Qualis A1
Arte | Educação | Filosofia | História |
Interdisciplinar | Linguística | Literatura

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

RESISTÊNCIA CULTURAL E DINÂMICAS AFETIVAS NO CINEMA INDÍGENA: UMA ANÁLISE DO FILME GUARDIÕES DA FLORESTA DO POVO MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ

CULTURAL RESISTANCE AND AFFECTIVE DYNAMICS IN INDIGENOUS CINEMA: AN ANALYSIS OF THE FILM GUARDIÕES DA FLORESTA BY THE MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ PEOPLE

RESISTENCIA CULTURAL Y DINÁMICAS AFECTIVAS EN EL CINE INDÍGENA: UN ANÁLISIS DE LA PELÍCULA GUARDIÕES DA FLORESTA DEL PUEBLO MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ

Brener Neves Silva
Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói/Rio de Janeiro, Brasil

Resumo

Nos últimos anos, o cinema do povo indígena Mebêngôkre-Kayapó tem se consolidado como instrumento de registro cultural e político. Essa prática tem se estabelecido como uma importante ferramenta de luta, resistência e denúncia, ampliando a visibilidade de suas lutas. Este artigo tem como objetivo analisar o filme Guardiões da Floresta (2022), produzido pelo Coletivo Beture Cineastas Mebêngôkre, visando evidenciar o uso do audiovisual como mobilizador de afetos para determinados fins estratégicos. Para isso, as metodologias adotadas compreenderam a análise fílmica do documentário em questão a partir de uma abordagem qualitativa, assim como entrevistas realizadas com cineastas Mebêngôkre. A investigação revela como este povo tem se articulado afetivamente, criando uma união entre cineastas e comunidades, que encontram no audiovisual um espaço de expressão e resistência coletiva, compartilhando suas narrativas, lutas e denúncias.

Palavras-chave: Cinema indígena; Cinema Kayapó; Afeto.

Abstract

In recent years, the cinema of the Mebêngôkre-Kayapó Indigenous people has been consolidated as a tool for cultural and political documentation. This practice has become an important instrument of struggle, resistance, and denunciation, increasing the visibility of their causes. This article aims to analyze the film Guardiões da Floresta (2022), produced by the Beture Collective of Mebêngôkre Filmmakers, seeking to highlight the use of audiovisual media as a mobilizer of affect for specific strategic purposes. To achieve this, the adopted methodologies

SILVA, Brener Neves. RESISTÊNCIA CULTURAL E DINÂMICAS AFETIVAS NO CINEMA INDÍGENA: UMA ANÁLISE DO FILME GUARDIÕES DA FLORESTA DO POVO MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, V. 64, N. 64, p. 1-17, Junho, 2025.
Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br

REVISTA DA FUNDARTE

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

included film analysis of the documentary through a qualitative approach, as well as interviews conducted with Mebêngôkre filmmakers. The investigation reveals how this people have been affectively organizing themselves, fostering a connection between filmmakers and communities, who find in audiovisual media a space for collective expression and resistance, sharing their narratives, struggles, and denunciations.

Keywords: Indigenous Cinema; Kayapó Cinema; Affection.

Resumen

En los últimos años, el cine del pueblo indígena Mebêngôkre-Kayapó se ha consolidado como un instrumento de registro cultural y político. Esta práctica se ha establecido como una herramienta importante de lucha, resistencia y denuncia, ampliando la visibilidad de sus causas. Este artículo tiene como objetivo analizar la película Guardiões da Floresta (2022), producida por el Colectivo Beture Cineastas Mebêngôkre, con el propósito de evidenciar el uso del audiovisual como movilizador de afectos para fines estratégicos específicos. Para ello, las metodologías adoptadas incluyeron el análisis fílmico del documental desde un enfoque cualitativo, así como entrevistas realizadas con cineastas Mebêngôkre. La investigación revela cómo este pueblo se ha articulado afectivamente, creando una unión entre cineastas y comunidades que encuentran en el audiovisual un espacio de expresión y resistencia colectiva, compartiendo sus narrativas, luchas y denuncias.

Palabras clave: Cine indígena; Cine Kayapó; Afecto.

