmar todo processo quer dizer filmar toda a antecena ritual: as caçadas e pescarias na floresta em busca de alimento; a preparação dos adornos a serem usados nas festas; a produção da pintura corporal que os diferentes grupos etários masculinos e femininos utilizarão, os ensaios das canções e passos de dança que serão performados durante o ritual. Além, é claro, da própria cerimônia em si, que pode ter a duração de vários dias (Demarchi e Madi Dias, 2018, p. 44-45).

Esse trecho enfatiza como realmente há uma relação direta entre quem filma e quem assiste dentro das comunidades, uma relação em que espectadores podem opinar e dizer se gostam ou não, o que possibilita que a construção fílmica possa ocorrer



também de forma coletiva entre cineastas e espectadores. Essa característica é nitidamente diferente do cinema hegemônico ocidentalizado, que possui outra natureza: a equipe realiza o filme, cada um dentro de suas funções, e posteriormente os espectadores assistem ao filme, frequentemente de forma mais “passiva” em comparação ao que ocorre entre a sociedade Mebêngôkre. Há, portanto, um endereçamento distanciado e abstrato no cinema hegemônico. Entre os cineastas indígenas, no entanto, há uma participação dos espectadores na construção e “revisão” do endereçamento, que tende à problematização da autoimagem, e é incomum no cinema hegemônico. Neste caso em específico, fica claro que, em determinados momentos, os espectadores na aldeia possuem uma função ativa de participação na construção das imagens e sons, isso tudo não de forma individualizada, mas em conjunto após visionamento dos registros.

Neste momento, é necessário considerar que essa forma de construção fílmica específica se dá a partir de suas cosmologias, isto é, de suas visões, compreensões e experiências de mundo – que são completamente diferentes do ponto de vista não indígena –, o que incide diretamente sobre o que é cinema para esse povo e sobre os modos de fazer filmes. Kaká Werá Jecupé, escritor indígena descendente do povo Tapuia, faz uma reflexão que contribui para compreender a cosmologia indígena aqui proposta:

A formação da Terra está ligada ao coração do Sol, da Lua e das estrelas. Na consciência indígena, tais seres também fazem parte do grande conselho dos ancestrais, de maneira que pertencemos, pela memória e pelo sangue, também à parte descendente. Essa visão pode ser chamada de “cosmologia nativa” (Jecupé, 2020, p. 33).

Isso permite compreender que, na perspectiva indígena, a cosmologia se constitui a partir de uma rede de relações ontológicas, espirituais e afetivas que vinculam os seres humanos aos demais elementos da natureza e do cosmos. Por isso, a noção de cosmologia deve ser entendida como o conjunto de saberes, narrativas e práticas que organizam a visão de mundo de um povo. No caso das cosmologias indígenas, isso se expressa na compreensão, por exemplo, de que o sol, a lua e as estrelas não são apenas corpos celestes, mas também entidades vivas, que possuem memória e ancestralidade.

Significa dizer que as crenças cosmológicas indígenas se dão a partir de uma cosmovisão por meio de suas vivências e experiências de mundo, expressas pelas crenças, línguas, rituais, práticas tradicionais, modos de viver e também nas formas de produzir audiovisual. É a partir desses fatores que existe um ponto de vista sobre o mundo e suas individualidades, mas especialmente a partir do corpo, ou seja, o ponto de vista é mobilizado a partir do corpo. Neste caso, podemos partir do perspectivismo ameríndio apontado por Viveiros de Castro (1996, p. 126), que se refere ao “princípio de que o ponto de vista cria o sujeito; será sujeito quem se encontrar ativado ou ‘agenciado’ pelo ponto de vista”. Entende-se que o corpo indígena, por meio de sua cosmovisão, emana do sujeito, já que o ponto de vista incide diretamente no corpo.

E é a partir do corpo e das experiências que, segundo Caixeta (2008), o pensamento indígena é construído, afinal as memórias e as tradições estão presentes no corpo das pessoas, mas também nos objetos, como a câmera, que passam a ser também sujeitos das sociedades indígenas. A partir desses pontos de vista, queremos dizer com isso que há uma construção de suas próprias perspectivas acerca do entendimento e da prática audiovisual que provém de suas particularidades cosmológicas.

Essa compreensão é fundamental para perceber que os cinemas indígenas não se organizam a partir de lógicas industriais, narrativas ou estilísticas da cinematografia hegemônica. Pelo contrário, são produções que se estruturam a partir das próprias cosmologias, o que implica modos de fazer, narrar, filmar e montar diretamente vinculados às formas de existir no mundo desses povos. No caso dos Mebêngôkre, isso se expressa, por exemplo, na não obrigatoriedade de roteiros fechados, nas dinâmicas das temporalidades ao produzirem filmes com longos planos-sequência e na flexibilidade da montagem ao realizarem cortes ou não nas obras<sup>2</sup>. Essas escolhas não são apenas meras questões estéticas, mas diretamente cosmológicas, isto é, surgem de uma percepção espaço-temporal e de entendimento de mundo não hierarquizada.

Para eles, mais importante que pensar roteiro, contratação de atores, atuação, manter atenção detalhada à continuidade entre planos na montagem, entre outros aspectos, é o que as imagens e sons representam para a cultura de seu povo. Como visto anteriormente, o cinema é uma forma de luta e resistência para manter a cultura viva entre os povos indígenas. Trata-se de uma concepção que não separa as

<sup>2</sup> Alguns filmes Mebêngôkre evidenciam essas características. Entre as obras, destacam-se *Memybijok* (2018), de Bepkadjoiti Mebêngôkre (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=31--wcRkHM>. Acesso em 28 de maio de 2025), e *Menire Biök* (2023), de Bepkemxti Mebêngôkre (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4YgyuT3mXP4>. Acesso em: 28 maio 2025).



cosmologias do fazer cinematográfico. O audiovisual, nesse sentido, torna-se uma extensão das práticas de cuidado com as cosmologias.

