



RELICI

O CONCEITO DE CRONOTOPO NAS ANÁLISES DE NARRATIVAS SOBRE AS IDENTIDADES CULTURAIS LATINO-AMERICANAS¹

THE CONCEPT OF CHRONOTOPE IN THE ANALYSIS OF NARRATIVES ABOUT LATIN AMERICAN CULTURAL IDENTITIES

Edileis Ferreira Novais²

Welliton Souza³

RESUMO

O presente artigo propõe examinar as relações temporais e espaciais, a partir do conceito bakhtiniano de cronotopo, presentes nos documentários paraguaios *Diário de Guaraní* (2016) de Marcelo Martinessi e *Overava* (2012) de Maurício Rial Banti, filmes produzidos no âmbito do programa DOC TV América Latina de fomento à produção e teledifusão de documentários, que tem por objetivo incentivar o intercâmbio e o fortalecimento das identidades culturais latino-americanas. Para tanto, investiga-se como as relações de tempo e espaço são materializadas artisticamente e se articulam com o contexto sócio-histórico como elementos discursivos de identidades nas narrativas audiovisuais.

Palavras-chave: cronotopo, documentário, identidade cultural, cinema latino-americano.

ABSTRACT

This article proposes to examine the temporal and spatial relations, from the Bakhtinian concept of chronotope, existing in the Paraguayan documentaries *Diary of Guaraní* (2016) by Marcelo Martinessi and *Overava* (2012) de Maurício Rial Banti, films produced under the DOC TV Latin America Program to promote the production and broadcasting of documentaries, which aims to encourage the exchange and strengthening of Latin American cultural identities. To this end, it investigates how time and space relations are artistically materialized and articulate with the socio-historical context as discursive elements of identities in the audiovisual narratives.

Keywords: chronotope, documentary, cultural identity, latin america cinema.

¹ Recebido em 05/02/2026. Aprovado em 11/02/2026. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.19511165

² Universidade Federal de Juiz de Fora. edileis.novais@gmail.com

³ Universidade Federal de Juiz de Fora. wellitongen@gmail.com



RELICI

INTRODUÇÃO

O intuito deste estudo é apresentar uma análise cronotópica dos filmes paraguaios *Overara* (2012) e *Diario de Guaraní* (2016) produzidos no âmbito do programa DOC TV América Latina, a partir de uma política audiovisual internacional de produção e distribuição audiovisual, que propõe resgatar e preservar as identidades culturais dos povos latino-americanos. Para este fim, buscou-se apresentar o contexto que estas produções estão inseridas e compreender os parâmetros constituintes das identidades que são retratadas nos filmes, a partir do conceito de cronotopo de Bakhtin (2018), que explora a construção figurativa das relações de tempo e espaço. No audiovisual, essas relações estão configuradas e corporificadas em um imaginário representativo presente no conteúdo das narrativas.

Cabe mencionar que fortalecer a cultura dos povos latino-americanos, promover a produção audiovisual em rede, fomentar e dar visibilidade às produções nacionais em diversas telas de circulação na América Latina são objetivos da CAACI (Conferência de Autoridades Audiovisuais e Cinematográficas Ibero-Americanas). O DOC TV é um dos projetos da organização para promover o audiovisual latino-americano⁴. Inspirado no programa de fomento à produção e a teledifusão do documentário brasileiro, o DOC TV BRASIL, criado a partir de um convênio entre a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, a Fundação Padre Anchieta (FPA)/TV Cultura e a Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC).

Durante as quatro edições do programa no Brasil, foram produzidos 151 documentários para distribuição na rede de televisões não-comerciais do país (HOLANDA, 2013), com o objetivo de fomentar a regionalização da produção artística e cultural. O programa foi desenvolvido em um contexto no qual a diversidade cultural

⁴ Este artigo foi desenvolvido ao longo da pesquisa de dissertação de mestrado intitulada "Políticas Públicas e o Audiovisual na América Latina: o caso do DOC TV Latinoamerica", defendida pela autora Edileis Ferreira Novais no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora.