Introdução

Os Mebêngôkre-Kayapó são um povo indígena pertencente ao tronco linguístico Macro-Jê e vivem em aldeias dispersas pelo sul do estado do Pará e norte do Mato Grosso. Atualmente, ocupam diversas regiões da bacia do rio Xingu, estendendo-se do sul do Pará até o norte do Mato Grosso, e vivem divididos em seis Terras Indígenas (TI) nesta região, que foram demarcadas e homologadas entre o final dos anos 1980 e início dos anos 1990, sendo elas: Baú, Kayapó, Badjonkore, Las Casas (PA), Menkragnoti (PA/MT) e Capoto/Jarina (MT). O povo Mebêngôkre possui uma relação íntima com o cinema e o audiovisual e vêm produzindo filmes desde meados da década de 1980, com diversas características particulares que fazem parte da construção fílmica de suas narrativas.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

A relação mais íntima com o cinema inicia com projetos de formação audiovisual neste período, como o *Mekaron Opoi D'joi*, que em sua língua quer dizer "aquele ou aquela que faz imagens", realizado em 1985 (Rios, Pereira e Frota, 1987), e o *Kayapo Video Project*, que tinha como objetivo treiná-los para a produção e edição de vídeos (Turner, 1992). Desde então, diversos jovens Mebêngôkre se formaram enquanto cineastas, o que possibilitou que pudessem construir suas próprias narrativas audiovisuais. Foi neste contexto que perceberam as potencialidades do cinema e do audiovisual e começaram a realizar filmagens cotidianas e de práticas tradicionais, tendo em vista o registro para perpetuar a própria cultura como forma de autodeterminação e denúncia.

O presente estudo debruçou-se em analisar o filme *Guardiões da Floresta*[1] (2022), realizado pelo Coletivo Beture Cineastas Mebêngôkre, um grupo de realizadores audiovisuais Kayapó que produz filmes de seu próprio povo desde 2017[2]. O filme é um curta-metragem de 06min02s, foi realizado em território indígena e possui a finalidade de mostrar brevemente como o povo Mebêngôkre protege a floresta e mantém a cultura viva através da ancestralidade, memória, língua, demarcação de territórios e cosmologias para que filhos e netos possam viver também. A hipótese é de que a construção deste filme, assim como muitos outros registros audiovisuais deste povo, é mobilizada por afetos entre corpos indígenas com determinados fins estratégicos entre o povo Mebêngôkre.

Isto parece ocorrer a partir de uma auto-organização dos Kayapó, que nas últimas décadas vêm se mobilizando em conjunto para demarcar nas telas a própria cultura e a força de sua resistência na luta pelos próprios direitos. Neste caso, a resistência não se manifesta apenas no campo político, mas também no afetivo, no qual se sedimentam diversas produções de afetos corporais, que, por sua vez, atuam como elementos fundamentais na construção social e política deste povo. Por isso, neste estudo, objetiva-se analisar o filme citado para tentar

[1] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wnjoU2up2Ug. Acesso em: 14 de novembro de 2024.

[2] O Coletivo Beture surgiu em 2017, na beira do rio Xingu, aldeia Pykararakre, com o objetivo de registrar a vida e a cultura do povo Mebêngôkre-Kayapó por meio das tecnologias audiovisuais. O nome do coletivo faz referência a uma formiga de seu território que tem uma picada muito forte e possui as cores vermelho e preto, que, frequentemente, são as mesmas cores que os Mebêngôkre utilizam quando estão pintados para a guerra, sendo o preto do jenipapo e o vermelho do urucum.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

evidenciar essas questões e aprofundar a compreensão sobre o fazer cinematográfico do povo Mebêngôkre-Kayapó.

Demarcando as telas

Desde quando passaram a utilizar a câmera, o povo Mebêngôkre vem sentindo a necessidade de fazer imagens sobre suas festas, pintura corporal, danças, cantos, caçadas, trabalhos na roça e a vida na aldeia de um modo geral. Isto se dá pela vontade de fazer ecoar suas lutas e mobilizações em diversos espaços, especialmente entre os não indígenas. Neste caso, o registro audiovisual transcende o vídeo como um mero produto explicativo de suas vidas ou apenas como forma de armazenar suas tradições, pois busca, antes de tudo, reconhecimento de suas existências para que possam ser legitimados perante os não indígenas.

Essa característica foi notada por alguns pesquisadores, como o antropólogo Terence Turner (1993), que percebeu o uso do audiovisual como um novo meio de representação para repensar e transformar a própria cultura e a concepção de si próprios. Além disso, André Demarchi e Diego Madi Dias (2018) notam que os Mebêngôkre demonstram clara consciência do alcance do audiovisual em sociedade. Isso foi ficando mais claro com o passar dos anos e com o surgimento de diversos cineastas de seu povo, possibilitando que pudessem contar suas próprias histórias no audiovisual a partir de suas próprias cosmologias, direito que lhes foi negado praticamente durante todo o século XX. Os vários filmes com temáticas indígenas produzidos neste período se caracterizam, à exceção de algumas obras, como narrativas audiovisuais que desumanizam e inferiorizam os povos originários com estereótipos de pessoas primitivas e exóticas.