Desse modo, as cosmologias indígenas constituem a própria lógica de organização de suas obras, realizadas, sobretudo, pela coletividade, que é um princípio estruturante de muitas sociedades indígenas. Segundo Gersem Baniwa (2007, p. 131), toda comunidade indígena “possui sua organização [...] uma comunidade indígena é em si mesma uma organização social própria. Toda organização é uma necessidade coletiva, uma vez que a convivência coletiva só é possível com um mínimo de organização interna”. No audiovisual, isso se expressa na participação conjunta de cineastas, lideranças, anciãos, mulheres, homens e crianças nos processos de criação e decisão de determinadas obras, demonstrando que fazer cinema é uma prática coletiva, inscrita no campo das práticas cosmológicas.

Portanto, compreender a relação entre cosmologia e audiovisual no contexto Mebêngôkre é reconhecer que os filmes prolongam e atualizam suas próprias condições cosmológicas. Este é um ponto de partida para entender como as cosmologias orientam o fazer cinematográfico e os motivos de realizarem filmes considerando as opiniões do coletivo.

### **Dinâmicas de espetatorialidade Mebêngôkre: os modos de endereçamento**

Desde quando passaram a utilizar a câmera, o povo Mebêngôkre vem realizando diversos registros audiovisuais que consideram pertinentes no dia a dia. Isto se dá pela vontade de fazer ecoar suas lutas e mobilizações em diversos espaços, especialmente entre os não indígenas. Um estudo conduzido por Neves (2022) notou as transformações que o audiovisual trouxe nas comunidades Mebêngôkre, de modo que a câmera parece ser um equipamento sempre presente para registrar quase tudo o que puderem, visando guardar as imagens como memória e como autodeterminação, o que nos faz perceber o registro como um projeto político.

As imagens que produzem já viajaram por muitos países do mundo todo para fazer circular o que chamam de *kukràdjà*. Conforme apontado em entrevista com o cineasta Bepunu Mebêngôkre-Kayapó (2024), o termo refere-se “à cultura Mebêngôkre, o nosso *kukràdjà* é a nossa cultura indígena”. Isso condiz com o que explica Gordon (2009, p. 11) sobre o significado desta palavra: “cultura, tradição, hábitos, práticas, conhecimentos, saberes, modos de vida”. É nesta corrente de circular as imagens para



além das aldeias que os cineastas vêm trabalhando para formar uma potente rede de comunicação unindo outros povos.

Entretanto, antes dos filmes chegarem em um resultado final, é preciso considerar que, como citado anteriormente, às vezes, o processo de feitura de filmes Mebêngôkre passa por um visionamento coletivo. Neste momento, é preciso esclarecer que nem sempre isso é possível devido à falta de acesso a equipamentos audiovisuais e de projeção. Contudo, quando ocorre, geralmente as pessoas opinam sobre os registros, conforme explicou Bepunu no caso de filmagens de festas tradicionais: “as pessoas já vêm procurar a imagem pra assistir, depois disso nós espalha, compartilha a nossa imagem aqui, espalha pra todas as aldeias, nós pega outra imagem e assiste aqui na aldeia também” (Mebêngôkre-Kayapó, Bepunu, 2024).

Isso quer dizer que os registros circulam não só dentro da própria comunidade, mas entre outras aldeias também. Essa característica foi percebida anteriormente por Demarchi e Madi Dias (2018, p. 49), ao afirmarem que, certa vez, um dos Mebêngôkre chamado Akjabôro entoou palavras de incentivo para a comunidade em um alto-falante,

Ontem nós vimos as imagens dos parentes. Vimos a festa deles. A aldeia deles estava limpa. Todos trabalharam para a festa acontecer. Eles estão filmando aqui também, porque Môjkarakô<sup>3</sup> tem projeto. Agora nós temos que trabalhar direito. Todos têm que trabalhar para a comunidade, para a nossa festa ficar mais bonita. Temos que fazer certo.

Isso nos mostra que, quando possível, assistem aos registros fílmicos de outras aldeias e tentam fazer “mais bonito e correto”, isto é, construindo uma imagem de si diante do outro. Desta forma, as imagens registradas assumem um caráter reflexivo entre os Mebêngôkre, que visualizam os filmes de outras comunidades (e os seus próprios também) para a construção de uma autoimagem. Geralmente, quando o filme está muito editado, as pessoas questionam os cortes e/ou a ausência de determinado momento de uma festa, por exemplo, pois valorizam muito a apreciação das imagens integralmente, assim como a “beleza” do ritual. Demarchi e Madi Dias (2018, p. 52, grifo dos autores) afirmam que “os rituais Mebêngôkre estão estreitamente vinculados a uma concepção nativa de beleza, traduzida pela palavra *mejx*”.

Isso significa que o consumo dos próprios filmes resulta em um julgamento

<sup>3</sup> Môjkarakô é uma das aldeias Mebêngôkre-Kayapó que fica localizada no sul do Estado do Pará.

