

## **(R)existir com imagens: considerações sobre a produção audiovisual indígena no Brasil**

Karliane Macedo Nunes<sup>1</sup>

O projeto *Vídeo nas Aldeias* (VNA) surgiu em 1987, vinculado ao Centro de Trabalho Indigenista (CTI), organização não-governamental fundada em 1979 por antropólogos, educadores e indigenistas, com o propósito de apoiar os povos indígenas a partir da elaboração de projetos em parceria e de acordo com as necessidades de cada grupo.

Considerado uma das experiências mais bem-sucedidas no que se refere a produções audiovisuais indígenas no Brasil, o VNA, desde o final dos anos 1980, promoveu a realização de aproximadamente cem filmes indígenas, entre médias e curtas-metragens, resultados de oficinas de formação audiovisual que ensinaram a índios de diferentes etnias técnicas de filmagem e edição de vídeo.

Trata-se de uma programa de intervenção direta, que promove o acesso à tecnologia e incentiva o protagonismo de jovens indígenas na construção de suas imagens e narrativas. Vincent Carelli (e depois Mari Correa), coordenadores do projeto, explicam que sua idealização deu-se no contexto de um movimento de reafirmação étnica vivido pelos povos indígenas e que tinha como objetivo possibilitar a apropriação de ferramentas audiovisuais, viabilizando um diálogo adaptado às suas formas de transmissão cultural, bem como a utilização de acordo com seus propósitos políticos e culturais. (Carelli; Gallois, 1995, p. 62)

A partir da premissa de que a cultura só existe em movimento e é alimentada pelo contato com a alteridade, as identidades indígenas, na atualidade, são construídas a

---

<sup>1</sup> Professora do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Amazonas. Doutoranda do Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade, da Universidade Federal da Bahia, com pesquisa sobre Cinema Indígena. Bolsista Fapesb. Membro do Grupo de Pesquisa em Cultura e Subalternidades, da UFBA.

partir de tradições fragmentadas e da assimilação de influências transculturais, de modo que “(...) a revisão da própria imagem e a seleção dos componentes culturais que a compõem resultam de um trabalho de adaptação constante”. (Idem, p. 62)

O recurso audiovisual apresenta uma série de vantagens no que concerne às possibilidades de comunicação entre grupos indígenas, que o tem utilizado, a princípio, com o objetivo de “preservar” suas manifestações culturais (registrando-as para o conhecimento de futuras gerações) e como instrumento de luta por direitos.

Para além desse uso mais instrumental e da ampliação da circulação de informação entre indígenas e não-indígenas (outrora sem possibilidades efetivas de comunicação), Gallois e Carelli destacam o modo inovador como os indígenas vem se apropriando do vídeo, o que está relacionado, em boa medida, às conexões entre elementos presentes nas culturas indígenas - oralidade, corporalidade, gestos, danças, rituais - e as possibilidades sensíveis do audiovisual, cujas características potencializam os modos de ser indígenas, favorecendo a produção e a circulação de imagens (sem necessidade de passar pelo processo de apropriação e transmissão do conhecimento individualizado e codificado da escrita). Além disso, a apreciação das imagens é coletiva, de modo que o vídeo potencializa outro aspecto marcante das sociedades de tradição oral, a transmissão participante, conforme explicam Gallois e Carelli:

“Nas sociedades sem escrita, os meios de comunicação não-verbais – a participação num ritual, ou numa sessão de vídeo – são determinantes pela sua capacidade evocativa. Nessas formas de transmissão, a recorrência a imagens culturalmente legíveis é suficiente para que todos, na assistência, possa compartilhar do argumento e posteriormente completá-lo. Uma narrativa, um ritual, etc., não precisam ser descritos

exaustivamente, pois é na forma participativa de sua transmissão que tomam sentido”. (Ibidem, p. 64)

Os antropólogos consideram que, tradicionalmente, a comunicação nas sociedades indígenas acontece através de conversas (formais ou não), rituais, visitas entre grupos, geralmente a partir de “conteúdos culturais prefixados”. Em contrapartida, a utilização do vídeo, tanto no âmbito de sua produção quanto na recepção nas aldeias, promove situações novas, incentivando a construção coletiva de narrativas e conhecimentos, estimulando sua reelaboração permanente e interferindo, desse modo, diretamente na produção da cultura. (Ibidem, p. 64)

Para os povos indígenas, a realização e a transmissão desses filmes aciona um processo dinâmico de criação e re-criação cultural, que não se faz apenas de tradições num sentido essencialista e que é alimentado pelo contato com a alteridade. Como explica Goody, “a cultura não é senão uma série de atos de comunicação (...) que envolvem progressos nas possibilidades de armazenagem, na análise e na criação de conhecimento, assim como nas relações entre os indivíduos envolvidos (Goody, 1988, *apud* Carelli; Gallois, 1995, p. 64).