Desta forma, os Mebêngôkre, ao assumirem a câmera, passam a realizar produções contra-hegemônicas, construindo a imagem de si e se autorrepresentando por meio do vídeo. Isso também foi notado em pesquisa anterior (Neves, 2022) ao perceber as transformações que o audiovisual trouxe nas comunidades Mebêngôkre, de modo que a câmera é um equipamento sempre presente para registrar quase tudo o que puderem, visando guardar as imagens

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

como memória e como autodeterminação, o que nos faz pensar no registro como um projeto político. Ao longo das últimas décadas, os cineastas vêm registrando momentos significativos da luta pelos próprios direitos, publicando os filmes e vídeos nas redes sociais por meio de computadores, *tablets* e *smartphones*. Apesar de viverem em muitas aldeias espalhadas, em sua maioria, pelo sul do estado do Pará, a luta é uma só: fortalecer a cultura, o território e a forma de existir.

As imagens que produzem já viajaram por muitos países do mundo todo para fazer circular o que chamam de *kukràdjà*, que segundo Bepunu Mebêngôkre, cineasta e cacique da aldeia *Môikaràkô*, é "a cultura Mebêngôkre, o nosso *kukràdjà* é a nossa cultura indígena" (2024, comunicação verbal, grifo meu). O mesmo afirma o cineasta Beptemexti Mebêngôkre "*kukràdjà* é cultura, tradição nossa" (2024, comunicação verbal, grifo meu), explicação que revela a multiplicidade de sentidos que a palavra pode abarcar, dado que "cultura" engloba diversos aspectos de uma sociedade. Por isso, é preciso esclarecer que não se limita exatamente a essa tradução direta, pois envolve uma compreensão das tradições, valores e modos de vida exclusivos e inerentes a esse povo. Conforme afirma Vanessa Lea,

> Um conceito abstrato, mas fundamental na língua kayapó é *kukràdjà*. Tem conotações de singular ou de plural, e pode ser traduzido de várias maneiras dependendo do contexto. Uma glosa possível seria 'uma parte de um todo', ou 'as partes constitutivas da totalidade', seja esta um corpo orgânico (composto pela cabeça, tronco e os membros) ou um corpus de conhecimento ou tradições. (Lea, 1986, p. 64, grifo da autora).

Neste contexto, o *kukràdjà* é um termo polissêmico que demarca condições culturais e conhecimentos coletivos do povo Mebêngôkre. Isso condiz com o que explica César Gordon (2009, p. 11) sobre o significado desta palavra: "cultura, tradição, hábitos, práticas, conhecimentos, saberes, modos de vida". É fundamental compreendermos esse significado para que fique claro como intersecciona diretamente com a realização audiovisual, uma vez que a filmagem frequentemente busca registrar suas tradições e tudo o que diz respeito ao modo de ser e de viver Mebêngôkre, visando circular as imagens de forma interaldeã e interétnica. Isso significa que é nesta corrente de circular as imagens para além

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

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

Ao compreendermos esses aspectos, devemos levar em consideração que, historicamente, o cinema, equipamentos, técnicas e funções não existiam tradicionalmente para esta sociedade. Ao se apropriarem, em meados da década de 1980, o audiovisual também foi ressignificado de inúmeras formas, pois, além de registro, tornou-se luta, resistência, mas também uma forma de existir, isto é, existir através das imagens e sons. É utilizar as imagens e sons para se verem e para que sejam vistos da forma como querem ser vistos. É registrar para guardar, conforme aponta Madi Dias (2011), em pesquisa anterior com o povo Mebêngôkre, é guardar cultura e memória por meio do vídeo devido a constante formulação de que registram imagens para que filhos e netos possam assistir.

Bepunu, inclusive, afirmou que “a imagem é importante pra guardar pros netos, filhos, pra eles verem tudo um dia e lembrarem das tradições” (2024, comunicação verbal). É claro que essa “função” da imagem parece ser algo que os não indígenas também assumem, afinal, todos nós temos fotos e vídeos que guardamos de recordações. Entretanto, para os povos indígenas, isso assume outras instâncias, afinal, diferente de nós, eles estão sendo ameaçados constantemente em relação aos seus direitos, suas vidas e territórios. Desta maneira, o audiovisual, que poderia ser apenas uma ferramenta externa às suas realidades socioculturais, foi integrado como projeto político. Ao produzirem seus filmes, conseguem contar suas histórias, costumes e desafios enfrentados a partir de suas próprias perspectivas, disseminando as informações para públicos cada vez maiores e facilitando o diálogo interaldeã e interétnico.

