



MATO GROSSO E AS CINEMATOGRAFIAS CONTEMPORÂNEAS: TERRITORIALIZAÇÃO E CULTURA

MATO GROSSO AND CONTEMPORARY CINEMATOGRAPHERS: TERRITORIALIZATION AND CULTURE

Caroline de Oliveira Santos Araújo¹

 <https://orcid.org/0000-0003-3581-3688>

Marithê Azevedo²

 <https://orcid.org/0000-0003-2912-2346>

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.15647>

Recebido em: 28 de abril de 2022.

Aprovado em: 02 de setembro de 2022.

1 Possui Graduação pela Universidade Federal de Mato Grosso (2004), Especialização em Cinema e Audiovisual (2012), Mestrado em Estudos de Cultura do Contemporâneo - ECCO | UFMT - Linha de Pesquisa: Poéticas Contemporâneas (2013); atualmente doutoranda em Estudos de Cultura do Contemporâneo - ECCO | UFMT - Linha de Pesquisa: Poéticas Contemporâneas. Tem experiência na área de Comunicação e artes com ênfase em Cinema e audiovisual atuando principalmente nos seguintes temas: Narrativas audiovisuais, Produção audiovisual, Audiovisual Universitário, Direção de Arte e Documentários. É profissional autônomo, trabalhando com Planejamento e Gestão de projetos culturais e audiovisuais e Produção de Conteúdo audiovisual - Publicidade, Institucional e Documentários. Responde hoje pela Coordenação do curso superior de Comunicação Social - Publicidade do UNIVAG Centro Universitário

2 Artista-pesquisadora. Doutora em Artes Cênicas pela ECA USP, Mestre em Cinema pela ECA USP. Cineasta, roteirista, proponente de poéticas urbanas. Pesquisadora Associada do PPG Estudos de Cultura Contemporânea, ECCO da UFMT, Líder do Grupo de Pesquisa Artes Híbridas, interseções, contaminações, transversalidades e do Coletivo à Deriva. Prêmio Melhor documentário brasileiro no Femina, Festival Internacional do Cinema Feminino, por Memórias Clandestinas, Prêmio melhor telefilme no Festival de Cinema e vídeo de Cuiabá, por As cores que habitamos, Prêmio Intercom melhor pesquisa nacional na área da comunicação por Imagens da cidade: vídeo e história em construção para o ensino fundamental, Prêmio Salão de arte do Centro Oeste, pelo Coletivo à deriva. Orienta mestrado e doutorado em Poéticas Contemporâneas ECCO/UFMT. Foi professora no Curso de Cinema da FAAP, no curso de Cinema da USP e no curso de Rádio e TV da Unimep do curso de Artes da UFMT. Atuou com jurada do VIII TALLER DE GUION, del XI BOLIVIA LAB. Atualmente concluiu os documentários Poéticas do agora, e Uterus Mundus selecionando para 26 salão de artes visuais de MT, e o curta de ficção Entraves. Em produção série em 5 episódios sobre Mulheres

RESUMO: A cinematografia mato-grossense se encontra numa zona fronteiriça, uma espécie de zona de contato, cuja produção articulada nessa territorialidade resulta em uma cinematografia globalmente conectada que abre espaço para diferentes cores e sotaques. O presente artigo busca observar como signos e elementos da cultura de Mato Grosso foram incorporados em narrativas audiovisuais construídas por cineastas locais, produzindo discursos sobre o local/ regional dentro de um contexto de globalização e mundialização da cultura.

Palavras-chave: Cinema, Território, Mundialização da Cultura, Mato Grosso.

RESUMO: The cinematography of Mato Grosso is in a border zone, a kind of contact zone, whose production articulated in this territoriality results in a globally connected cinematography that makes room for different colors and accents. This article seeks to observe how signs and elements of Mato Grosso's culture were incorporated into audiovisual narratives constructed by local filmmakers, producing discourses about the local/regional within a context of globalization and globalization of culture.

Palavras-chave: Cinema, Territory, Globalization of Culture, Mato Grosso.

Fronteira é a condição de possibilidades

Grande parte do audiovisual brasileiro é produzido no chamado eixo Rio-São Paulo. Com isso, o desenvolvimento do setor, durante muitas décadas, ficou concentrado nestes dois polos gerando uma hegemonia do eixo e criando uma subalternidade relacionada a outros estados do Brasil, tanto do ponto de vista econômico quanto de formação de profissionais e espaços de exibição. Essa concentração favoreceu uma cultura dominante e representações alienadas das outras culturas existentes em outras regiões do país. Com a política de descentralização da produção, vários estados chamados "periféricos" começaram a se manifestar e se preparar para produzir. Temos como exemplo, o estado de Pernambuco, mais precisamente Recife, sua capital, que engendrou um movimento cinematográfico que lhe rendeu muitos prêmios, filmes importantes e cineastas consagrados que expressam o lugar onde vivem. O processo de descentralização da produção, neste sentido, acabou por expandir territórios culturais tornando possível revelar uma grande quantidade de sotaques que se manifestam das diversas regiões do país. Cada uma dessas regiões com suas imagens e sons desvendam características e processos que estão imbricados na história e na cultura do lugar. No caso de Mato Grosso, um estado localizado na fronteira com a Bolívia, que tem inclusive povos originários de uma mesma nação em ambos os lados como é o caso, por exemplo, dos *Chiquitanos*, a questão da fronteira, seja ela geográfica, de línguas, fronteiras culturais; é cotidiano.

A *fronteira* está na gênese do cinema realizado em Mato Grosso. O cinema adentrou

aos rincões mato-grossenses trazida pelo pioneiro Major Thomaz Reis, cinegrafista da Comissão Rondon. Muitos realizadores, desde então, se colocaram a produzir, seja no âmbito do registro documental, seja produções no território da ficção. E em todas elas para além das *landscapes*³, signos da cultura local territorializaram, Mato Grosso nas telas por meio das cores das redes de limpo grande, da cantoria do siriri e cururu, a arquitetura dos casarões centenários, as plumagem e tinturas das etnias que habitam o estado; produzindo um patrimônio imagético que retrata as transformações atravessadas pelas modernizações, pelos fluxos migratórios e pelo embricamento de culturas que nestas terras floresceram e foram produzindo um glossário de imagens movimento.

Situado na região central do continente sul-americano e habitado por diversas sociedades indígenas, geograficamente sua posição de *limítrofe* com a área de *fronteira* dos domínios da América Espanhola garante ao estado uma miscigenação social e cultural proveniente dos atravessamentos naturais que *coexistem* nesses espaços fronteiriços. Mato Grosso foi palco das mais variadas estratégias geopolíticas de ocupação desde o império, em que todas, de certa forma, visavam garantir a soberania desta terra, a integridade *desta fronteira*. A fronteira se encontra para todas as direções de Mato Grosso, na sua relação com o país, como os territórios vizinhos e “*estrangeiros*”, com a fronteira ambiental que sempre esteve em posição de vanguarda com a outra fronteira; a agrícola. Portanto, ao pensarmos neste território, indubitavelmente a fronteira já se encontra no âmago de qualquer discussão.