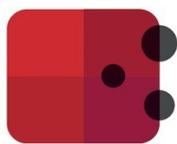
estético (*mejx*) por parte dos Mebêngôkre que, a partir de sua cosmovisão, apontam o que consideram defeitos e qualidades nos registros imagéticos e sonoros. Além disso, a apreciação e o julgamento são necessários até mesmo para que os filmes possam circular entre as aldeias e/ou fora delas. Para que isso seja feito, algumas aldeias já contam com gerador de energia e televisões, que possibilitam a exibição dos filmes. Depois, os registros são gravados em DVDs e *pendrives*, especialmente estes últimos, para arquivar suas filmagens, guardá-las para a posteridade e fazê-las serem conhecidas em diversos espaços. O objetivo é sempre o mesmo: não deixar as tradições serem esquecidas e mostrar o que está acontecendo na aldeia.

Neste ponto, cabe recordar da experiência de Vincent Carelli ao produzir o primeiro filme do Vídeo nas Aldeias (VNA), *A festa da moça* (1987), com os Nambiquara, no norte do Mato Grosso. Estes, quando assistiram às imagens feitas por Carelli, sentiram-se decepcionados pelo excesso de roupa e optaram por realizar uma nova festa para ser filmada, de modo que acabaram retomando a cerimônia de furação de nariz e lábios dos jovens, abandonada há mais de 20 anos. Essa experiência mostrou que os indígenas, após se visualizarem nas imagens, perceberam como queriam ser vistos a partir da construção de uma autoimagem, ou seja, por meio do cinema realizaram uma nova imagem de si. Por isso, segundo Araújo (2019, p. 137), “o líder dos Nambiquara, Pedro Mãmaindê, assumiu a direção das filmagens”, e o resultado foi um filme com imagens de como este povo se autorrepresentou diante da câmera.

Entre os Mebêngôkre, parece ocorrer uma dinâmica similar, porém é preciso considerar, retomando a fala de Madi Dias (2011, p. 54), a relação com “[...] uma capacidade de objetivação da imagem”, isto é, as relações que estabelecem entre a produção de imagens e o objetivo de produzi-las. Os filmes, além de serem realizados como projeto político de luta, resistência e memória, são endereçados de formas diferentes para cada público: o indígena e o não indígena. Neste caso, dependendo de quem irá assistir, o filme assume outra forma. Em entrevista, o cineasta Bepkadjoiti Mebêngôkre-Kayapó deixa isso claro ao falar sobre seu filme *Memybijok*<sup>4</sup> (2018), que tem 19 minutos de duração no *YouTube*:

Esse filme de 19 minutos foi só pra mostrar mesmo quando fiz a viagem fora do Brasil, aí eu recortei pra mostrar. Mas a

<sup>4</sup> O título do filme refere-se ao nome de uma cerimônia de nomeação chamada *Memybijok* (festa dos homens), que é uma tradição do povo Mebêngôkre que pode durar dias, semanas ou meses. O objetivo da cerimônia é confirmar e/ou acrescentar nomes às crianças, ou seja, lhes é designado um nome baseado em determinados prefixos que só são realmente confirmados cerimonialmente.



festa do *Memybijok* dura tempo também pra encerrar, não é rápido, demora. No total, esse vídeo tá com mais de duas horas de duração porque o *Memybijok* é longo, não termina em poucos dias, dura alguns meses, três, quatro meses. Aí a festa acontece toda manhã e tarde por uns quatro meses (Mebêngôkre-Kayapó, Bepkadjoiti, 2024).

Desta forma, a versão reduzida do filme foi pensada para atingir espectadores específicos, neste caso, o público estrangeiro e não indígena, o que demonstra uma autoconsciência da própria luta, uma vez que o diretor optou por levar ao exterior e publicar no *YouTube* para que mais pessoas possam vê-lo. É, de certa forma, uma autorrepresentação audiovisual como estratégia política, isto é, do lugar do cinema como forma de luta. Essas características do filme evidenciam a luta para se manter existindo da forma como eles querem existir no mundo, já que sabem a importância e a dimensão do cinema para que as pessoas possam visualizá-los, compreendê-los e respeitá-los. Entretanto, destacamos aqui o fato de que a sociedade Mebêngôkre parece saber o que funciona não só para o espectador indígena, mas para o não indígena também, o que demonstra a existência de diferentes modos de endereçamento dos filmes e de um saber sedimentado sobre as políticas do endereçamento.

De acordo com Ellsworth (2001, p. 13), o modo de endereçamento é um “conceito que se refere a algo que está no texto do filme e que, então, age, de alguma forma, sobre seus espectadores imaginados ou reais, ou sobre ambos”. A partir deste ponto de vista, pode-se considerar que a autoconsciência do cinema enquanto representação e forma de luta faz com que os cineastas Mebêngôkre saibam exatamente o que fazer para que o filme seja reconhecido pelos diferentes espectadores. Neste caso, o que parece funcionar para eles são os filmes mais longos com diversos planos-sequência mostrando todos os detalhes dos rituais. Segundo Bepunu,

Durante a festa, fazemos filmagem porque algumas festas dura... porque assim, as festas iniciam e dão uma pausa pra enfeitar mais, fazer enfeite da festa... pausa por alguns dois, três meses. Depois de três meses pode começar a finalizar. Aí inicia a festa, grava e deixa. Quando grava o filme de finalização da festa, emenda, pega aquele arquivo que eu



gravei no início, junta todos e faz um filme só (Mebêngôkre-Kayapó, Bepunu, 2025).