Esse modo de produção e circulação de imagens demonstra como a sociedade Mebêngôkre se organiza para suas lutas utilizando o audiovisual não apenas como uma ferramenta, mas como um instrumento de luta fortemente aliado às fronteiras de seus corpos. É perceptível que, ao realizarem filmes, existem motivos específicos que os levam a isso, frequentemente ligados a questões culturais e como forma de adquirir respeito frente à sociedade não indígena. Motivos estes que parecem ser mobilizados entre corpos e para corpos. É neste sentido que analise-se, a seguir, o filme *Guardiões da Floresta*, pois o modo como

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

o filme foi realizado e a mensagem que objetiva transmitir demonstra as relações de afeto que levaram ao resultado final do curta-metragem. Isso não significa, de modo algum, que essa questão não possa ser notada em outros filmes Mebêngôkre, porém, neste estudo, escolheu-se uma obra que parece conter maiores evidências destes aspectos.

Mobilizando afetos através do audiovisual

O filme *Guardiões da Floresta* foi produzido pelo Coletivo Beture, em parceria com a *World Wide Fund for Nature* (WWF), que, inclusive, contribuiu com custos de financiamento de produção. Essas parcerias se dão há algumas décadas devido o histórico de auto-organização em conjunto para determinadas lutas do povo Mebêngôkre, como o Comício de Altamira (Turner, 1993), quando conseguiram impedir a construção da usina Kararaô, nome original da atual usina Belo Monte, em seu território; assim como a criação da Associação Floresta Protegida (AFP), em 1998, uma importante Organização Não Governamental (ONG) de seu povo que atua na proteção à floresta e em diversas frentes estratégicas; e do Coletivo Beture Cineastas Mebêngôkre, em 2017, com o objetivo de trazer visibilidade à cultura e às suas lutas.

A parceria com a WWF é mais um exemplo desta auto-organização socio-político-cultural, que possibilitou na realização do filme. O curta foi lançado no canal do Youtube da WWF, com o objetivo de mostrar a importância dos povos indígenas para a proteção e conservação da Amazônia. Ao trazer imagens da floresta, da aldeia, do rio, do garimpo ilegal e do modo de vida Mebêngôkre, a obra revela-se não só como uma expressão cultural, mas também como uma ação política e uma manifestação de resistência. As imagens existem no filme para além de uma função meramente representativa, isto é, não trazem apenas suas particularidades cosmológicas, mas evidenciam também um sistema sensorial no qual os Mebêngôkre participam ativamente ao se organizarem para fazer o filme acontecer.

Devemos considerar que a realização de diversos filmes pelos cineastas Mebêngôkre se dá pelo fato de estarem sob constantes ameaças pela sociedade

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

não indígena, o que os faz lutar pela vida e pelos próprios direitos. Segundo Ailton Krenak (2020, p. 21), "os únicos núcleos que ainda consideram que precisam ficar agarrados nessa terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios [...], são caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes – a sub-humanidade", ou seja, os povos indígenas, sob condições de ameaças extremas, vêm tentando manter-se vivos por meio de suas culturas, proteção aos territórios e às florestas. E o cinema e o audiovisual são partes importantes desse processo de luta e resistência.

É nesse contexto que argumento que essas experiências vividas pelo povo Mebêngôkre são relacionadas a afeto e emoção em conjunto, isto é, são afetados pelas ameaças que sofrem constantemente, afetos estes que contribuem de alguma maneira com a construção social e política do povo, fazendo-os se unirem e realizarem filmes. Isso quer dizer que a realização de filmes se dá a partir de uma auto-organização entre corpos, que são afetados por ameaças externas, afetam-se uns aos outros a partir de uma emotividade em coletivo para mobilizar o registro audiovisual com determinados fins específicos, como guardar memória, visibilizar ou denunciar.

Segundo Sarah Ahmed (2004, p. 4, tradução minha), "a emotividade, enquanto afirmação sobre um sujeito ou coletivo, depende claramente de relações de poder, que conferem aos 'outros' significado e valor"[3], ou seja, a emotividade não é um fator isolado, pois está inserida em um contexto social e político. Esse entendimento nos leva a perceber que afeto e emoção não apenas moldam as interações, mas também ditam relações de poder sobre corpos-outros, aqueles historicamente marginalizados ou oprimidos. No caso do cinema indígena, como no filme Mebêngôkre, torna-se pertinente refletir sobre como essas dinâmicas emocionais e afetivas influenciam a maneira como os povos indígenas se percebem e são percebidos, tanto por si mesmos quanto pelos não indígenas, o que nos faz questionar, acerca do filme analisado, o quanto eles se sentiram afetados pelos não indígenas e por que se afetaram em alguma instância a ponto de realizar esta produção audiovisual.