RELICI

figurava na agenda das políticas públicas previstas no Plano Nacional de Cultura (IDEM). Buscava-se descentralizar a produção audiovisual fora do eixo Rio-São Paulo.

No âmbito do DOC TV Brasil, estruturou-se uma operação que selecionava, a cada edição, um projeto de documentário por estado para financiamento e distribuição na Rede DOC TV, composta por emissoras parceiras do programa. O programa foi subsidiado com recursos do Fundo Nacional de Cultura do Brasil, que custeava 80% do orçamento de cada projeto, enquanto as emissoras parceiras aportavam os 20% restantes para a produção do filme em seu respectivo estado.

Em contrapartida, as emissoras garantiam o licenciamento, para suas grades de programação, de todos os filmes produzidos pelo DOC TV a cada temporada. Com o programa, buscou-se promover o equilíbrio dos conteúdos na programação regional, incentivar a coprodução por produtores independentes (proponentes dos projetos selecionados pelo programa) nas televisões parceiras, bem como fomentar a diversidade de conteúdos, regionalização e a integração da produção audiovisual brasileira:

O DocTV foi um programa maduro que foi muito além da burocrática seleção de projetos; teve apenas quatro edições e seus resultados quantitativo e qualitativo ficarão como exemplo de política pública das mais marcantes e acertadas realizadas no país, sobretudo pela promoção da regionalização, cujos resultados impactaram fortemente estados sem nenhuma tradição em produção (HOLANDA, 2014, pag. 14).

No que tange à expansão internacional do programa, a iniciativa da CAACI ocorreu em 2006, dando início à primeira edição do DOC TV Ibero-América, que reuniu 13 países da América Latina, além de Portugal e Espanha. A partir da segunda edição, o programa passou a contar com países latino-americanos e foi relançado como DOC TV América Latina, sistematizado a partir do conceito de operação em rede, com o financiamento de um documentário selecionado por país e sua distribuição em um circuito de 21 redes de televisões públicas nos países membros.

Entre 2006 e 2018, foram realizadas seis edições, com convocatórias por meio de editais bienais. Os objetivos do programa na América Latina incluem estimular



RELICI

o intercâmbio cultural, fomentar a criação de políticas públicas integradas de apoio à produção e à teledifusão de documentários, bem como difundir a cultura latino-americana entre os povos da região e no mercado mundial.

Diante da estrutura do programa, nota-se a organização dos idealizadores enquanto grupo de representação do setor audiovisual em nível continental, o que configura uma identidade coletiva de resistência (CASTELLS, 1999) para articular ações e alternativas próprias frente aos conflitos de um setor que encontra dificuldades desde a produção até a distribuição de conteúdos audiovisuais em seus próprios países. Para Teresa Otondo (2012) “a América Latina praticamente não existe – especialmente na tela de nossa televisão”, a autora ainda destaca um modelo de comunicação desigual e vertical em toda América Latina com a predominância do conteúdo estrangeiro e de conglomerados midiáticos.

Cada país deve ter condições de produzir sua própria imagem ou ninguém mais poderá fazê-lo representando suas características. A imagem é uma parte central e decisiva da identidade individual ou coletiva. Sem imagem não há imaginário, não há identidade como comunidade ou nação. A identidade é um recurso indispensável para o desenvolvimento integral de uma nação (GETINO, 1998). O fortalecimento cultural, a partir do audiovisual, é capaz de contribuir de forma significativa para a soberania social e cultural de um país, na medida em que sua população passa a valorizar os seus produtos e as culturas locais em detrimento dos produtos estrangeiros.