A filmagem de determinadas cerimônias, portanto, leva bastante tempo e isso condiciona o resultado final, que pode ser um filme longo e sem muitos cortes. Isso ficou mais claro quando o cineasta afirmou que “a duração do filme Mebêngôkre pode ser cinquenta e dois minutos, uma hora e meia, uma hora e cinquenta minutos, mas pode também durar duas horas de filme (Mebêngôkre-Kayapó, Bepunu, 2025). No entanto, o processo é diferente quando a mensagem precisa ser transmitida à sociedade não indígena, pois os cineastas sabem que filmes com mais cortes se aproximam mais do cinema não indígena. Deste modo, essas evidências nos levam a perceber que realmente há diferentes modos de endereçamento dos filmes Mebêngôkre, em suas diferentes versões, já que um modo de endereçamento é a maneira pela qual o filme “fala” com espectadores, tanto de forma consciente quanto inconsciente. Significa dizer também que há implicações profundas na experiência do espectador e na forma como este interpreta e se envolve com o filme, o que é um fator muito claro entre os cineastas Mebêngôkre, que consideram, retomando Ellsworth (2001), os espectadores reais em cada caso.

Desta forma, parece haver uma capacidade de considerar tanto os espectadores reais, isto é, eles próprios enquanto pessoas indígenas e que estão próximas dos cineastas, quanto os espectadores imaginados, ou seja, os não indígenas, que estão mais distanciados, como no caso da exibição fora das aldeias, do país em mostras internacionais e pela internet através das redes sociais. Neste caso, os diferentes modos de exibição pelos quais os filmes circulam também parecem interferir sobre o endereçamento. Esses “ajustes” no endereçamento permitem que suas produções dialoguem de forma interaldeã, mas também fora das aldeias, criando uma ponte que promove o entendimento e o reconhecimento de suas próprias existências e lutas.

Segundo Ellsworth (2001, p. 21), “não existe, nunca, um único e unificado modo de endereçamento em um filme”, o que parece condizer com a realidade do povo Mebêngôkre. Ao endereçarem os filmes de formas diferentes para cada público, as imagens agem também de formas diferentes sobre os espectadores, uma vez que cada espectador possui uma realidade específica com experiências e cosmologias diferentes. No caso das aldeias, a cosmovisão e os modos de viver Mebêngôkre parecem levá-los a uma fácil aceitação da forma como produzem seus filmes. Ao perguntar de Beptemexti



sobre esse processo, o cineasta respondeu que: “nós filmamos tudo, a festa inteira, todo o preparo até o final, isso é importante porque nossos filhos e netos vão ver depois” (Mebêngôkre, Bepthemexti, 2024).

É por isso que os registros geralmente são com planos de longa duração ininterruptos para captar quase que integralmente o ritual, o que quer dizer que são filmes que geralmente não demandam edição. Mas também não significa que realizam apenas filmes sem cortes, pois, conforme apontado acima, a demanda de filmes editados tem aumentado para exibição externa, uma vez que entendem “[...] que o vídeo editado corresponde melhor como ‘produto’ para a articulação em outras redes” (Madi Dias, 2011, p. 73). Isso demonstra que, no caso dos não indígenas, a visão de mundo ocidentalizada e carregada por um cinema hegemônico, prioritariamente euroamericano, faz com que a aceitação de determinados filmes funcione mais quando estão em forma de “produto”. Esses aspectos pareceram mais claros em entrevista realizada com Simone Giovine, cineasta não indígena que trabalha com os Mebêngôkre-Kayapó há muitos anos, e é coordenador do *Coletivo Beture Cineastas Mebêngôkre*<sup>5</sup>,

Teve um momento que eu fiz um curta de sete minutos, eu passei mais de um mês fazendo um filme sobre a castanha Kayapó na aldeia e quando eu voltei lá e mostrei o filme que durava sete minutos o cacique quase que queria me dar uma bananada na cabeça, ele falava “você ficou aqui todo esse tempo e fez só isso?”. Então, eles têm um outro entendimento sobre o que é um filme. Por exemplo, um filme de ritual, como uma festa, tem que ter cada momento da festa, não pode perder nenhuma etapa porque cada canto é importante, cada momento do ritual super complexo é importante (Giovine, 2023).

Desta forma, percebe-se que há uma escolha com outros princípios estéticos próprios que é demandada tanto para guardar como memória, quanto “[...] pelo interesse da audiência em acompanhar sequencialmente os mínimos detalhes do ritual gravado” (Demarchi e Madi Dias, 2018, p. 44). Por audiência, os autores referem-se aos espectadores nas aldeias que, frequentemente, desejam assistir ao filme inteiro, mesmo

<sup>5</sup> O *Coletivo Beture* é um importante coletivo de cinema que foi criado em 2017 com o objetivo de dar visibilidade à cultura e à luta do povo Mebêngôkre-Kayapó.



que seja longo. Ainda assim, pode haver algum questionamento, conforme relatou Bepunu ao conversarmos sobre esses momentos de recepção na comunidade: “tem gente que fala que tá faltando uma imagem, tá faltando essa cena, essa etapa, isso que o pessoal fala” (Mebêngôkre, Bepunu, 2024).

Os comentários da falta de determinadas imagens ou momentos dos rituais registrados apontam para o modo como não só os cineastas, mas a comunidade, de um modo geral, busca uma representação de si. Para o povo Mebêngôkre, não parece fazer sentido um filme que não mostre todos os momentos de uma cerimônia, afinal é preciso que o máximo de detalhes e momentos seja registrado para que haja uma maior representação de como querem se ver e ser vistos e para validar o registro como memória. Neste caso, o modo como querem se ver e ser vistos importa porque, por muitas décadas, eles não se sentiam representados nas imagens realizadas por cineastas não indígenas e, conseqüentemente, não se sentiam endereçados, pois não percebiam que os filmes eram feitos para eles. Importa também porque, para os Mebêngôkre, é possível existir através das imagens e sons e perpetuar aquilo que chamam de *kukràdjà*.