[3] No original: "So emotionality as a claim about a subject or a collective is clearly dependent on relations of power, which endow 'others' with meaning and value" (Ahmed, 2004, p. 4).

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

Ao considerar essa questão, percebemos que o ato de filmar se torna um meio poderoso de afetar e ser afetado, um campo de disputa simbólica em que os Mebêngôkre expõem suas emoções e perspectivas, mas também desafiam os valores e significados atribuídos a eles pelos não indígenas. Esse processo revela a complexidade dos afetos, colocando em evidência a relevância da emoção como uma força transformadora nas relações de poder e na construção de subjetividades.

Na busca por esta compreensão, destaca-se aqui alguns momentos do filme com mais ênfase. O curta inicia com imagens da floresta e um com um canto Mebêngôkre, seguido de uma imagem aérea da aldeia. A fala que abre essa sequência é de Tuíre Mebêngôkre, uma grande liderança do povo Kayapó, contando que seus avós viviam nesse território caminhando e viajando para cuidar da terra (figura 1). Tuíre complementa sua fala afirmando que não fala na língua dos *kuben*[4] e que luta pela sua cultura para que seu povo possa continuar existindo.

Figura 1 – Frame do filme *Guardiões da Floresta* (2022). Na imagem, Tuíre Mebêngôkre.



Fonte: Retirado da obra original no YouTube

Em seguida, vemos a cacica da aldeia *Krenhyedjá*, O-é Kaiapó Paiakan, passando pelo processo de pintura corporal, que caracteriza-se como uma

[4] Refere-se a todos aqueles que não são indígenas. Segundo André Demarchi "[...] os Mebêngôkre denominam *kuben*, que no jargão antropológico são chamados de 'brancos', 'brasileiros', 'neobrasileiros', 'não indígenas'" (2014, p. 28, grifo do autor). A literatura antropológica nos mostra que a palavra é mais complexa do que isso (Turner, 1966; Lukesch, 1976; Vidal, 1977; Lea, 1986; Coelho de Souza, 2002; Cohn, 2005; e Verswijver, 2018), porém, como os próprios Mebêngôkre com quem conversei utilizam constantemente como sinônimo de "não indígena", utilizo o termo neste estudo referindo-se a essas pessoas.

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

importante tradição Mebêngôkre. Segundo Demarchi (2014, p. 179), a pintura corporal Kayapó é "[...] uma atividade dinâmica, em constante transformação, embora permaneçam fixos os valores estéticos e técnicos de sua produção", o que significa que ao visualizarmos essas imagens estamos diante de cosmologias muito próprias deste povo e que simbolizam não só o *kukràdjà*, mas um preparo para suas lutas também, dado o fato de que a sociedade Mebêngôkre é muito conhecida pela sua característica de indígenas guerreiros, inclusive a maioria de seus cantos são de guerra.

Em seguida, a cacica afirma que há muito tempo seus pais e avós lutam para demarcar as terras e que, ainda hoje, todos continuam lutando para que filhos e netos possam viver bem, para que os rios e a floresta possam continuar existindo. Sua fala é atravessada por imagens do rio e pela travessia que a cacica faz em uma voadeira para chegar na aldeia. Destaca-se aqui a cena seguinte, em que O-é Kaiapó Paiakan dialoga com outros membros da comunidade sobre uma mobilização que irão realizar com os homens e as mulheres, o que demonstra a característica de auto-organização da sociedade Mebêngôkre como forma de luta e resistência (figura 2).

Figura 2 – Frame do filme *Guardiões da Floresta* (2022). O-é Kaiapó Paiakan dialoga com membros da comunidade.



Fonte: Retirado da obra original no YouTube.

Argumenta-se que os corpos que ali estão só se fazem presentes naquele espaço-tempo porque foram afetados em alguma intensidade pelas ameaças que sofrem, de modo que os fez se juntarem para fortalecer a cultura, preservar a

REVISTA DA FUNDARTE

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

floresta e adquirir respeito. Isso nos faz retornar à questão da política das emoções em coletivo, pois essa coletividade Mebêngôkre no filme parece ser afetada a partir da união de seus próprios corpos enquanto um corpo social que representa a força de sua cultura. Segundo Ahmed (2004), as emoções moldam as próprias superfícies dos corpos, que tomam forma através da repetição de ações ao longo do tempo. Isso quer dizer que os corpos Mebêngôkre vão sendo transformados a partir dos processos de emoções e afetos em conjunto, especialmente quando levamos em consideração a produção constante de filmes, ou seja, ao mobilizarem afetos e emotividades – devido suas lutas para fazer a cultura não ser esquecida – seus corpos passam a se moldar em prol da construção fílmica para visibilizar e/ou denunciar, inclusive através de repetições, isto é, por meio da produção constante de filmes.