Os movimentos em defesa e valorização da cultura nacional, como a construção de políticas públicas democráticas, impõe uma postura política e obstáculos contra o desejo de dominação de alguns países (ORTIZ, 2007), e, iniciativas como as realizadas pela CAACI demonstram como tais políticas são essenciais para as culturas nacionais. Nos países da América Latina em que não foram implementadas políticas públicas sólidas para a cultura e o audiovisual, a produção local ocorre de forma isolada ou excepcional (GETINO, 2007). Nesses contextos, o DOC TV torna-se um dos poucos mecanismos de fomento que



RELICI

representa uma política cultural de fomento integrada para toda cadeia produtiva, da produção à distribuição audiovisual.

O contexto histórico e social em que se desenvolve o programa DOC TV, torna-se parte fundamental deste estudo, que propõe uma breve investigação sobre a representação da cultura latino-americana no audiovisual, a partir de elementos narrativos de identificação e afirmação das identidades culturais. Como recorte, para fins de explorar os questionamentos apresentados, pretende-se aplicar o conceito de cronotopo de Bakhtin à análise de narrativas audiovisuais e, assim, investigar as configurações espaciais e temporais presentes nos filmes produzidos em diferentes edições do programa Doc TV: *Overara* (3ª edição – 2012) de Maurício Rial Banti e *Diário de Guaraní* (5ª edição – 2016) de Marcelo Martinessi.

Os filmes analisados participaram do DOC TV como representantes do Paraguai. O país possui uma cultura e uma tradição oral fortemente enraizadas na ancestralidade do povo guarani. É o único, em toda a América Latina, que conseguiu preservar seus valores culturais e sua língua materna, o guarani, que, juntamente com o espanhol, é considerado idioma oficial do país.

O CONCEITO DE CRONOTOPO NAS NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

As conexões intrínsecas das relações temporais e espaciais materializadas no texto são conceituadas por Mikhail Bakhtin como “cronotopos”. Um conceito desenvolvido para o campo de estudos da literatura, em especial do romance, que dá ênfase às distintas características que independente de sua forma e de seu texto materializam certa forma de representação e modelam um imaginário discursivo. No cronotopo ocorre a fusão do espaço que se incorpora e é intensificado pelo tempo. O tempo só é percebido a partir da materialidade do espaço (BAKHTIN, 2018).

Constituem centros organizadores dos acontecimentos presentes nas narrativas e servem como um meio de medir o tempo e o espaço histórico real, bem como, o espaço fictício. É a partir deles que se estabelecem e dissolvem os conflitos e os sentidos basilares dos enredos. Constitui-se de elementos essenciais para a



RELICI

narrativa, assim, torna-se instrumento de representação dos acontecimentos. É a partir da constituição desses elementos que os sinais do tempo e do espaço são apresentados e concretizados figurativamente. Todas as generalizações e abordagens sobre aspectos sociais e históricos estão em torno de cronotopos e através deles podem ganhar um corpo figurativo e representativo no texto.

Nas narrativas, podem ser identificados os cronotopos dominantes que articulam e incorporam outros menores, aqueles que não são tão potentes quanto os mais marcantes:

Os cronotopos podem incorporar-se uns aos outros, coexistir, entrelaçar-se, permutar-se, confrontar-se, contrapor-se ou encontrar-se inter-relações mais complexas. Por si sós, tais inter-relações entre os cronotopos já não podem integrar nenhum dos cronotopos inter-relacionados. O caráter geral dessas inter-relações é *dialógico* (na ampla acepção do termo). Mas esse diálogo não pode integrar o universo representado numa obra nem em nenhum dos seus cronotopos (representados): ele está fora do universo representado, embora não esteja fora da obra como um todo. Ele (esse diálogo) integra o universo do autor e do intérprete, e o dos ouvintes e leitores. E esses universos também são cronotópicos (Bakhtin, 2018, p. 229, grifo no original).

A multiplicidade de relações espaço-tempo em um único texto ou gênero apresenta-se como uma matriz que remete a enunciações cronotópicas, cria-se uma relação interpretativa entre os agentes de construção do texto e de recepção. Um espaço, presente no texto, mobiliza situações entre os personagens e configuram um imaginário representativo para estabelecer uma relação com o espectador.