### Dinâmicas de espetatorialidade Mebêngôkre: os modos de leitura

Além dos modos de endereçamento pertinentes na prática cinematográfica Mebêngôkre, destacamos aqui outro fator que parece ocorrer nessa dinâmica: os modos de leitura espetatoriais. Por modos de leitura, referimo-nos ao que propõe Odin (2012, p. 13), ao afirmar que há “no espaço de leitura dos filmes, de uma leitura documentária ou, mais exatamente (perdoem a indignidade do neologismo), de uma leitura documentarizante – quer dizer, de uma leitura capaz de tratar todo filme como documento”. Trata-se, portanto, de uma perspectiva da leitura espetatorial que considera filmes como documentos através de registros sociais, culturais e de perspectivas de uma época ou local específico.

Considerando que os Mebêngôkre visualizam seus registros fílmicos como projeto político para guardar as imagens como memória e utilizá-las nas lutas pelos seus direitos, pode-se inferir que veem os filmes como importantes documentos para preservação da cultura. Ao questionar Bepkadjoiti sobre o uso do audiovisual como preservação, o cineasta respondeu que:



Filmar pra mim é muito importante pra representar meu povo e defender minha cultura. Antigamente não tinha nada pra registrar a cultura, mas hoje como já existem as ferramentas de vocês, aí nós tivemos essa ideia de aproveitar, aprender alguma coisa, registrar e preservar a cultura também. Se acontece alguma coisa, eu filmo, edito e compartilho (Mebêngôkre, Bepkadjoiti, 2024).

Neste caso, a autoconsciência do uso do audiovisual como documento para a preservação da cultura parece relacionar-se diretamente ao modo como querem se ver e ser vistos, uma vez que os filmes são guardados para a posteridade. Madi Dias (2011) chama isso de “guardar memória por meio do vídeo”, devido à constante formulação dos Mebêngôkre de que filmam para que filhos e netos conheçam seus antepassados e para que a cultura não acabe. O autor ainda destaca que “guardar” compreende-se como algo primordial que apresenta os diferentes usos que fazem da câmera e das imagens e sons registrados.

Por isso, observa-se a operação de modos de leitura específicos, porque quando as dinâmicas de recepção acontecem, especialmente as coletivas, geralmente há um objetivo específico de opinar e discutir as imagens a partir da cosmovisão de “beleza”. E essa noção é estritamente relacionada com as filmagens de rituais. Gordon afirma que

Uma das características da sociedade mebêngôkre é o que podemos chamar do seu caráter visual. Desde o *display* arquitetônico das aldeias até a importância do aparecimento (*amirin*) dos adornos, enfeites e papéis cerimoniais nas festas e danças no pátio – isto é, o desvelamento ritual de nomes e *kukràdjâ* – há um componente visual na objetificação do valor e da beleza. Isso não é à toa. É no ritual que a beleza se objetifica e se mostra em sua máxima extensão sociológica e cosmológica. [...] O ritual, portanto, é o ponto auge da produção (ou extração, ou atribuição) da beleza. Na verdade, é o contexto em que toda a beleza que os Mebêngôkre puderam produzir, aprender ou apropriar do cosmo se objetifica. Os rituais são momentos em que a



própria sociedade mebêngôkre mostra-se como deve ser: bela, correta, boa (Gordon, 2009, p. 16-17, grifos do autor).

Ao levarmos em consideração que grande parte dos filmes Mebêngôkre são registros de rituais realizados nas aldeias, isso significa que, quando ocorrem os visionamentos coletivos, a concepção nativa de “beleza” aparece com mais ênfase nas falas dos espectadores. Esse julgamento estético se dá por meio da forma como querem se ver e ser vistos nas imagens, ou seja, através da autorrepresentação e dos modos de endereçamento. Segundo Demarchi (2014, p. 45, grifo do autor), o ritual é, para eles, “o momento ápice da produção de beleza e de exposição e visualização do *kukràdjâ* mebêngôkre. Ele é [...] o lócus privilegiado para onde se canaliza uma política da visualidade estrategicamente pensada para (im)pressionar os outros, notadamente, os brancos”.

A partir dos diferentes endereçamentos, os filmes parecem operar um modo de leitura que transcende as instruções explícitas da direção ou as convenções tradicionais do ambiente de exibição, como o silêncio e a concentração típicos da sala de cinema. Esse modo de leitura, que emerge das interações coletivas de recepção, molda diretamente a forma como os espectadores atribuem julgamentos estéticos ao que veem. Nos filmes Mebêngôkre, o ato de assistir aos registros cinematográficos gera uma dinâmica própria de interpretação, permitindo que os espectadores se engajem criticamente com a estética fílmica, tecendo comentários sobre enquadramentos, movimentos de câmera, foco e outros elementos visuais.