Nesse caso, não é só a mobilização que passa por processos de afetos entre corpos, pois o próprio ato de filmar esse momento nos mostra como os cineastas também foram tocados sensorialmente pelo o que irá ocorrer, a ponto de decidirem registrar imagens e sons da preparação. Outro momento que merece destaque é quando Tuíre afirma que os *kuben* pegam dinheiro, destroem as terras indígenas e incentivam invasões, garimpo ilegal e desmatamento. Sua denúncia é potencializada por imagens aéreas do garimpo, o que enfatiza os danos que esta prática pode trazer aos rios e às florestas (figura 3). Mais adiante, a liderança diz que são os indígenas os habitantes dessas terras, por isso suas falas precisam ser transmitidas aos países estrangeiros.

Figura 3 – Frame do filme Guardiões da Floresta (2022). Garimpo ilegal.



Fonte: Retirado da obra original no YouTube.

REVISTA DA FUNDARTE

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

Esse momento parece trazer importantes subsídios para esta análise, pois fica claro que suas vozes estão sendo ecoadas através do próprio filme, que está público para qualquer pessoa assistir e que vem sendo exibido em diversos espaços para além das aldeias. É afeto entre corpos na tela, mas entre corpos espectatoriais também, uma vez que quem assiste recebe a denúncia feita pelos Mebêngôkre através do audiovisual. Este aspecto pode ser relacionado com o que Jane Gaines (1999) chama de "mimetismo político", pois nos ajuda a compreender a importância afetiva do efeito de interação entre corpos, que se intensifica no desejo pelo registro audiovisual e em seu papel político.

Para a autora, o filme documentário, em conexão com certos momentos, possibilita o engajamento para a mudança de determinadas realidades sociais. Neste sentido, podemos entender o filme como um elemento significativo que, além de tocar os seus próprios corpos, também pode tocar profundamente os corpos dos espectadores. Segundo Gaines,

> O que eu chamo de mimetismo político tem a ver com a produção de afeto dentro e através do imaginário convencional de luta: corpos ensanguentados, multidões marchando, policiais furiosos. Mas claramente tais imagens não terão ressonância sem a política, a política que foi teorizada como consciência, no marxismo como consciência de classe, o protótipo da consciência politizada nas lutas antirracistas, feministas, gays e lésbicas. (Id., 1999, p. 95, tradução minha[5]).

Isso quer dizer que as imagens de mobilizações – como ocorre no filme *Guardiões da Floresta* – possuem a capacidade de afetar os espectadores, de forma a sensibilizá-los e engajá-los a lutar pelas mesmas causas que os sujeitos filmados assim como os sujeitos filmados se organizam e lutam em tela, ou seja, são imagens que promovem um mimetismo político. Entretanto, essas imagens só despertam esses afetos quando estão associadas a uma consciência política que atua para mobilizar quem assiste. Por isso, pode-se caracterizar *Guardiões da Floresta* como um filme-denúncia, pois traz corpos indígenas – mobilizados por

[5] No original: "What I am calling political mimicry has to do with the production of affect in and through the conventionalized imagery of struggle: bloodied bodies, marching throngs angry police. But clearly such imagery will have no resonance without politics, the politics that has been theorized as consciousness, in Marxism as class consciousness, the prototype for politicized consciousness in antiracist and feminist as well as gay and lesbian struggles" (GAINES, 1999, p. 95).

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

afetos externos e afetos entre si – expondo como são afetados negativamente pela grande maioria da sociedade não indígena de diversas maneiras.

Por afetos externos, quero dizer, contribuindo com a fala de Tuíre, que as invasões às terras indígenas, o garimpo ilegal, o desmatamento e a grilagem, que impactam constantemente esses povos, são todos fatores que afetam suas vidas e culturas e que os fazem se mobilizarem utilizando o audiovisual como denúncia. Os afetos externos, portanto, parecem mobilizar seus corpos em prol da luta e resistência sociocultural por meio da produção de vídeos. Por sua vez, os afetos entre si referem-se à união coletiva de seus corpos e cosmologias, em que um afeta o corpo do outro visando incentivar uma luta por meio do audiovisual.

Isso significa que a produção deste filme-denúncia pareceu passar por esses processos, pois é nítido como os afetos externos os mobilizaram em prol da realização do curta. Além disso, o filme funciona também como um repositório de saberes sensoriais, levando em consideração que suas filmagens trazem à tona seus modos de vida e cosmologias, além de frequentemente visarem guardar memória por meio do vídeo. Essa forma de fazer audiovisual é uma forma de ação em prol de uma luta para um fim específico em detrimento da própria cultura. Para Ahmed (2004, p. 4, tradução minha[6]), "as emoções operam para 'fazer' e 'moldar' corpos como forma de ação, que também envolvem orientações para outros", ou seja, os afetos e a emotividade coletiva desempenham um papel ativo nas fronteiras dos corpos, moldando-os em uma ação não só para si, mas para outros corpos também.