O conceito de cronotopo vai além do campo da literatura e serve ao audiovisual, pois este também interage com as realidades, apresenta conjuntos concretos de relações tempo-espaço, que estão configuradas nas narrativas e que projetam imaginários que transcendem a tela. Para Stam Liam (2003) o conceito de cronotopo é mais adequado ao cinema do que a literatura, pois o cronotopo cinematográfico é absolutamente literal, articulado em uma formulação que se desenvolve sobre um plano de dimensões específicas e que se desdobra em um tempo estabelecido pela própria mídia.

Um exemplo é o *“Time Code”* (2000) que não apresenta uma edição linear e que rompe com a tradição da narrativa convencional. A história parte de um ponto



RELICI

comum, a tela aos poucos se divide em quatro quadros cada uma acompanhando um personagem sem qualquer tipo de interação. São histórias/filmes distintos na tela, em que fica evidente a manipulação do tempo e do espaço. O filme estabelece sua própria forma de tempo e espaço, exige a participação do espectador para compreensão dos fatos, ou seja, uma configuração cronotópica particular.

No cinema, o tempo pode ser estabelecido de formas diferentes, o autor pode selecionar o tempo e o espaço para configurar suas características, uma manipulação para que a narrativa e seus personagens se apresentem dentro do seu propósito, mas “a pluralidade temporal não se desvincula da cultura nem das visões de mundo que a constituem” (MACHADO, 1995).

O cronotopo aplicado às análises das produções audiovisuais latino-americanas permite expandir as abordagens sobre as questões históricas e sociais para uma análise de conteúdo estético e criar parâmetros de reconhecimento das identidades nacionais representadas nos filmes. Os países da América Latina compartilham um passado comum e que estão presentes do imaginário como uma comunidade simbólica baseada nas raízes multiétnicas, sociais, culturais que configuram um “poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade” (SCHWARZ, *apud* HALL, 2005, p. 49). No livro, *Alegorias do Subdesenvolvimento* (1993), Ismail Xavier, aponta como os filmes analisados em sua obra são porta-voz da comunidade imaginada (a nação, o povo) e oferecem reflexões sobre a identidade nacional ao utilizar da conjuntura estética e social em sua narrativa.

A diversidade cultural e social dos países latinos não permite uma abordagem única e definitiva, todo o processo histórico e social não justifica a assimilação de uma identidade única para representar a região (NOVAIS, 2022), principalmente diante das constantes influências de outras culturas: “o passado colonial e a submissão aos impérios dominantes ou hegemônicos não são critérios suficientes para definir a identidade cultural de um povo” (SEIXAS, 2008, p. 96).

Para este trabalho, busca-se uma análise do conteúdo cronotópico implícito nos documentários paraguaios: *Diário de Guaraní* (2016) que retrata o reencontro do



RELICI

padre jesuíta, Bartomeu Melià, quase 50 anos depois, com moradores da pequena comunidade Mbya, onde viveu e militou pelas causas do povo Guarani até ser exilado por denunciar a perseguição sofrida pelos povos Ache-Guayaki durante a ditadura de Alfredo Stroessner.

No filme *Overara* (2012), é retratado os tesouros que foram escondidos em diversos terrenos no Paraguai, em meados do século XIX, durante a Guerra da Tríplice Aliança, envolvendo a lenda de que os donos dos bens escondidos assombram aqueles que se arriscam a escavar esses esconderijos.

Em ambos os filmes, é possível notar semelhanças com um cronotopo dominante, definido por Bakhtin como biográfico ou autobiográfico, por combinar um presente com um passado ordenado por memórias e lugares vividos (BAKHTIN, apud SPINELLI, 2005, p. 37). A partir desses cronotopos, desenvolvem-se as histórias, que são elementos essenciais para a construção da representação narrativa.