Para Goody, é um instrumento apropriado ao pensamento reflexivo entre os índios, uma ferramenta de reordenação do tempo e do espaço no qual cada grupo se situa, ajudando-os a se recolocar no jogo mais amplo das relações interétnicas e a tomar “consciência das diferenças e das alternativas”, etapa indispensável para qualquer processo de reafirmação étnica. (Ibidem, p. 65)

Assim, a produção audiovisual indígena configura-se enquanto possibilidade de elaboração de conteúdos coletivos não mediados pela escrita (dispensando a legitimidade do livro e do autor), e potencializando um entreconhecimento: relacional, processual e dinâmico.

Ainda que os filmes oriundos do VNA tenham como ponto de partida uma proposta macro-política<sup>2</sup> - na medida em que podem dar visibilidade a diferentes aspectos da realidade desses povos, com destaque para a luta por direitos e pela terra, configurando-se como instrumento de ação por sobrevivência cultural e mesmo física -, o caráter localizado dos encontros e a existência de afinidades culturais preexistentes destacam, conforme Carelli, aspectos importantes da dimensão micropolítica da proposta. (Ibidem, p. 67)

### **O audiovisual como instrumento de comunicação e ferramenta política**

A apropriação dessas tecnologias pelos povos indígenas, ao invés de promover o “desaparecimento” de suas culturas (como apregoaram alguns<sup>3</sup>), tem apontado para o inverso: o acesso à informação de modo mais abrangente, a comunicação entre os diferentes grupos e a produção e o uso de imagens de acordo com seus interesses tem possibilitado o fortalecimento das diferenças culturais e a abertura de espaços para reivindicações próprias a cada grupo.

Vincent Carelli e Dominique Gallois enfatizam tanto a falta de comunicação predominante até os anos 1980 entre os mais de 210 grupos étnicos residentes no Brasil, quanto a condição de marginalidade a que os índios estiveram submetidos no âmbito da comunicação em nível nacional: sem qualquer representação digna do ponto de vista da mídia brasileira (que ainda hoje prefere falar sobre os índios do que veicular suas falas)<sup>4</sup>,

---

2 Conforme Gallois e Carelli esclarecem, as ações geralmente destacadas pelo movimento indígena neste âmbito dirigem-se para formas de captação de apoio assistenciais mais efetivos a partir de organizações pan-indígenas, que ganham força com a soma de múltiplas vozes e não com a ênfase em identidades específicas. (Ibidem, p. 66)

3 Carelli refere-se, por exemplo, a Hélio Jaguaribe, no texto “Índios eletrônicos”: uma rede indígena de comunicação. *Sexta-feira* (2), “Festas”. Disponível em: <http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/>. Sem data.

4 Isso num contexto de globalização que possibilitou no Brasil, a partir dos anos 1990, a transmissão dos conteúdos da TV, antes restrito aos centros urbanos, a uma grande parcela da população rural do país; e num momento em que é

sem acesso às tecnologias de informação bem como a informações fundamentais sobre assuntos que repercutem diretamente nas suas vidas cotidianas e que são temas frequentes de investidas governamentais e do mercado.

Isso acentua a importância da apropriação de tecnologias (sobretudo as audiovisuais) pelos povos indígenas, uma vez esse processo promove o intercâmbio de experiências entre os diferentes grupos, que ao conhecerem-se entre si, identificam os problemas comuns em relação aos não-indígenas, entendem o lugar de “índio” genérico que lhes foi imputado historicamente, mobilizam-se estrategicamente para relacionar-se com a sociedade nacional, percebem suas diferenças e trabalham na elaboração de suas imagens, de acordo com suas particularidades e em função dos interesses de cada grupo. Isto é, identificam-se com uma história comum e somam esforços para articular-se estrategicamente face ao nacional, buscando controlar a difusão de suas vozes, e ao mesmo tempo, percebendo suas diferenças e investindo nas suas particularidades: unem-se para a política grande e elaboram-se e reelaboram-se a partir de suas diferenças internas. (Carelli; Gallois, 1995, p. 64)

É nesse contexto de intensificação de contato (entre os diferentes grupos e também com os não-índios) que as culturas têm a oportunidade de dinamizar suas diferenças, assumindo-as como afirmação política. Assim, o método audiovisual apresenta vantagens enormes por conta de sua proximidade com aspectos marcantes das culturas indígenas, que potencializa a mediação cultural, sobretudo se comparado a outros modos de comunicação, como o rádio ou a literatura.