Nos termos de Anne Rutherford (2011), o que ocorre no processo do filme é um afeto corporificado, isto é, a experiência intensificada nas imagens e sons através do afeto entre corpos no filme e entre quem assiste ao filme. Para a autora, a incorporação é um importante aspecto para a compreensão da emoção como afeto corporificado, o que implica dizer que as emoções não são separadas do corpo, mas sim incorporadas nele enquanto afeto. No caso, as experiências de emotividade são vividas e expressas através do corpo, que é afetado por esses fatores. Por isso, a título de contribuição com Rutherford, sugere-se aqui que este afeto corporificado se dá, também, no processo de feitura de filmes Mebêngôkre,

[6] No original: "[...] how emotions operate to 'make' and 'shape' bodies as forms of action, which also involve orientations towards others" (Ahmed, 2004, p. 4).

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

uma vez que, ao serem afetados por questões externas, os cineastas mobilizam seus próprios corpos empunhados com a câmera uns com os outros como forma de auto-organização sociocultural. É afeto corporal para corpos e entre corpos.

O cinema, nesse caso, não é realizado apenas para contar história, pois trata-se de criação de afetos que se alojam sob a pele dos cineastas, das pessoas filmadas e das pessoas que assistem. Em maior ou menor grau, a realização de filmes Mebêngôkre, como *Guardiões da Floresta*, parece ser mobilizada por afetos corporais. Isto ocorre, especialmente, pelas vivências corpóreas indígenas do lugar de onde vêm, ou seja, suas origens e relações com a natureza, ancestralidade e território. Essas questões ficam mais nítidas quando Tuíre mostra sua neta e afirma que quer que ela tenha saúde, tenha seus próprios filhos e que os filhos dela cresçam e também tenham filhos. Esse breve momento, com imagens de crianças brincando, nadando e passando pelo processo de pintura corporal, demonstra que apesar da denúncia, há esperança, memória e novas vidas Mebêngôkre que podem surgir e fazer o povo continuar existindo.

Ao final, ouvimos O-é Kaiapó Paiakan enfatizando que não estão sozinhos na luta, pois outras lideranças irão surgir para lutar pelos seus direitos e é por isso que precisam ter conhecimento. O filme-denúncia finaliza com letreiros sobre a importância das terras indígenas para conservação da floresta, apresentando dados acerca do desmatamento e afirmando que a pressão para que seus direitos sejam garantidos é crescente. Todas essas informações apontam para como a produção do filme foi mobilizada pelos afetos visando que a obra atingisse mais pessoas. Isso parece ser característico dos filmes Mebêngôkre, o que não significa que não possa aparecer em filmes de outros povos também.

Considerações finais

Em *Guardiões da Floresta*, o afeto entre corpos transcende as barreiras físicas e se manifesta em um nível mais profundo, construindo pontes entre diferentes realidades e promovendo uma compreensão mais ampla e respeitosa a partir de uma perspectiva Mebêngôkre. O cinema torna-se uma ferramenta não só de expressão, mas de resistência e preservação, no qual os sentimentos emergem

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

como um elemento articulador de lutas e de diálogos entre diferentes mundos. Mobilizados pelo afeto, os cineastas indígenas encontram um espaço para explorar e compartilhar suas histórias, lutas e denúncias, utilizando o audiovisual como um meio para preservar sua cultura, sua memória e seus territórios.

Cada parte do filme carrega uma potência simbólica, na qual os afetos, tanto internos quanto externos, emergem como catalisadores de resistência e reivindicação de direitos. É fundamental destacar que o afeto aqui não se refere apenas às interações interpessoais comuns, mas estende-se à relação íntima com a terra, com as tradições ancestrais e com as próprias comunidades. Essa ligação afetiva é o cerne de suas cosmologias e de sua relação com o território. Os afetos externos, por sua vez, não são passivos, pois catalisam a ação coletiva, fazem com que os cineastas e suas comunidades busquem, em conjunto, o respeito e a valorização de suas vidas, histórias e territórios.

O uso do audiovisual, portanto, surge como uma grande ferramenta de denúncia, que possibilita não só a visibilidade de suas lutas, mas também uma maneira de construir alianças políticas e afetivas em defesa da floresta e de suas formas de vida. Neste sentido, *Guardiões da Floresta* oferece uma nova forma de pensar o cinema: como um espaço de mobilização de afetos que transcendem o individual e alcançam o coletivo, ecoando as vozes de um povo em constante luta por reconhecimento e preservação de sua existência.