ANÁLISE

O documentário, *Diário de Guarani* (2016), começa com um plano fechado de um barco às margens do Porto em Concepción, no Paraguai, representado como um lugar de chegadas, partidas e memórias. Um navegador coloca seu barco no mar e fala sobre um objeto que está mais adiante. Ao espectador não é revelado de imediato ao que se refere, até cruzar com o barco naufragado e indicar que pertenceu ao general Alfredo Stroessner, presidente que estabeleceu um regime ditatorial no Paraguai durante seu governo de 1854 a 1989.

Imagens antigas da posse de Stroessner são apresentadas seguidas de narração de Bartolomeu Melià, padre jesuíta, personagem retratado no filme. Sua história com o povo guarani no Paraguai é o objeto de abordagem do documentário. Melià é apresentado na história, também às margens do porto de Concepción, narrando que chegou de barco ao país cinco meses após o golpe de estado que instaurou a ditadura paraguaia.



RELICI

Melià e o navegador são apresentados a partir do mesmo ponto de vista que mostra o padre estrangeiro, um nativo e o general Stroessner, contextualizando o passado e a situação política do país durante a missão de Melià na comunidade Mbya. O padre e Lutarco, um guarani, são inseridos na história seguindo estradas diferentes que levam ao mesmo destino, a comunidade Mbariguí.

O *cronotopo de estrada*, conceituado por Bakhtin, materializa o percurso para o reencontro. A viagem se desenrola com reflexões sobre memórias e realidade do povo guarani, passadas e presentes, tendo como plano de fundo as paisagens de mata ao longo das estradas. As reflexões dos dois personagens são contadas em narrações que apresentam duas perspectivas: a do guarani que não imaginava os desdobramentos políticos que levaram a ascensão ao poder de Stroessner na época, pois na comunidade Mbya não conhecia o que acontecia no restante do país; e a do padre que chega ao país ciente do golpe de estado, em uma missão jesuíta para catequizar o povo guarani que habitava a região.

A viagem que ambos os personagens fazem até Mbariguí, torna-se mais que um deslocamento geográfico: contextualiza e apresenta os lugares e paisagens que substanciam essa relação entre o padre jesuíta e o povo Guarani; ambienta essa região do Paraguai para o espectador; serve ao imaginário para construção figurativa e compreensão dos fatos contados. O detalhamento caracteriza o período e as visões antes do primeiro encontro e do reencontro retratado no filme.

A estrada torna-se um portal de deslocamento no tempo de quase 50 anos que passaram separados. No filme, eles revivem aquele tempo passado, todas as memórias da história que construíram juntos. A viagem, o percurso e a estrada marcam a volta ao tempo que Melià, narrador e o fio condutor da narrativa, irá fazer ao passado e ao presente do povo Guarani.

Na estrada, o cronotopo biográfico é introduzido e materializado pelas memórias contadas, imagens e materiais históricos apresentados que guiam os personagens em suas reflexões sobre as mudanças que ocorreram após o exílio do padre Melià. O personagem retorna à comunidade e às suas memórias guardadas em



RELICI

um baú, esse objeto que armazena as lembranças e registros dos tempos vividos na comunidade de Mbariguí. Essa passagem com imagens dos materiais guardados no baú, nos mostra como aquele espaço da comunidade estava impregnado e marcado no passado do padre, principalmente, de quando foi retirado do Paraguai.

A relação de Melià com o presente é apresentada a partir do retorno, mas a comunidade é introduzida na história antes da chegada dos personagens para o reencontro. Observa-se crianças estudando sua história com um professor nativo, que as questiona sobre o nome da comunidade e outras informações de localização. Essas cenas situam o espectador no espaço e no tempo em que o reencontro ocorre, retratando mudanças e transformações: no passado, o padre jesuíta chegou à comunidade com a missão de ensinar; no presente, crianças e adultos aprendem com um nativo.