Segundo Borges (2008), o cinema adentra Mato Grosso com a primeira exibição de filmes em 1903, o que nos indica como sendo o início das ações cinematográficas no Estado, desenvolve-se pelo *consumo*, justificando, de certa maneira, o início de uma *urbanização territorial* que tentava diminuir a distância entre os centros produtores e consumidores de cultura a época trazendo o que mais moderno ocorria lá para ser integrado na sociedade que aqui se encontrava. O importante a ser destacado nesse contexto histórico é que justamente por consumir o que era realizado externamente, as primeiras incursões cinematográficas nativas mato-grossenses reproduzissem um discurso colonial, narrativas que imputavam uma espécie de *fronteira a ser desbravada*, que encontrava-se fora dos *limites* do que até aquele momento era tido como civilizado. A *fronteira* também opera aqui como uma condição de possibilidades, permitindo uma itinerância, uma itinerância de imagens que vão funcionar como um operador de passagens – entre territórios, selvagens versus civilização. Em 1912, o Major Cândido Mariano da Silva Rondon, institui a seção de *Cinematographia* e *Photographia* sob a responsabilidade do então Tenente Thomaz Luiz Reis, dentro dos trabalhos executados pela *Comissão Rondon*. Desde o início da Comissão, Rondon buscava registrar imagneticamente as *fronteiras* que adentrava, como forma a criar material científico e de divulgação que corroborassem para balizar a importância do serviço prestado pelas linhas telegráficas. Tacca (2002) aponta que os produtos produzidos pela seção de *Cinematographia*; eram utilizados pelo Major como ferramenta de *marketing* do trabalho da Comissão, que aguçavam o imaginário da elite urbana sedenta de imagens e

3 Expressão em inglês para as palavras paisagens.

informações sobre o sertão brasileiro, alimentando o nacionalismo e construindo *etnografias* de um ponto de vista estratégico⁴.

Figura 1: Rituais e Festas Bororo (1917) Dir. Thomaz Reis.



Fonte: Museu do Índio - FUNAI

O trabalho de produção fílmica realizado pela Comissão Rondon figura como uma espécie de antropologia fílmica silenciosa, angulosa, que buscou de certa forma descrever o *outro* que era visto como exótico, o desconhecido, as populações indígenas e as terras selvagens dessa fronteira nacional. Esses filmes sedimentam o pensamento colonizador uma vez que por meio da montagem, constrói a imagem – conceito (FLUSSER, 1985) do índio genérico, “selvagem”, “pacificado”, “integrado/civilizado” e totalmente subalternizado, proveniente de uma zona fronteiriça. E por isso, alicerçaram que a produção cinematográfica mato-grossense fosse direcionada inicialmente à produção etnográfica, documental, que versava sobre esse mundo desconhecido do lado de cá da tal *fronteira*.

Cartografia de imagens fecunda.

Desde 1923 o cinegrafista armênio Lázaro Papazian efetuava diversas filmagens do cotidiano de Cuiabá. Somente em meados da década de 30 foram feitos filmes no sul do Mato Grosso, mistos do desejo de modernidade e progresso, não mais na tentativa antropológica da descrição desta espacialidade, mas na sedimentação do imaginário da terra selvagem; pois mostravam cenas de várias espécies de bichos lutando com caçadores e culminando em matanças cruéis. Em 1958, o Governo do Estado de Mato Grosso contratou Michel Saddi para a realização de um documentário sobre a cidade de Cuiabá (BORGES, 2008p. 89).

Os registros de produções cinematográficas rodadas em Mato Grosso, são na maioria de produções estrangeiras que continuavam na busca da imagem do *índio* – conceito como

"*Yalis a Flor Selvagem*" (1954) produzido na região de Xavantina, do cineasta italiano Francesco de Robertis; e "*Nas Mãos do Destino*" (1958) do cineasta grego Spiros Saliveros que foi realizado na Missão Salesiana de Meruri entre os índios Xavantes. Mato Grosso continuava a figurar como uma fronteira de paisagens, selvagens, longínquas e sempre exóticas, sertões ainda em desbravamento, onde podemos observar que esses filmes tratavam de imagens que põe histórias em cena, fabricando circuitos de sentido, atribuindo formas não pensadas de narrativas para essa espacialidade, mas que após serem realizadas tornam esse imaginário definitivamente visível. Em 1960 Governo do Estado continua investindo na produção de filmes com o objetivo de promoção institucional. A volta ao espírito do *eldorado*. Em 1963 Roberto Farias produz em Mato Grosso o longa metragem "*Selva Trágica*". Em abril de 1968 é lançado em Cuiabá o primeiro longa metragem do cineasta cuiabano Reynaldo Paes de Barros "*Férias ao Sul*". É nesse entre corte de espaço tempo que em setembro de 1966 o cineasta sueco Arne Sucksdorff chega a Mato Grosso para a realização de um documentário sobre o Pantanal a serviço da Rádio e televisão da Suécia e como correspondente do jornal *Iden Vecko Jonalaém*. Arne possui uma linha de pensamento e de produção voltadas para um cinema ecológico, de exposição documental da fauna e da flora brasileiras e foi um dos primeiros cineastas a se interessarem pela temática de preservação ambiental. Portanto, é natural seu interesse e posteriormente sua fixação de residência no pantanal mato – grossense, passando a ser um articulador de imagens, um articulador de acontecimentos. O posicionamento ambiental de Sucksdorff, com objetivo claro de repensar as desigualdades sociais por intermédio da natureza, como espaço e base para ação dos personagens (JUNIOR, 2015) é fundamental para entendermos que avesso a toda e qualquer pacificação dessa zona fronteiriça a produção cinematográfica constituída nessa espacialidade nos leva ao pensamento que habita "a fronteira moderna/colonial, sendo consciente dessa situação, é a condição necessária do pensar fronteiriço descolonial"(MIGNOLO, 2017, p.19). Arne exercita o olhar estrangeiro, banhado pelas imagens que foram transmitidas pelas narrativas dos pantaneiros, dos viajantes que cruzaram seus caminhos, pela cultura local que promove uma cartografia dessa espacialidade onde ele se encontra.

No final da década de 90 impulsionada pela Lei Estadual de Incentivo à Cultura – Lei Hermes de Abreu; a produção cinematográfica estadual passa a produzir significativa construção de imagens movimento dessa espacialidade, amparados em políticas públicas do setor. Dessa forma, alguns discursos sobre Mato Grosso, sua cultura, oralidade, histórias, memórias e transformações, passam a ter no cinema uma janela de divulgação; e naturalmente é perceptível que a espacialidade local e regional, o território a que representam; passem a ser materializados pelas narrativas cinematográficas que registram o local difundindo-o para o global. É possível tecer os seguintes questionamentos: Como Mato Grosso se torna visível através dos discursos elaborados pelo cinema produzido no estado? Como o produto audiovisual aqui tecido consegue dialogar com o local e o global neste tempo contemporâneo onde os signos fílmicos esgarçaram devido à sucessão de adventos tecnológicos, narrativos e processos produtivos? Como é o imaginário desse olhar estrangeiro para esse território?