É uma interação totalmente ativa, na qual o modo de leitura é condicionado pela cosmovisão, valores estéticos e sociais da comunidade, e não pelas normas institucionais do cinema hegemônico ocidental. Desta forma, o cinema Mebêngôkre cria um espaço de recepção no qual a apreciação estética se articula a partir de uma perspectiva coletiva e culturalmente específica. Ao questionar sobre quais apontamentos surgem nas comunidades ao assistirem às imagens registradas, Bepunu respondeu:

É muita fala sobre a imagem da gravação. Se alguma imagem fica tremendo, alguma imagem fica boa, tipo de enquadramento, panorâmica... Com tripé o pessoal gosta de assistir, mas com o braço o pessoal reclama mais, fala que essa imagem tá meio torta, tá tremendo, é muito ruim, assim



que o pessoal fala. No foco, as pessoas pode falar também que essa imagem não é bom, não dá pra ver, reclama do foco também. Quando a imagem tá limpa com alta qualidade, as pessoas já começam a gostar da imagem, do enquadramento, panorâmica, *zoom*, pessoal já começa a entender (Mebêngôkre, Bepunu, 2025).

Essa interação no momento da recepção sugere uma forma ativa de engajamento por parte dos espectadores, contribuindo para uma apreciação com objetivo analítico e valorativo de suas produções cinematográficas, sempre levando em consideração a construção da autoimagem e a relação disso com o uso dos filmes como documentos. Inclusive, essa característica relaciona-se também diretamente com o que propõe Odin (2000) acerca do “modo estético”, quando o espectador utiliza uma visão técnica para compreender e valorizar os elementos artísticos e culturais apresentados na obra. Neste sentido, o “modo estético” implica uma apreciação, permitindo que o espectador se envolva criticamente com as narrativas e representações trazidas nos filmes. No caso dos Mebêngôkre, essa criticidade parece ser um elemento importante dos modos de leitura operados nessa espectadorialidade, pois o visionamento está orientado pelo modo estético e tem um objetivo apreciativo e valorativo.

Essa postura ativa amplia o que entendemos como experiência cinematográfica no âmbito ocidental e não indígena, e também fortalece o papel desses filmes como instrumentos de documentação cultural e de construção de identidade. A interação dos espectadores com o audiovisual, portanto, revela uma dimensão reflexiva, na qual a autoimagem e a preservação cultural são constantemente negociadas e reafirmadas, além de serem intrínsecas às práticas espectatoriais. No entanto, outro aspecto parece estar presente nessa dinâmica de visionamento dos filmes Mebêngôkre, que é o que Odin (1998) chama de “modo privado”, definido pela forma de leitura na qual o contexto e o sentido das imagens estão ligados às experiências pessoais e coletivas dos espectadores. Como exemplo, o autor aborda os filmes de família, que podem trazer espécies de “pistas” que permitem a cada membro relembrar sua própria experiência e a experiência coletiva de todos.

No caso dos Mebêngôkre, o julgamento estético das imagens é feito pelos próprios membros da comunidade, que possuem uma relação de coletividade, além de terem um conhecimento íntimo e único de suas próprias cosmologias, histórias e tradições. Assim como no “modo privado” proposto por Odin, os filmes Mebêngôkre são



interpretados e avaliados com base em um conhecimento compartilhado e experiências vividas. Desta forma, esse julgamento estético interno é um reflexo da espectralidade comunitária, no qual as imagens são apreciadas e criticadas não apenas por sua forma ou conteúdo, mas pelo modo como representam e respeitam a identidade e as tradições da comunidade.

Neste caso, os Mebêngôkre possuem uma visão privilegiada sobre o que as imagens representam e essa perspectiva é fundamental para a compreensão e julgamento estético dos filmes. É por isso que parece operar, também, o "modo privado", pois o sentido e a significância das imagens estão profundamente conectados à experiência subjetiva e ao conhecimento compartilhado dos espectadores. Além disso, o modo privado, como qualquer outro, promove significados e leituras singulares estimulados justamente pelo compartilhamento de saberes e experiências entre os espectadores. Isto promove leituras que, a rigor, só são possíveis ou fazem sentido apenas para a comunidade. Assim, o cinema e o audiovisual se tornam ferramentas de fortalecimento cultural, já que as narrativas construídas por eles adquirem camadas de significação que transcendem a experiência individual e se enraizam na memória coletiva.

Além disso, também há um destaque que deve ser feito sobre a leitura documentarizante (Odin, 2012), na qual o autor afirma que um filme pode ser sempre um documento do próprio filme, mas também do cinema e de sua representação. A partir deste ponto de vista, pode-se afirmar que o filme, para os Mebêngôkre, não apenas documenta os rituais filmados, mas também se torna um documento de si próprio a partir da autorrepresentação para que possam perpetuar suas tradições.

No entanto, isso sugere que os filmes não são apenas uma forma de registrar a própria cultura, mas que também são reflexos do contexto sociocultural e cosmológico em que foram produzidos. Assim, ao assistir a seus filmes, os espectadores não apenas absorvem o conteúdo específico dos registros filmados, mas também explanam comentários e opiniões acerca do trabalho dos cineastas. Estes, segundo Odin (2012, p. 21), podem ser vistos como os "enunciadores reais", isto é, aqueles por trás da realização dos filmes, como o cinegrafista e/ou o diretor. O autor afirma também que "assim, um mesmo movimento documentarizante pode tomar como Enunciadores reais, ao mesmo tempo, a Sociedade, o *cameraman*, o realizador e o responsável pelo discurso do filme" (Odin, 2012, p. 21, grifo do autor).

É o que parece ocorrer entre os Mebêngôkre quando acontecem os visionamentos dos filmes, uma vez que os cineastas são os responsáveis pela



representação e discurso transmitidos pelo filme a partir dos enquadramentos, movimentos de câmera, foco e outros aspectos que consideram relevantes. Pode-se perceber, portanto, que, quando ocorrem exibições coletivas, não só os cineastas desempenham um papel fundamental na construção fílmica, mas também os espectadores, que são afetados diretamente pelas imagens que assistem. Por isso, as imagens podem ser entendidas e interpretadas de diferentes maneiras na comunidade, dependendo de como cada espectador percebe a filmagem dos rituais a partir de uma cosmovisão Mebêngôkre-Kayapó, o que ressalta a dimensão e a complexidade da experiência espectral nas aldeias.