No reencontro os guaranis questionam se o padre ainda lembra da “*nossa língua*”, o Guarani, idioma que usa durante todo o tempo que permanece na comunidade e conversa com os nativos. A partir disso, as conversas entre o padre e Lutarco apresentam os fatos e o conteúdo abordado pelo documentário, seguidas por imagens do lugar e pela câmera quase imperceptível que os acompanha pelos espaços revisitados. Intercalam-se interferências com narrações dos escritos do diário do padre sobre o período em que viveu na comunidade. No baú, também são encontrados filmes em película de rituais e de outras experiências particulares da cultura dos povos guaranis, registrados pelo padre.

O documentário retrata a trajetória de Melià naquela comunidade, o tempo passado é configurado na narrativa a partir das memórias e dos materiais históricos, apresentados em narrações ou imagens do acervo guardado no baú de memórias. O presente é representado pelo reencontro no agora, as transformações são apresentadas nas conversas, nos relatos sobre as mudanças. Melià não é posto como um entrevistador, sua relação e encontros suscitam as informações e esclarecimentos dos acontecimentos ocorridos na vida dos personagens durante o tempo que estiveram separados.



RELICI

Ao longo do documentário, são discutidas questões sobre o abandono e a perseguição aos guaranis, como a falta de políticas públicas e de serviços básicos. Os personagens percorrem os espaços da comunidade, lembrando os fatos vividos nesses lugares e debatendo a situação em que se encontram. Tempo e espaço são representados e ilustrados ao longo da narrativa de forma que o espectador possa construir um imaginário sobre a vivência e a trajetória histórica abordadas pelo filme.

Diferentes pontos de vista são retratados nos filmes. Melià reconhece que não ensinou nada, mas que aprendeu muito com eles, assumindo um papel de colaboração na militância pelos direitos dos povos guaranis. Os nativos, por sua vez, reconhecem a importância do padre por denunciar ao mundo as políticas de extermínio físico, cultural e de identidade dos povos de origem Guarani durante a ditadura. As histórias são contadas por cada personagem sobre o momento em que ocorreu a situação. Eles contam fatos do passado em um momento autobiográfico, dessa forma, fazem um novo tempo biográfico e uma nova imagem especificamente construída do homem que percorre seu caminho vital (BAKHTIN, 2018).

O filme *Overara* (2012), apresenta uma relação entre o mundo concreto “real” e o fantástico “imaginário” revelado pelos personagens que reportam suas histórias sobre a busca por tesouros escondidos durante a guerra Tríplice Aliança, e do medo em torno da lenda que os donos dos bens escondidos assombram aqueles que tentam resgatá-los.

No filme, os personagens são entrevistados, nesse modo de abordagem, eles expõem e recapitulam fatos diante da câmera, apresentam diversas histórias sobre a mesma lenda. O filme cria uma atmosfera de suspense, desde seu início com a seguinte dedicatória “... a todas as almas que apesar de suas grandes penas nos acompanham” (OVERARA, 2012)⁵ e recria cenas de caça aos tesouros.

Os elementos narrativos característicos de filmes de suspense são incorporados no documentário, como efeitos de iluminação, trilha sonora de tensão

⁵ Dedicatória presente nos créditos iniciais no filme *Overara* (2012) de direção de Maurício Rial Banti, originalmente em espanhol, traduzida para português em virtude da citação no presente artigo.



RELICI

antes mesmo que algo aconteça na tela, planos fechados intencionais para criar uma atmosfera de incerteza, assombro e expectativa de encontro. Os personagens que na vida real buscam por esses esconderijos são colocados nesses ambientes, demonstram como buscam esses objetos e encenam momentos vividos de medo e assombros durante as buscas.

As histórias sobre a situação do Paraguai durante a guerra, que levaram a população a esconder seus bens materiais, são narradas e intercaladas por imagens sacras, de anjos e velas. Um ambiente fantasmagórico criado para introduzir os relatos das histórias sobre essas buscas que retratam as provações daqueles que encaram seus medos e passam dias e mais dias cavando possíveis esconderijos.