Essa compreensão de pertencimento de espacialidade é o enfoque que observamos no curta-metragem “Pobre é quem não tem Jeep” (1997), do cineasta Amauri Tangará, o primeiro filme incentivado por um edital de fomento de política pública estadual.

Figura 2: Pobre é quem não tem Jeep (1997) Dir. Amauri Tangará.



Fonte: Cia D’artes.

Trata-se da história de um menino que sonhava além do horizonte, e que cuja curiosidade o faz entrar em determinadas situações. Tal qual os sujeitos que habitam exatamente nessas zonas fronteiriças – físicas e imaginárias, que nunca vestiram o figurino de seres passivos. Pelo contrário. É nessas fronteiras, zonas de contato naturais em sua maioria marcadas pela diferença colonial, que atua a colonialidade do poder, bem como é dessas fronteiras que emerge o pensamento de fronteira como projeto decolonial. Entende-se aqui, o decolonial na perspectiva de Mignolo:

A descolonialidade e o pensamento/sensibilidade/fazer fronteiriços estão, por conseguinte, estritamente interconectados, ainda que a descolonialidade não possa ser nem cartesiana nem marxista; a descolonialidade emerge da experiência da colonialidade, alheia a Descartes e invisível para Marx. Na Europa, vivia-se no relato da modernidade com seus esplendores e misérias. Em outras palavras, a origem terceiro-mundista da decolonialidade se conecta com a “consciência imigrante” de hoje na Europa ocidental e nos Estados Unidos. A “consciência imigrante” está localizada nas rotas de dispersão do pensamento decolonial e fronteiriço. (MIGNOLO, 2017 p. 16.)

A narrativa de Tangará, opera na chave da contação de histórias lúdicas, característica do próprio cineasta que chega ao cinema depois de uma trajetória consolidada nas artes cênicas com espetáculos como Cafundó onde o vento faz a Curva, a Dança dos Tangarás, O Salário dos Poetas entre outros. Para Rancière (2012) “as imagens do cinema são antes de

mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito” (p.14). É por meio da ludicidade que os *landscapes* mato – grosso agora são representados não mais como uma terra selvagem de outrora, e sim, como espaço do interior igual interiores de estados como São Paulo, Minas Gerais ou Paraná por exemplo, em que ambos carregam a ingenuidade e leveza da vida campesina. Em termos de linguagem o curta de Tangará se espelha nas produções como os filmes de Mazzaropi, uma ligação com essa vida mais simples, caipira do campo. Filmes não são reprodução ou representação de um estado de coisas. “*Pobre é quem não tem jeep*” cria um divisor de narrativas produzidas nesse espaço Mato Grosso justamente por permitir um olhar para o cotidiano de quem habitava este território Mato Grosso, e não a espetacularização de um sertão a desbravar. Teve uma carreira em mostras e festivais de cinema, integrando a programação dos Festivais de Brasília, Jornada de Cinema da Bahia, Festival Guarnicê, Festival de Gramado e Festival Internacional de Curtas – metragens de São Paulo sendo considerado um dos 10 melhores filmes da década de 1990 exibidos no Festival e, com isso propicia aos realizadores locais justamente o que Rancière afirma – a causa e o efeito.

Como efeito, no Final dos anos 1990 e início dos anos 2000 vários projetos cinematográficos começam a seguir esse caminho trilhado por Amauri Tangará e trazem roteiros que buscam sedimentar que o território Mato Grosso detém possibilidades de narrativas que exprimem os costumes, tradições, expressões culturais e sociais dessa espacialidade. Surgem um projeto intitulado *Imagens da Terra* coordenado pela jornalista Kátia Meirelles, onde são produzidos vários produtos audiovisuais cuja centralidade visava colocar holofotes nas manifestações folclóricas, na miscigenação cultural dessa espacialidade valorizando a cultural local. É nesse período que “*Saringangá*” curta metragem de Márcio Moreira que retrata o bucolismo de Mimoso, cidade e Marechal Rondon e suas lendas. “*A Cilada com os Cinco Morenos*” de Luiz Borges, curta metragem que mistura ficção e documentário, onde mesmo com a narrativa ficcionalizada a parte documental trás luz ao grupo folclórico famoso em Cuiabá pela preservação do Siriri e Cururu, e trabalha com vários elementos da cultura local buscando romper com o estigma de bucolismo do interior trazendo a cidade de Cuiabá agitada e em ebulição.

Território e o Paradoxo de Cultura.

O pensamento de *cultura* na contemporaneidade nos conduz a um emaranhado rizomático de sentidos e significados, oriundos dos estudos antropológicos e sociológicos. Terry Eagleton (2003) em sua obra *Ideia de Cultura*, pontua que o termo “*cultura*” é complexo, muito embora etimologicamente falando seja um conceito derivado da natureza, pois, um de seus significados originais consiste na palavra “*lavoura*” ou “*cultivo agrícola*” e que se passou muito tempo para que a palavra se deixa de denotar uma atividade para denotar uma entidade. “*Cultura*” denotava de início um processo completamente material, que foi

depois metaforicamente transferido para questões do espírito. Dessa forma, a palavra mapeia a mudança histórica da própria humanidade da existência rural para a urbana e, no linguajar marxista, ela reúne em uma única noção tanto a base como a superestrutura. Contudo, essa mudança semântica é também paradoxal, uma vez que gera o pensamento de que são justamente os habitantes urbanos – elites dos centros de produção – que são “cultos”, e aqueles que realmente vivem lavrando o solo e longe dessa urbanização – campo bucólico – não o são. Laraia (2004) ao desenvolver seus estudos acerca do tema exemplifica que na Alemanha do século XVIII a palavra *kultur* era usada no sentido de simbolizar aspectos espirituais, enquanto na França a palavra *civilization* significava realizações materiais de um povo. Se cultura originalmente significa cultivo agrícola, ela sugere tanto regulação como crescimento espontâneo. Voltando a Eagleton, a Ideia de cultura significaria uma dupla recusa: do determinismo orgânico por um lado, e da autonomia do espírito por outro. Seria apontar que os seres humanos não são meros produtos de seus ambientes, mas tampouco são esses ambientes pura argila para uma auto moldagem arbitrária deles mesmos. Se a cultura transfigura a natureza, seria esse um projeto para o qual a natureza coloca limites. Cultura compreenderia uma tensão entre fazer e ser feito, racionalidade e espontaneidade, flexível dentro de certos regramentos. Raymond Williams, aponta o complexo de sentidos dentro do termo indica um argumento denso acerca das relações entre desenvolvimento humano geral e um modo de vida particular e entre ambos e as obras de arte e da inteligência.