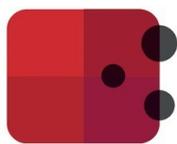
Entretanto, como ressaltado anteriormente, nem sempre a recepção fílmica em coletivo é possível, o que não significa que as pessoas não vejam os filmes de forma individual. Sobre isso, Bepunu relata que:

Quando a festa termina, as pessoas já vêm procurar a imagem pra assistir. Antigamente só tinha uma TV aqui na aldeia, mas agora, nesse momento, eles compraram mais TV pra assistir novela, *Jornal Nacional*, pra acompanhar as notícias. Com isso, dá pra ver na TV, mas eles também procuram o *pendrive* pra assistir o filme (Mebêngôkre, Bepunu, 2024).

Nota-se, de todo modo, que essas dinâmicas de recepção são fundamentais entre a sociedade Mebêngôkre, seja de forma coletiva ou individual. Essa interação ativa com os filmes não apenas reflete a riqueza sociocultural das comunidades, mas também desempenha um papel significativo na forma como os filmes são produzidos, percebidos e interpretados. Portanto, essa característica pode ser entendida, em determinados momentos, como constitutiva do resultado final de seus filmes, o que destaca a existência de um diálogo contínuo entre os cineastas e a audiência nativa na construção de narrativas que os representem como querem ser representados.

### Considerações finais

A especificidade deste trabalho foi explorar o processo de espectralidade cinematográfica no âmbito de um povo indígena brasileiro, sustentando-se, sobretudo,



em discussões teóricas e entrevistas com os cineastas. Essas interlocuções diretas com os Mebêngôkre, realizadas durante o trabalho de campo de forma remota e presencial, enriqueceram significativamente a análise acerca das dinâmicas de espetatorialidade audiovisual. Com base em suas falas e nas experiências vivenciadas em campo, foi possível extrair dados fundamentais que permitiram uma melhor compreensão sobre o fazer cinematográfico deste povo, contribuindo para uma reflexão mais ampla sobre o papel do audiovisual como ferramenta de autorrepresentação. Entretanto, para além disso, observou-se a importância do audiovisual como instrumento de luta, resistência e memória, de modo que a representação de si está diretamente relacionada a esses aspectos.

Observou-se que, em casos de visionamentos coletivos, a dinâmica de espetatorialidade do povo Mebêngôkre é marcada por uma autoconsciência crítica e política na produção e recepção de suas imagens. Desde a chegada da câmera, cineastas utilizam o audiovisual para registrar sua cultura e como estratégia de resistência. A produção e exibição de filmes refletem a integração entre preservação cultural e comunicação externa, com adaptação das imagens para diferentes públicos, evidenciando uma estratégia consciente de endereçamento, que busca tanto afirmar sua identidade interna, quanto obter reconhecimento externo.

Além disso, a prática de visionamento coletivo e a valorização dos registros cinematográficos como autoimagem e memória revelam uma dinâmica reflexiva e crítica singular entre os Mebêngôkre, que criam imagens tanto para preservar memória quanto para se autorrepresentar. A adaptação dos filmes em duração e forma para diferentes públicos e a avaliação crítica valorativa durante os registros demonstram o audiovisual como meio de resistência cultural e autodeterminação. Dessa forma, o audiovisual permite dialogar com não indígenas, diferenciando-se deles como espectadores e produtores de imagens. As críticas e ajustes, como a demanda por filmes mais longos, demonstram a importância da integridade na construção da autoimagem, uma vez que veem o cinema como memória. Em contrapartida, as dinâmicas de espetatorialidade também parecem ser marcadas pela combinação singular de modos de leitura e recepção.

Como visto, a perspectiva documentarizante compreende os filmes como registros visuais e documentos de memória cultural e resistência política. O modo estético revela como os espectadores avaliam os filmes com uma atenção técnica e crítica, atentos a elementos como enquadramentos e movimentos de câmera, valorizando aspectos artísticos e culturais. Já o modo privado nos fornece uma



compreensão da subjetividade da recepção para este povo, com as imagens sendo interpretadas a partir de experiências pessoais e coletivas compartilhadas.

A leitura dos filmes está profundamente ligada ao conhecimento interno e às tradições da comunidade, tornando o julgamento estético um reflexo das memórias coletivas. Desse modo, os filmes *Mebêngôkre* funcionam como documentos que registram rituais e práticas cotidianas, mas também criam um espaço de reflexão pessoal e comunitária, na qual a visualização e a crítica se entrelaçam com a identidade e memória cultural da comunidade.

Entretanto, é importante ressaltar que este estudo não extingue outras possibilidades de compreensão. Aqui parece oportuno chamar a atenção, à guisa de conclusão, para o fato de os *Mebêngôkre* produzirem filmes contra-hegemônicos, de modo que o cinema nos moldes do ocidente, para eles, não faz nenhum sentido. Portanto, podemos compreender seus filmes como narrativas que buscam registrar tradições, manter vivas suas práticas e se comunicar com outras aldeias e públicos, indígenas e não indígenas.

## Referências

ARAÚJO, Juliano José de. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Bragança Paulista: Margem da Palavra, 2019.