Ao longo do filme, percebe-se a presença do cronotopo de aventura, pois, no tempo da aventura, o sujeito está à mercê do acaso diante dos obstáculos que surgem para alcançar seus objetivos. O tempo se materializa pelo destino e pelo acaso, que conduzem aos desafios dessa busca às cegas pelos tesouros. Não se sabe onde estão escondidos os bens que procuram; utilizam-se ferramentas para identificar possíveis metais e pedras preciosas, como ouro, prata, moedas e diamantes, entre outros. O documentário acompanha uma equipe nessa busca, e cada momento é permeado por uma atmosfera de tensão, seja pelas dificuldades enfrentadas ou pela ambientação de suspense criada ao longo da narrativa.

A aventura materializa um caminho a ser percorrido pelos personagens durante suas buscas. A construção narrativa desperta um imaginário de medo e expectativa, à medida que o espectador acompanha os personagens nos campos de exploração. Ele é conduzido por uma sequência de dificuldades e acontecimentos que intensificam as sensações de tensão, agravadas pelo acaso presente nas escavações retratadas. Trata-se de uma sucessão de desafios que os personagens enfrentam ao longo de uma noite e madrugada em busca de possíveis riquezas capazes de transformar suas vidas. Este é o impulso motivador: a esperança de encontrar recursos que possibilitem mudanças financeiras, a realização de sonhos e a construção de um futuro melhor.



RELICI

As histórias configuram cronotopos biográficos que, nos relatos das pessoas, tornam públicas vivências pessoais. Ao longo do filme, são apresentados diversos caminhos e estratégias para alcançar o mesmo objetivo: encontrar os bens escondidos no século XIX. A narrativa sustenta a expectativa de que, até o final do filme, algum personagem possa descobrir um tesouro, despertando a curiosidade por relatos de quem realmente tenha encontrado algo. No entanto, as histórias se concentram nos relatos pessoais do que viveram e ouviram sobre as buscas.

A inquietação em torno da busca e do encontro é provocada pela representação de múltiplos tempos e espaços, permitindo que o espectador construa sua própria perspectiva sobre os relatos. O filme não se concentra em uma unidade argumentativa única, mas em diferentes argumentos que coexistem. As imagens desempenham um papel paralelo às narrações, complementando-as e enriquecendo a experiência. Cada história conduz a uma percepção distinta e demonstra como as motivações individuais podem influenciar o imaginário e alimentar uma antiga lenda que faz parte da cultura popular paraguaia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os documentários *Diário de Guaraní* (2016), de Marcelo Martinessi, e *Overava* (2012), de Maurício Rial Banti, apresentam a diversidade e as múltiplas identidades presentes nas histórias retratadas em um mesmo país. Tais narrativas carregam afinidades e identidades que podem ser compartilhadas ou reconhecidas em outros países da região como semelhantes, mas trazem características e vivências próprias do território. Ao abordar o contexto cultural latino-americano, marcado por afinidades e por um contexto social de lutas e resistências contra o imperialismo e a exploração da região, é fundamental reconhecer as diferenças como elemento integrador da região. Por isso, é adequado o uso do plural para expressar com maior exatidão a diversidade cultural presente em cada país da região (GETINO, 2007).

O audiovisual contribui como um elemento representativo, identificador e afirmador de culturas, por assimilar como um fator artístico os costumes e hábitos dos



RELICI

povos. Edgar Morin, no livro *O Cinema Ou o Homem Imaginário* (1970), define o cinema como uma máquina que registra a existência e que tem no real uma necessidade de suporte. Para tanto, essas histórias precisam ser contadas e vistas nas mídias de acesso popular para contribuir com uma tomada de consciência sobre a origem e cultura dos povos latino-americanos.