Esse pequeno panorama do cinema produzido em Mato Grosso nos aproxima do pensamento de Ortiz (2003). Para o autor “os avanços do movimento de globalização são inegáveis” (ORTIZ, 2003, p.7). O cenário cultural caracterizado pela globalização e pela “mundialização da cultura”, onde as questões relacionadas às “identidades culturais” são cada vez mais debatidas, temos nesses filmes até aqui citados, a tentativa de localizar essa espacialidade, de pensá-los a partir de um referencial de materialização de um território que no imaginário das elites dos centros de produção seriam espaços diferentes, longínquos e em alguns momentos marginalizados. A engrenagem da mundialização e globalização juntas ou cada qual em seu espectro abolem o dentro e o fora, apagam fronteiras se colocam na chave da inclusão incorporando em suas esferas cada vez mais domínios de vidas e culturas, num movimento de universalização que desagua justamente no oposto; na exclusão, do que não se encontra universalizado pelos códigos canonizados. Bhaba (2005) em seu texto “O Local de cultura”, aponta que “nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência de viver nas fronteiras do presente” (p.19). O autor aponta da necessidade de pensar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Seria uma espécie de “entre lugares”, espécie de terrenos para elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva. Segundo Bhaba, é exatamente na emergência desses interstícios que os valores culturais surgem e são negociados. É nesse sentido que a *fronteira* se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente. Se torna um *território*. O trabalho da cultura nessa zona fronteira promove uma aproximação do

que seria “novo”, ou seja, que não faz parte nem do passado nem do presente, algo que é insurgente de tradição cultural, renovando o passado reconfigurando o como um entre lugar contingente que inova e interrompe a descrição do presente.

O encontro do cinema emanado de Mato Grosso nesse ponto nodal, traz à tona a possibilidade de outros mundos, sociedades e histórias de uma borda brasileira que só é lembrada como uma grande fazenda, bucólica e exótica. E isso pulsa justamente porque o cinema como meio de expressão extensivo a todos e heterogêneo, ajuda a acentuar singularidades de comunidades e culturas descentralizadas. O interessante aqui é pensar justamente o modo como os filmes produzidos em Mato Grosso ajudam a corporificar um território, por muitas vezes diferente dos que se verificam disseminados nas grandes narrativas, mas também próximos delas pelos atravessamentos culturais provocados justamente pela mundialização e globalização. Na ótica de Appadurai (1996) vivenciamos a (re) construção de novas sociedades criativas, que absorvem e utilizam “(...) a imaginação como um fator coletivo e social” (p.20) da realidade dessas sociedades. Ele retoma o conceito de “comunidade imaginada” de Benedict Anderson, onde parte do pensamento que permite e enseja o surgimento de outras formas de comunidade e territorialidade. Para Anderson, Nação é uma comunidade política imaginada, limitada e soberana. Imaginada justamente “porque seus membros jamais conhecerão ou encontrarão a maioria de seus compatriotas”; limitada justamente por possuir “fronteiras finitas, ainda que elásticas”; soberana justamente porque é “o estado soberano como símbolo de liberdade e não reino dinástico”. O que nos interessa é reter justamente que essas comunidades possibilitam a experimentação de algo que escapa da simples demarcação geográfica. Tanto Appadurai quanto Anderson reconhecem que a nação é algo imaginado e ele ainda afirma ser a “imaginação que terá que nos levar para além da nação” (APPADURAI, 1997, p.33). A terra, nação territorial formulada pelas narrativas cinematográficas produz espaços que são um modo de nos colocar de produção de acontecimentos, exatamente pela característica midiática do cinema em ter a potência de acentuar singularidades de comunidades e sociedades diferentes.

De certa maneira, o processo de globalização foi fomentador de uma maior mobilidade e visibilidade para povos, nações e espacialidades anteriormente isolados cada qual dentro de suas linhas fronteiriças e, em parte, fomentador de exílios de pequenos grupos onde “o imaginário revela-se muito especialmente como um lugar de entre saberes (DURAND, 1996, p.227). “O mero conhecimento dos fatos no mundo moderno basta para notar que ele é agora um sistema interativo num sentido espantosamente novo” (APPADURAI, 1990, p. 43). Percebe-se que a cultura tratada aqui não se situa na ordem da cultura como patrimônio. Refere-se a um processo dinâmico, em que cultura e política se cruzam, se interconectam. Cultura, nesse sentido, é um processo e envolve “(...) a produção e a troca de significados, o dar e tomar sentido” (HALL, 1997, p.02). Para Ortiz (2003, p.10) “uma das vantagens de se falar em cultura é que conseguimos tocar em múltiplas dimensões da vida social”. Quando territorializamos, corporificamos um espaço chegamos inevitavelmente numa fronteira, e a imagem de terra e fronteira produzidas nos filmes de Mato Grosso, possuem uma legítimi-

dade emocional profunda, fervilhante desses espaços que Mary Louise Pratt chama de “zona de contato” - que segundo ela antes era um privilégio de poucos e justamente por passar por um processo de democratização, personifica hoje uma condição de cultura global. A questão no cinema não reside em afirmar “como se articula uma cultura globalizada ou como se representa um mundo globalizado, mas sim o que faz uma imagem ser considerada globalizada” (Moura, p.43) e com isso determinadas narrativas conseguem tecer um canal de discurso mais amplo e global.

O Cinema mato – grossense contemporâneo

Rancière vai pontuar que as imagens são “como operações entre o todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las” (p.11-12). Os produtos audiovisuais realizados a partir dos primeiros anos depois dos 2000, e cujos gêneros, escolhas narrativas, estilos e referências audiovisuais, mesmo sendo diferentes umas das outras, produzem um recorte que nos permite compreender por meio das imagens e discursos como estes produtos desenvolvem uma profunda ligação com o território Mato Grosso. “Baseados em fatos Reais” (2001) de Bruno Bini, primeiro curta do cineasta cuiabano, conta a história de três amigos em uma cidade grande que se envolvem em violência e drogas numa narrativa ficcional que se afasta das propostas cinematográfica realizadas até então em Mato Grosso; justamente por despir-se dos eventuais *landscapes*, narrativas historiográficas que remetem a valorização das tradições culturais dessa espacialidade e lançar-se em problemas do cotidiano de jovens de qualquer capital brasileira. Bruno conduz o fluxo narrativo de acordo com os sentimentos de seus personagens que os levam a atitudes intempestivas e muitas vezes deslocadas, num cenário que explora a Capital Cuiabá como um cenário urbano tórrido.

Como produto dessa zona fronteiriça o curta de Bini produz na zona de contato de Louise Pratt, subjetividades que acabam produzindo novas formas de localidade para a Cuiabá por ele retratada que até aqui não haviam sido pensadas. Cuiabá também é terra do futebol ao utilizar a simbologia da bandeira do Mixto Esporte Clube, time tradicional de Cuiabá; no quarto do ator principal. A trilha sonora toda com músicas de bandas de rock independente de Mato Grosso também endossa a quebra do bucolismo de outrora com a cidade projetando seus espaços e guetos na tela.

Figura 3: Centro Histórico -Baseado em Fatos Reais (2001) Dir. Bruno Bini.

Fonte: Bruno Bini.

Figura 4: Centro de Cuiabá - Baseado em Fatos Reais (2001) Dir. Bruno Bini.