Referências:

AHMED, Sara. **The cultural politics of emotions**. New York: Routledge, 2004.

COELHO DE SOUZA, Marcela**. O traço e o círculo: o conceito de parentesco entre os Jê e seus antropólogos**. 2002. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

COHN, Clarice. **Relações de diferença no Brasil Central – Os Mebengokré e seus Outros**. 2005. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

DEMARCHI, André; MADI DIAS, Diego. Vídeo-ritual: circuitos imagéticos e filmagens rituais entre os Mebêngôkre (Kayapó). **Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 38-62, 2018.

SILVA, Brener Neves. RESISTÊNCIA CULTURAL E DINÂMICAS AFETIVAS NO CINEMA INDÍGENA: UMA ANÁLISE DO FILME GUARDIÕES DA FLORESTA DO POVO MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, V. 64, N. 64, p. 1-17, Junho, 2025.
Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

DEMARCHI, André. **Kukràdjà Nhipêjx: Fazendo cultura: Beleza, ritual e políticas da visualidade entre os Mebêngôkre-Kayapó**. 2014. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FROTA, Mônica. Taking Aim: The Video Technology of Cultural Resistance. In: RENOVE, Michael; SUDERBURG, Erika (Orgs.). **Resolutions: Contemporany Video Practices**. Minnesota: The University of Minnesota Press, 1996.

GAINES, Jane. Political mimesis. In: GAINES, Jane; RENOV, Michael (Orgs.). **Collecting visible evidence**. Minnesota: Minnesota Press, 1999. p. 84-102.

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

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LEA, Vanessa. **Nomes e "nekrets" Kayapó: uma concepção de riqueza**. 1986. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1986.

LUKESCH, Anton. **Mito e vida dos índios Caiapós**. São Paulo: Pioneira, EDUSP, 1976.

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

MEBÊNGÔKRE, Bepunu. Entrevista por telefone, em ligação para o Pará, e áudios de aplicativo de mensagens, entre os meses de janeiro e outubro de 2024.

MEBÊNGÔKRE, Beptemexti. Entrevista por telefone, em ligação para o Pará, e áudios de aplicativo de mensagens, entre os meses de janeiro e outubro de 2024.

NEVES, Brener. **O cinema indígena Kayapó e a relação corpo-câmera**. 2022. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

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

RUTHERFORD, Anne. **What makes a film tick? Cinematic affect, materiality and mimetic innervation**. Bern: Peter Lang Publishers, 2011.

TURNER, Terence. **Social structure and political organization among the Northern Kayapó**. 1966. Tese (Doutorado em Antropologia) – Harvard University, Cambridge, 1966.

SILVA, Brener Neves. RESISTÊNCIA CULTURAL E DINÂMICAS AFETIVAS NO CINEMA INDÍGENA: UMA ANÁLISE DO FILME GUARDIÕES DA FLORESTA DO POVO MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, V. 64, N. 64, p. 1-17, Junho, 2025.
Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br

V. 64, N. 64 (2025)
ISSN 2319-0868

TURNER, Terence. Defiant Images: The Kayapo appropriation of video. **Anthopology Today**, Grã-Bretanha, v. 8, n. 6, p. 5-16, 1992.

TURNER, Terence. Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 36, p. 81-121, 1993.

VERSWIJVER, Gustaaf. **The Club-Fighters of the Amazon: Warfare among the Kayapo Indians of Central Brazil**. 2ª ed. Turuti Books, 2018.

VIDAL, Lux. **Morte e vida de uma sociedade indígena brasileira: os Kayapó-Xikrin do rio Cateté**. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1977.

Recebido em: 24/10/2024.
Aceito em: 29/11/2024.
Editor responsável: Júlia Maria Hummes

Brener Neves Silva
Doutorando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (PPGCine/UFF), mestre em Cinema e Audiovisual pela mesma instituição e graduado em Produção Audiovisual pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). É editor da seção de Cinemas Indígenas no Observatório de Cinema e Audiovisual (OCA) da UFF.
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5871-3439
E-mail: brenerneves@id.uff.br

Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional. Baseado no trabalho disponível em https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte. Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em https://seer.fundarte.rs.gov.br/

SILVA, Brener Neves. RESISTÊNCIA CULTURAL E DINÂMICAS AFETIVAS NO CINEMA INDÍGENA: UMA ANÁLISE DO FILME GUARDIÕES DA FLORESTA DO POVO MEBÊNGÔKRE-KAYAPÓ. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, V. 64, N. 64, p. 1-17, Junho, 2025.
Disponível em: https://seer.fundarte.rs.gov.br