Os históricos compartilhados por toda América Latina reconhecidos na história mundial e o conjunto de afinidades entre os países latino-americanos convertem-se em matéria-prima (CASTELLS, 1999) para o fortalecimento das identidades culturais. Nesse sentido, o audiovisual se configura como um instrumento desse processo de fortalecimento cultural e de afirmação da soberania.

O conceito de cronotopo, de Bakhtin, permite uma abordagem para a análise das narrativas audiovisuais a partir dos elementos intrínsecos do texto, possibilitando a compreensão dos modos de percepção na construção do imaginário individual e coletivo. No contexto desta análise sobre as identidades culturais nas produções latino-americanas, que carregam contextos sócio-históricos semelhantes, o cronotopo se aplica como método de análise e identificação desses elementos narrativos identitários. A partir das análises apresentadas neste trabalho, é possível notar como os relatos narrativos dos documentários são mediados por representações que se associam à construção de um espaço e de um tempo que impõem características particulares dos costumes e hábitos dos povos latino-americanos.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail M. Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo / Mikhail Bakhtin; tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov – São Paulo: Editora 34, 2018(1ª edição).

CASTELLS, Manuel. O poder da identidade. Tradução Klauss Brandini Gerhardt. Volume 2. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

DIÁRIO GUARANI. Direção de Marcelo Martinessi. Acesso: plataforma do cinema ibero-americano: Ibermedia Digital (VOD). 2016. (52 min.).



RELICI

89

DOC TV LATINOAMÉRICA. Ediciones. Disponível em: <
<http://doctvlatinoamerica.org/>> Acesso em: 03 de setembro de 2019.

NOVAIS, Edileis. Políticas Públicas e o Audiovisual na América Latina: o caso do DOC TV Latinoamerica / Edileis Ferreira Novais. – 2022. 142.: il. Disponível em: <
<https://repositorio.uff.br/jspui/handle/ufff/14402> >.

IBERMEDIA DIGITAL. FILMES DOC TV. Disponível em: <
<http://ibermediadigital.com/hubs/hub-doctv/>> Acesso em: 05 de agosto de 2019.

GETINO, Octavio. As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercados, Cap I. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). Cinema no mundo: indústria, política e mercado: América Latina. Coleção cinema no mundo; v.2. São Paulo. Escrituras Editora, 2007.

_____. Cine y Televisión en América latina: producción y mercados. Santiago: Lom Ediciones LTDA. 1998.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução Tomaz T.S. e Guacira L. Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOLANDA, Karla. Regionalizando a produção de documentários? Doc Tv, Ciberlegenda, (UFF. Online). V. 1, p. 23-34, 2013.

MACHADO, Irene de Araújo (1995). O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin. São Paulo: Fapesp.

MORIN, Edgar. O cinema ou o homem imaginário: Ensaio de Antropologia. Tradução António Pedro Vasconcelos. Moraes Editores: Lisboa, 1970.

ORTIZ, Renato. Mundialização e Cultura. São Paulo: Brasiliense, 2007.

OTONDO, Teresa Montero. Televisão pública para quem e para quê? / Teresa Otondo. São Paulo. Annablume, 2012.

OVERARA. Direção de Maurício Rial Banti. Paraguai. Acesso: plataforma do cinema ibero-americano: Ibermedia Digital (VOD). 2012. (52 min.).

SEIXAS, Renato. Identidade Cultural a América Latina: Conflitos Culturais Globais e Mediação Simbólica. Cadernos PROLAM/USP (ano 8 - vol. 1 - 2008), p. 93 – 120. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/prolam/article/view/82312/85285> > Acesso em 06 de setembro de 2019.



RELICI

SPINELLI, Egle Müller. Estudos cronotópicos em narrativas audiovisuais. Revista Galáxia, São Paulo, n. 10, p. 31-50, dez. 2005.

STAM, Robert (2003). Introdução à teoria do cinema. Campinas: Papyrus.

TIMECODE. Direção de Mike Figgis. Estados Unidos. 2000. 1 DVD (98 min.).

XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.