Fonte: Bruno Bini.

Para Ortiz (2003, p.10), a mundialização da cultura se revela através do cotidiano. Abordando a temática cultural no contexto da sociedade global, através da dimensão da vida social, ele aponta que “uma cultura mundializada não implica o aniquilamento das outras manifestações culturais, ela coabita e se alimenta delas” (ORTIZ, 2003, p. 31), o que significa dizer que, apesar de hegemônico, outros tipos de expressão coexistem no contexto da sociedade global. De maneira espiral “Baseado em fatos reais” nos enquadra entre o passado e o presente, utilizando da montagem paralela, planos mais curtos com cortes rápidos e boa utilização do espaço extra tela, com uma sonoplastia complementar a ação fílmica para ir dosando ao espectador pistas da história dos personagens em questão.

Cineastas mato-grossenses surgem buscando demarcar essa geografia fílmica. É o caso de Barbará Fontes com o documentário “Arne Sucksdorff: Uma vida documentando a vida” (2004), Eduardo Ferreira com o telefilme documental “Cerimônias do esquecimento” (2005), cujo enfoque é o livro do escritor mato-grossense Guilherme Dick; Barbará Fontes com “Vila bela: Terra de Cores” (2006) e as tradições da primeira capital do estado, Luiz Marchetti “Resgate: Quem está no Centro da América do Sul?” (2007) que retrata a cuia-

bania e a oralidade e Gloria Albuês com "A Trama do Olhar" (2008) que propõe cineastas indígenas criando narrativas sobre nós brancos. Na algibeira "Comprometendo a Atuação" (2007) de Bruno Bini, "Céu e Água" (2006) de João Carlos Bertolli, "Parabéns Vitor" de Leonardo Mendes Santana (2006) "A Voz das Doze e cinco" (2006) de Caroline Araújo, "Nó de Rosas" (2007) de Gloria Albuês, "Da Capo (2007) de Caroline Araújo, "A oitava Cor do Arco – Iris" (2001), "Ao Sul de Setembro" (2007) e "Horizontem" (2008) de Amauri Tangará.

Essas produções buscam pontuar signos locais, como a literatura de Guilherme Dick no caso de "Cerimonias do esquecimento", ou o linguajar cuiabano no caso do filme de Marchetti, que foram sendo esquecidos ou deixados entre algum lugar do imaginário dessa espacialidade. Ou um poema visual ativista como "Horizontem" que suscita a discussão ambiental amparada na poesia de final dos tempos, cutucando justamente o *landscape* do campo, agora com foco no agronegócio que carcome a memória e a história de sociedades que só importam com progresso esquecendo do natural, do ambiente de onde todos viemos. Amauri usa a metáfora da viúva como essa terra seca, o palhaço como depositário do conhecimento, a noiva esquecida nessa terra inóspita e o carteiro que trás as notícias que ninguém lê. Já no documentário de Barbará Fontes sobre o cineasta Arne Sucksdorff temos no caso o *landscape* do pantanal e toda sua exuberância como signo local que ressignificou a própria vida do personagem objeto do documentário que; quebra o exotismo para transbordar um compromisso preservacionista.

Figura 5: Horizontem (2008) Dir. Amauri Tangará.



Fonte: Tati Mendes

O imaginário é um território escorregadio, com intervalos, espaços, documentos. Ali se reconfigura olhares e formas de esquecer ou trazer a luz. São diferentes narrativas, umas voltadas a tradição, outras voltadas a retratar o espaço Mato Grosso como moderno, atual ou mesmo ecológico. Em todas existe a necessidade de marcar que as narrativas se passam nesta localidade, sejam pela indexação de ruas, locais históricos nas fotografias, sejam na

utilização de artistas locais na composição musical, na equipe de atores, na construção cenográfica geral dos filmes em questão. Mesmo com certos avanços na produção audiovisual proveniente de realizadores radicados em Mato Grosso, eles não se sustentaram por muito tempo, e, ocorre uma baixa na criação, filmagem e veiculação dos produtos audiovisuais a partir de 2010. Infere-se que isso é resultado da ausência de diálogo, mudanças de governos, crises econômicas, situações adversas que refletiram nos projetos que saíram do papel. É o caso de *"Colapso Narciso"* (2010) de Felippy Damian, *"Depois da Queda"* (2011) de Bruno Bini e *"3,60"* (2012) de Severino Neto, *"S2"* (2015) de Bruno Bini, *"Composto"* (2016) de Severino Neto e Rafael Carvalho, *"De Volta para Casa"* (2015) de Daniele Bertolini, *"Canhai"* (2015) de Luiz Marchetti, *"O outro lado do Rio"* (2015) de Caroline Araújo, *"A Sua vida é Você quem faz"* (2015) de João Carlos Bertoli, *"Ele esteve sempre certo"* (2015) de Luiz Marchetti, *"Licor de Pequi"* (2016) de Marithê Azevedo, que são frutos de incentivo de editais estaduais e municipais intermitentes, ou seja, que surgiam um ano e sumiam em outro. Todas as narrativas oriundas desse hiato de incentivo à produção, de certa forma e cada qual a sua maneira pincela sua discussão a cerca do território, pertencimento, os espaços urbanos da capital Cuiabá e a forma como esses espaços passam a serem ressignificados, num movimento de alocar a capital mais antiga do oeste brasileiro, como metrópole em que o moderno coabita com o histórico e as tradições locais, suscitando novos pensamentos para o imaginário de territorialização e consequentemente fronteira.

Um exemplo claro é a narrativa de camadas propiciada pelo curta de Marithê Azevedo. *Licor de pequi*, costura a história das três personagens, três temporalidades que coabitam a mesma Cuiabá, como espaço uno, porém singular de suas personagens que se aproximam por meio da palavra, a que se busca, a que se passa a conhecer e a que se está esvanecendo. O colorido capturado pela fotografia, justamente nos remete as fazendas de chitas, que colorem o centro histórico de Cuiabá. Território rico em múltiplos sentidos, historicamente, arquitetonicamente e culturalmente, tem nessas poucas ruelas serpenteantes que se entrecruzam um conhecer de como a cidade foi sendo, crescendo, fluindo. A narrativa cheia de atravessamentos e contaminações que Marithê nos brinda, tem muito o deixar-se derivar, justamente para sentir e conhecer, um encontra-se no percurso que se lança; algo refletido no coletivo *~a deriva*, fundado pela cineasta e que investiga e suscita pensamentos sobre a cidade, o espaço, o urbano, seus habitantes e os afetos que emanam desses encontros.

Figura 6: Licor de Pequi (2016) Dir. Marithê Azevedo.

Fonte: Marithê Azevedo.