BANIWA, Gersem Luciano. Movimentos e políticas indígenas no Brasil contemporâneo. *Revista Tellus*, n. 12, p. 127-146, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.20435/tellus.v0i12.136>. Acesso em: 6 set. 2024.

CAIXETA, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Revista Devires*, v. 5, n. 2, p. 98-125, 2008. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/308>. Acesso em: 8 set. 2024.

COMANDUCCI, Carlo. *The wayward spectator*. 2015. Tese (Doutorado). University of Birmingham, Birmingham, 2015.

DEMARCHI, André; MADI DIAS, Diego. Vídeo-ritual: circuitos imagéticos e imagens rituais entre os *Mebêngôkre* (Kayapó). *Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia*, v. 3, n. 1, p. 38-62, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2018.142190>. Acesso em: 28 ago. 2024.

DEMARCHI, André. *Kukràdjà Nhipêjx: fazendo cultura: beleza, ritual e políticas da visualidade entre os Mebêngôkre-Kayapó*. 2014. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.



ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. pp. 8-76.

GIOVINE, Simone. [Entrevista concedida ao pesquisador Brener Neves]. WhatsApp: [Conversa com Simone Givone], junho de 2023. Arquivo pessoal.

GORDON, César. O valor da beleza: reflexões sobre uma economia estética entre os Xikrin (Mebêngôkre-Kayapó). **Série Antropologia**, v. 494, 2009.

JECUPÉ, Kaká Werá. **A terra dos mil povos – História indígena do Brasil contada por um índio**. 2ª ed. São Paulo: Peirópolis, 2020.

MADI DIAS, Diego. Filmar e guardar: reflexões sobre a “cultura” e imagem a partir do caso Mebêngokrê-Kayapó (PA). **Revista Museologia e Patrimônio**, v. 4, n. 1, p. 149-169, 2011. Disponível em:

MADI DIAS, Diego; DEMARCHI, André. A imagem cronicamente imperfeita: o corpo e a câmera entre os Mebêngôkre-Kayapó. **Espaço Ameríndio**, v. 7, n. 2, p. 147-171, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/1982-6524.37505>. Acesso em: 20 set. 2024.

MEBÊNGÔKRE, Bepkadjoiti. [Entrevista concedida ao pesquisador Brener Neves]. WhatsApp: [Conversa com Bepkadjoiti Mebêngôkre], fevereiro de 2024. Arquivo pessoal.

MEBÊNGÔKRE, Bepunu. [Entrevista concedida ao pesquisador Brener Neves]. WhatsApp: [Conversa com Bepunu Mebêngôkre], entre janeiro de 2024 e março de 2025. Arquivo pessoal.

MEBÊNGÔKRE, Bepthemexti. [Entrevista concedida ao pesquisador Brener Neves]. WhatsApp: [Conversa com Bepthemexti Mebêngôkre], abril de 2024. Arquivo pessoal.

MEMYBIJOK – a festa dos homens. Direção: Bepkadjoiti Mebêngôkre-Kayapó. Produção: Coletivo Beture Cineastas Mebêngôkre. Brasil, 2018. 19min., sonoro, colorido.

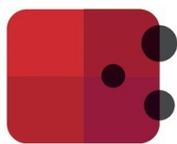
NEVES, Brener. **O cinema indígena Kayapó e a relação corpo-câmera**. 2022. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

ODIN, Roger. Semio-pragmática e história: sobre o interesse do diálogo. **Estudos de Cinema**, v. 1, n. 1, 131-145, 1998.

ODIN, Roger. La question du public. Approche sémio-pragmatique. **Réseaux – Communication – Technologie – Société**, v. 18, n. 99, p. 49–72, 2000. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/reso\\_0751-7971\\_2000\\_num\\_18\\_99\\_2195](https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_2000_num_18_99_2195). Acesso em: 18 dez. 2024.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 39, n. 37, p. 10-30, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2012.71238>. Acesso em: 10 dez. 2024.

RIOS, Luis Henrique; PEREIRA, Renato; FROTA, Mônica. Mekáron Opoioie. In: Caderno de Textos Antropologia Visual. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1987.



STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2000.

TURNER, Terence. Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo. **Revista de Antropologia**, v. 36, p. 81-121, 1993. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1993.111390>. Acesso em: 28 ago. 2024.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Revista Mana**, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1421>. Acesso em: 22 set. 2024.

---

<sup>I</sup> Brenner Neves Silva

Realiza doutorado no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF).

E-mail: [brenerneves@id.uff.br](mailto:brenerneves@id.uff.br)

<sup>II</sup> Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Instituto NUTES de Educação em Ciências e Saúde da UFRJ. Bolsista de Produtividade do CNPq (nível 2).

E-mail: [luizrezende.ufrj@gmail.com](mailto:luizrezende.ufrj@gmail.com)

### Informações sobre o artigo

#### Resultado de projeto de pesquisa:

Resultado parcial de pesquisa de doutorado em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF).

#### Fontes de financiamento:

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, Brasil.

#### Considerações éticas:

Não se aplica.

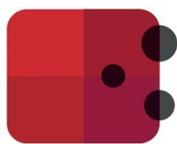
#### Declaração de conflitos de interesse:

Não se aplica.

#### Apresentação anterior:

Não se aplica.





---

**Informações sobre coautoria**

## Concepção e desenho do estudo:

Brenner Neves Silva.

## Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho .

## Redação do manuscrito:

Brenner Neves Silva e Luiz Augusto Coimbra de Rezende Filho.

Artigo recebido em: 07/02/2025. Aprovado em 09/06/2025.