Composto, de Severino e Rafael, trazem a Cuiabá igual qualquer outra capital brasileira, com seus lixões, seus excluídos e desilusões. Já *Canhai* de Marchetti promove um ouvir o sotaque cuiabano, em meio a uma narrativa que brinca com a comédia que os protagonistas Nico e Lau, dois comediantes cuiabanos, personificam habilmente. Já *O outro lado do Rio*, Caroline escreve um poema visual de Cuiabá, sua relação com o rio que lhe nomeia, e como ela encontra-se de costas para ele, de forma que a poética de uma Cuiabá embotou, como afirma a poetiza Marilza Ribeiro. 3,60 de Severino por meio de um fluxo causal de acontecimento mostra uma Cuiabá afastada do centro, do tradicional. A cidade é apenas um palco da história tão possível em qualquer outra cidade grande, o que demonstra que este território habitado, é tão selvagem e exótico quanto a periferia de São Paulo e Rio de Janeiro.

A fronteira aqui não é apenas a linha de demarcação pela qual um território transforma-se em outro, e exatamente nesse espaço diminuto, zona de contato, zona cinza, que a fronteira exterioriza aquilo que se funda e articula espacialidades, criando suas próprias coordenadas, derivas e zonas de escapes. Néstor Canclini numa entrevista concedida a Carme Ferré –Paiva, Gisella Meneguelli e Esmeralda Monteiro no centro de cultura contemporânea de Barcelona em maio de 2015, falou sobre o estranhamento e pontuou que essa experiência é algo que vai sendo construída. Assim como se constrói a personalidade mediante a educação familiar e escolar, vamos experimentando outras estranhezas quando nos mudamos de lugar, descobrimos outras maneiras de viver, outras culturas.

Os filmes que surgem a partir de 2016 são frutos do visionamento de editais não apenas estaduais e federais, mas híbridos com a esfera federal, que não ficou concentrada na capital Cuiabá, mas trouxe o interior e o exterior. Estreitando os laços das *fronteiras* vizinhas. *"Vila Haiti"* (2020) de Luzo Reis, telefilme documental refaz o caminho de migrantes haitianos nessa busca do eldorado que mudou a paisagem visual e sonora de Cuiabá. A produção escolheu entre suas estratégias trabalhar com vídeo carta. Na fase de pré-produção inúmeros migrantes foram levantados na pesquisa e contaram suas histórias para as

câmeras. Foi assim que a direção escolheu algumas histórias para acompanhar. Jackson e Michelet. Luzo persegue com sua objetiva o cotidiano desses rapazes. E Com uma equipe leve, leva Michelet ao Haiti, em um movimento de regresso, cheio de sentimentos de voltar a ver sua família, sua cultura e seu país, ao mesmo tempo que vislumbra a fixação de residência em Cuiabá e nas possibilidades que a vida lhe trará. Já Jackson ele leva a família do rapaz o cotidiano dele em Cuiabá e sua dedicação aos estudos, pelo trabalho e quem sabe conseguir trazê-los do Haiti. *Papouch*⁵. O pai de Jackson desagua ao falar do orgulho do filho e aí percebemos a fortaleza das relações afetivas. O encontro com o desconhecido no Haiti, rende ao diretor a escolha do que importa nessa relação, nas humanidades que ele acaba por conhecer, nos abismos sociais que ele passa a vivenciar.

Figura 7: Vila Haiti (2020) Dir. Luzo Reis.



Fonte: Luzo Reis

Já *"Sísmico"* (2018) de Severino Neto e Rafael Carvalho contam a história de um técnico de som uma universidade de Cuiabá que desenvolve um método para prever terremotos no Chile e torna-se um herói ao ponto de não poder andar nas ruas do Chile de tanto que é ovacionado. O documentário acompanha Aroldo, o técnico de som, indo a 6 cidades chilenas – Santiago, Valparaíso, Viña Del Mar, La Serena, Coquimbo e Iquique caçando os estragos causados pelos terremotos.

Figura 8: Sísmico (2018) Dir. Severino Neto e Rafael Carvalho.

Fonte: MidiaNews

Pode-se dizer que a questão fronteira desagua na baía da *identidade*, que Strauss (1999) enfatiza em seu pensamento sobre linguagem e identidade que o ato de “nomear” como um ato de colocação ou de classificação – do eu e dos outros (p.31), de certa forma seria um ato de *identificação*. Candau (2012) atrela a identidade a questão da memória, onde afirma que é impossível haver identidade sem memória, pois devemos observar as inter-relações entre o individual e o coletivo no compartilhamento de práticas, crenças, representações e lembranças. Ele propõe ainda que a memorialização do mundo está intrinsecamente relacionada a um certo ordenamento temporal sem o qual, sobretudo sem as noções de origem e acontecimento, nenhuma identidade seria possível. A identidade só surge na presença da alteridade. Numa busca de entender quem foi Jane Vanini, materializar uma memória de uma personagem mato-grossense esmaecida que surge “Missivas” (2020) de Caroline Araújo e Maurício Pinto. O documentário sobre Jane Vanini constrói uma história de busca sobre os motivos que impulsionam a *alma* dessa menina cacerense que vivia em uma cidade pequena na fronteira entre Brasil e Bolívia a lançar-se numa luta social e política no período ditatorial no qual a América Latina se viu envolta a partir de meados de 1960.

Na condição de mulher, criada nessa fronteira territorial, Jane, oriunda de família de classe média tradicional com boa ramificação social desde menina questionava as barreiras sociais que ela visualizava. O conflito central do documentário, enraizava-se na construção da história de uma mulher que assume a própria história e opõe-se ao status quo através do pensamento político. Ela precisa lidar com as dificuldades de ser uma mulher que pensa com autonomia e age revolucionariamente em momento sombrio da história do Brasil e de outros países latino-americanos. Ela precisa atravessar algumas *fronteiras*. E construir essa história significava tirar Jane da “zona de sombra” no que se refere a participação feminina na política brasileira e lhe conferir uma *identidade*.

Quando usamos o termo de “zona de sombra” ele vem arraigado justamente do limbo de informações que a história oficial, contada quase sempre pelos vencedores impôs a Jane. Ela foi um dos muitos brasileiros que durante a ditadura tiveram que viver nas sombras, e por isso viveu entre territórios, deslocando-se, retornando ao Brasil para atuar na Guerri-

Iha do Araguaia, refugiando-se no Chile, país onde sucumbe frente a ditadura de Pinochet. Nessa rotina de fugas, ela conseguiu criar uma forma de comunicar-se com sua família, em específico sua irmã Dulce e sua irmã Magali, trocando 41 cartas, até período anterior ao seu desaparecimento em dezembro de 1974. É partir do conteúdo dessas “missivas”, que o corpo narrativo do documentário transcorre.

Figura 9: Missivas (2020) Dir. Caroline Araújo e Maurício Pinto.



Fonte: Caroline Araújo

Caroline e Mauricio materializaram uma busca em *road movie* deslocando-se pelas pistas deixadas por Jane nas memórias daqueles que tiveram contato ou conviveram com ela. Criando dinâmicas de acontecimentos, o filme utiliza o método da montagem polifônica de Eisenstein, avançando múltiplas linhas, simultâneas, a interpretação das cartas, os depoimentos, os respiros de estrada, fotografias e imagens de arquivo, animação e imagens do presente, que são alinhavadas pela trilha musical composta especialmente para recriar a atmosfera cênica de busca em curso. Todo movimento do filme é impulsionado pela vontade de Maurício, nosso personagem autor de encontrar dentro dessa busca, seu ponto de aproximação com o sentimento de dever civil, político e militante de Jane, uma vez que ambos dividem essa postura.

Esses filmes são exemplos da mudança de narrativas mato – grossenses que passam a surgir. A territorialidade local transborda e se contamina desses atravessamentos de contatos naturais de culturais e sociedade. As histórias que antes ganhavam as ideias de filme que traziam esse bucolismo de Mato Grosso, mesmo longe, moderno e cosmopolita em alguns filmes, agora trazem de fato os novos sotaques e os desdobramentos de até onde nossa cultura vai e transmuta. E esse movimento continua pulsante, decentralizando e trazendo o interior do interior de Mato Grosso para essas telas. É como se tivesse sido um disparador para que via editais que seguiram ano a ano, via associações que surgem para reorganizar a classe produtora (MT CINE, Coletivo de Cinema Negro Quariterê, Coletivo MT Queer), seja pelo curso de Cinema e audiovisual iniciar suas atividades na UFMT, eclodissem em histórias potentes, das tradições, as internacionalizações, das paisagens bucólicas até as

idades que não dormem, das crenças aos fatos históricos. Em sua diversidade de pontos de vista o cinema oferece uma variada gama de conceituações justamente sobre esse mundo globalizado. A produção audiovisual emanada hoje dessa territorialidade Mato Grosso, demonstra séculos de riqueza cultural que estavam aguardando serem contadas e talvez produzir uma espécie de caligrafia audiovisual desse tempo presente.

Considerações finais

A mundialização cultural ao mesmo tempo que trouxe costumes e culturas “estranhas” para que pudéssemos produzir uma conexão ou não, abriu a possibilidade de que sociedades tidas como “exóticas, selvagens e longínquas” pudessem desvelar-se por outros olhares nas diversas telas. O estranho remete justamente as coisas “fora do lugar”, porque transgridem a estabilidade e previsibilidade. Consumimos atualmente fluxos de imagens, informações, conhecimentos e narrativas em uma escala jamais vista. São exatamente esses fluxos que alicerçam um chão existencial, ajudando a formular conexões, identificações. Para Freud o estranho é tido como oposto daquilo que é “doméstico”, ao “nativo” corroborando para a arquitetura do estranho como algo assustador, justamente por não ser conhecido e familiar. Ajudando com que o fora do lugar, corporifique seu espaço, reordenando e remarcando novos limites de espaço, sempre mais elásticos. Essas zonas de fronteira, são por excelência membranas imperfeitas, justamente por desempenharem a atribuição de estabelecer limites, ser a personificação de um campo de trocas, terreno de reivindicação da territorialidade diante das pulsões majoritárias culturalmente colonizadoras.

A possibilidade de produção de imagens advindas dessas zonas de contato, fronteiriças e por vezes cinzentas implica em narrativas de pertencimento, afiliação e lealdade, como motor que busca anexar o que seria “global” dentro das práticas cotidianas vividas nesses espaços. A globalização tende justamente a contribuir para que a imagem de território/ nação torne-se um elemento importante. E consequentemente a relação entre global e local corporifica em questionamentos que buscam descentralizar o sujeito, propiciando uma via de mão dupla no sentido de ao mesmo tempo que se ocupa o ecrã com outros sotaques e cores para o “centro” compreender quem são esses “estranhos”; os “estranhos” conseguem se sentir mais parte de um todo pois suas vozes também fincaram um espaço de visão. Colocar-se no lugar do outro é o que Luzo, Caroline e Mauricio fazem com seus filmes.

Filmes são uma forma de escrita, uma grafia do particular que possui uma enormidade de códigos que podem ser utilizados de maneiras e formas diversas. Conferindo a ele, cinema, um espaço de membrana, de fronteira. Em tempos de discussão sobre processos democráticos de produção audiovisual, sobre representatividade, e aqui incluo a de espacialidade, sim existe cinema em Mato Grosso, e filmes com uma capilaridade de discussões que transbordam o seu território e demonstram de forma rizomática como o todo é conectado com este espaço. A indexação dessas produções que ao longo das décadas foram realizadas

no estado, não apenas em número, mas pela pluralidade de narrativas; produz uma cartografia acerca das transformações atravessadas pela sociedade que aqui se estabeleceu. Nos auxilia a compreender as tensões dessa zona fronteiriça, e, abdicar de uma vez por todas da mitificação da terra selvagem a ser desbravada ou o *eldorado* a ser encontrado.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. 1990. **Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy**. Public Culture, 2(2):1- 24. Disponível em: http://www.arjunappadurai.org/articles/Appadurai_Disjuncture_and_Difference_in_the_Global_Cultural_Economy.pdf Acesso em 20 de dezembro de 2021.

APPADURAI, Arjun. **Modernity at Large: Cultural dimensions of globalization**. Minneapolis (Minn): University Of Minnesota Press, 1998.

APPADURAI, Arjun. **The Production of Locality**. In: R. Fardon (ed.), Counterworks. London: Routledge. 1995.

APPADURAI, Arjun. **Soberania sem territorialidade – Notas para uma geografia pós – nacional**, in: Revista Novos Estudos Cebrap, nº 49, nov. de 1997. p.33-46. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/236364/mod_resource/content/1/Appadurai-notas_para_uma_geografia.pdf Acessado em 20 de março de 2022.

BHABA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2005.

BORGES, Luis Carlos de Oliveira. **Memória e Mito no Cinema em Mato Grosso**. Ed. Entrelinhas, MT: 2008.

CANAU, Joel. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CUNHA, Edgar Teodoro de **Funeral Bororo em imagens: Major Reis e outros realizadores** IN Socine MACHADO, Rubens; SOARES Rosana de Lima; ARAUJO, Luciana Correa. São Paulo; Anablume, 2006.

DURAND, Gilbert. **Champs de l'imaginaire. Textes réunis para Danièle Chauvin**. Grenoble: Ellug.1996.

EAGLETON, Terry. **A Ideia de Cultura – Coleção Memórias do Mundo**. Blackwell Publishers Limited, Oxford 2000. Tradução: Sofia Rodrigues. 1ª Ed. 2003.

FERRÉ – PAIVA, Carme; MENEGUELLI, Gisella; MONTEIRO, Esmeralda. **Revista Caderno**

de Estudos Sociais e Políticos, v.4, n.8. UERJ. jul-dezembro 2015.

FLUSSER, Vilém. **A Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo, Humanismo, 1983.

FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. (org). Cinema, globalização e Interculturalidade. In: MOURA, Hudson. **O Cinema intercultural na era da globalização**. Ed. Argos. Chapecó.2010. p.43-66.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar** [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue (1919 – 2019): Seguido de o Homem da areia de E.T.A Hoffmann.Tradução: Ernani Chaves, Rogério Freitas. Ed. Autêntica, 2019.

GOTTWALD JUNIOR, Luis Alberto **Diálogos entre o cinema de Arne Sucksdorff e de Orlando Senna: Olhares sobre a natureza nas telas**. Cordis. História e Cinema, São Paulo, n. 15, p. 141-154, jul/dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/view/22434/pdf> Acessado em 10 de abril de 2021.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Panorama do documentário no Brasil. Doc on-line: Revista Digital de Cinema Documentário** V. 01, Nº 01, P. 79-91. 2006. Disponível em http://doc.ubi.pt/01/artigo_gustavo_soranz_brasil.pdf Acessado em: 15 de Maio de 2021.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HANNERZ, Ulf. **Cultural Complexity**. New York: Columbia University Press, 1992.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura um conceito Antropológico**. Jorge Zahar Ed. 17º Ed. Rio de janeiro. 2004.

MIGNOLO, Walter. **Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu – PR, 1 (1), pp. 12-32, 2017

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/ Projetos Globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2003.

NOVAES, Silvia Caiuby **A construção de Imagens na pesquisa de campo em Antropologia**. Iluminuras, Porto Alegre, v.13, n.31, p.11-29, jul./dez. 2012 Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/36791> Acessado em 15 de dezembro de 2021.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. SP: Brasiliense, 2003.

PRATT, Mary Louise. **Arts Of the Contact Zone**. Profession. 1991. P. 33-40. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25595469> Acessado em 20 de fevereiro de 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **O Destino das Imagens**. Contraponto. Rio de Janeiro. 2012.

STRAUSS, Anselm L. **Espelhos e Máscaras – A Busca da identidade**. São Paulo: EdUSP, 1999.

TACCA, Fernando. **Rituais e festas Bororo** Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2002, V. 45 nº 1. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27152> Acessado em 10 de dezembro de 2021.

OBRAS AUDIOVISUAIS

ARNE SUCKSDORFF: UMA VIDA DOCUMENTANDO A VIDA. DIR: Bárbara Fontes. Prod: Bárbara Fontes. 2004. Brasil. Beta digital

A CILADA COM OS 5 MORENOS. Dir: Luiz Borges. Prod: Keiko Okamura e Andrea Vigo. Brasil.1999.35mm

A TRAMA DO OLHAR. Dir. Glória Albuês. Prod. Glória Albuês. Brasil. 2009. DVD.

A OITAVA COR DO ARCO – IRIS. Dir: Amauri Tangará. Prod:Tati Mendes. Brasil. 2001. 35mm

A SUA VIDA É VOCÊ QUEM FAZ. Dir. João Carlos Bertoli. Prod. Lamiré Cine Vídeo. Brasil. 2016. DVD

A VOZ DAS DOZE E CINCO. Dir. Caroline Araújo. Prod: Ana Claudia Simas. Brasil. 2006. DVD

AO SUL DE SETEMBRO. Dir: Amauri Tangará. Prod: Tati Mendes. Brasil. 2005. 35 mm.

BASEADO EM FATOS REAIS. Dir: Bruno Bini. Prod: Luiz Borges e Keiko Okamura. Brasil.2001. 35mm.

CANHAI. Dir. Luiz Marchetti. Prod. Paula Dias. Brasil. 2015. DVD

CERIMÔNIAS DO ESQUECIMENTO. Dir: Eduardo Ferreira. Prod: Beta Vídeo. Brasil. 2004. DVD.

CÉU E ÁGUA. Dir. João Carlos Bertoli. Prod. Lamiré cine vídeo. Brasil. 2006. DVD.

COLAPSO NARCÍSIO. Dir: Felippy Damian. Prod: Giulia Medeiros. Brasil. 2010. DVD.

COMPROMETENDO A ATUAÇÃO. Dir. Bruno Bibi. Prod. José Paulo Traven. Brasil. 2005. 35mm

COMPOSTO. Dir. Severino Neto e Rafael Carvalho. Prod: Taisa Amiden. Brasil. 2016. DVD

DA CAPO. Dir: Caroline Araújo. Prod: Ana Claudia Simas. Brasil. 2007. DVD

DE VOLTA PARA CASA. Dir: Danielle Bertolini. Prod. Danielle Bertolini. Brasil. 2015. DVD.

DEPOIS DA QUEDA. Dir. Bruno Bini. Prod: Keiko Okaumra. Brasil. 2011. 35 mm

ELE SEMPRE ESTEVE CERTO. Dir. Luiz Marchetti. Prod: Luiz Marchetti. 2015. Brasil. DVD

FÉRIAS AO SUL. Dir: Reynaldo Paes de Barros. Prod: Reynaldo Paes de Barros. Brasil. 1968. 35mm.

HORIZONTEM. Dir: Amauri Tangará. Prod: Tati Mendes. Brasil. 2008. DVD.

LICOR DE PEQUI. Dir: Marithê Azevedo. Prod. Dani Leite. 2016. Brasil. DVD.

MISSIVAS. Dir. Caroline Araújo e Maurício Pinto. Prod. Caroline Araújo e Duflair Barradas. Brasil. 2020.DVD.

NAS MÃOS DO DESTINO. Dir: Spiros Saliveros. Prod: Mauro Audrá Jr. Brasil. Produtora: Ciba. 1958. 35mm.

NÓ DE ROSAS. Dir: Glória Albuês. Prod: Glória Albuês. Brasil. 2007.

O OUTRO LADO DO RIO. Dir. Caroline Araújo. Prod. Caroline Araújo. Brasil. 2015. DVD

PARABÉNS VITOR! Dir: Leonardo Sant`Ana. Prod. Jose Paulo Traven. Brasil. 2006. DVD.

POBRE É QUEM NÃO TEM JEEP. Dir: Amauri Tangará. Prod: Tati Mendes. Brasil. 1997. 35mm

RESGATE: QUEM ESTÁ NO CENTRO DA AMÉRICA DO SUL? Dir: Luiz Marchetti. Prod. Lamiré Cine Vídeo. Brasil. 2006. DVD.

RITUAIS E FESTAS BORORO. Dir: Thomaz Reis. Prod: Thomaz Reis. Brasil. 1917. 35mm

SARINGANGÁ. Dir: Márcio Moreira. Prod: Tati Mendes. Brasil. 1999. 35mm

SELVA TRÁGICA. Dir: Roberto Farias. Prod: Roberto Farias. Brasil. 1964. 35 mm.

VILA BELA: TERRA DE COLORES. Dir: Barbará Fontes. Prod. TV Universidade. Brasil 2005.DVD.

VILA HAITI. Dir: Luzo Reis. Prod: Caroline Araújo. Brasil. 2020. DVD

SÍSMICO. Dir: Severino Neto e Rafael Carvalho. Prod. Taisa Amiden. Brasil. 2018. DVD

S2. Dir: Bruno Bini. Prod: Plano B filmes. Brasil. 2015. DVD

YALIS A FLOR SELVAGEM. Dir: Francesco de Robertis. Prod: Amil Alves. Brasil – Itália. Produtora: Javo Filmes. 1954. 35mm.

3,60. Dir: Severino Neto. Prod: Caroline Araújo. Brasil. 2012. DVD