O processo de inserção de monitores, câmeras e videotecas nas aldeias; o exercício de gravar imagens, assistir e discutir; a realização das oficinas que permitem a

---

ampliada a expectativa de que todos os segmentos da sociedade pudessem expressar sus diferenças, contribuindo para a visibilização de uma nação pluriétnica. (Carelli; Gallois, p.1)

apropriação das ferramentas de produção audiovisual e a realização de filmes pelos índios configura-se, para Carelli e Gallois, como uma “revolução tecnológica”:

“Representa um curto-circuito direto da cultura oral para os meios audiovisuais, sem passar pela escrita. E justamente por não passar por esta via individualizada de apropriação e transmissão de conhecimentos, potencializa processos tradicionais, como o debate coletivo da informação, no momento da apropriação de novas informações. Ao registrarem e visualizarem, no pátio das aldeias, suas performances – sejam rituais ou negociações políticas – essas comunidades selecionam, reconstroem e fortalecem manifestações culturais que elas desejam preservar para as futuras gerações e, sobretudo, que elas julgam adequadas para se contrapor aos não-índios”. (Carelli; Gallois, p. 3)

O material produzido nas aldeias torna-se ainda mais importante quando se considera o repertório de imagens e documentários tradicionalmente veiculados na mídia brasileira, que ainda insiste em construções estereotipadas e exóticas das populações indígenas, situando-os às margens da sociedade nacional: tanto no passado (com um tom de saudosismo em relação às tradições “perdidas” e às culturas “autênticas” que já não existem mais), quanto na projeção de um futuro no qual não passariam de “povos ameaçados”, dada a “irreversibilidade” do processo de apagamento das diferenças culturais por conta da “inevitável” assimilação à sociedade nacional.

Essas imagens, que ora fixam os índios no passado histórico e ora alimentam a fragilidade de suas culturas, sustentando a ideia de superioridade do branco, não correspondem às imagens que os índios fazem de si mesmos, uma vez que eles não parecem estar preocupados simplesmente em preservar traços culturais considerados “autênticos” pelos não-índios. As produções indígenas, comentam Carelli e Gallois, ressaltam outra memória: “(...) a memória da tradição, relacionada à dinâmica da

oralidade, revela outra dimensão de autenticidade, manifesta na vivência de processos de contínuas adaptações”. (Carelli; Gallois, p. 4)

São muitos os deslocamentos que a produção audiovisual indígena vem promovendo, dentre os quais pode-se destacar, conforme Eliete Pereira (2010), deslocamentos de posicionamentos (de receptores a produtores); na forma (dos predominantes documentários etnográficos a diferentes estilos audiovisuais, como programas de TV, webfilmes, videoclipes, documentários e filmes de ficção) e no conteúdo (dos “índios puros” projetados pela sociedade nacional a “sujeitos reais”, que selecionam e narram aspectos de suas culturas). (Pereira, 2010, p. 66)

Diferentemente das produções dominantes - sempre estereotipadas, cujas projeções congelam os índios no passado ou lançam-nos à impossibilidade de um futuro -, as produções indígenas são uma forma de viabilizar que os índios expressem suas vozes, fazendo circular suas demandas e posições no que diz respeito ao convívio com a sociedade não-indígena, e possibilitando uma participação mais presente e menos exótica no debate em nível nacional<sup>5</sup>.

Em oposição à ausência e à distância construídas historicamente, essa abertura midiática ampliaria as chances de aproximação entre os mundos indígena e não-indígena, podendo promover uma rica troca de perspectivas. Além disso, destaca Carelli, trata-se de uma inovação no âmbito da comunicação. (Gallois, Carelli, 1995, p. 62)

### **Índio no cinema, cinema de índio: breve histórico**

---

<sup>5</sup> Carelli e Gallois chamam a atenção, por exemplo, para países como Austrália e Canadá, por exemplo, em que o direito das minorias às redes de comunicação, veiculadas em língua nativa, é garantido constitucionalmente, o que aponta para duas constatações: que seus governos admitem que as minorias étnicas não desaparecerão nem constituem-se em ameaça à soberania nacional. (Carelli; Gallois, p. 4)

No final do século XIX, depois de séculos de colonização europeia, o Brasil recém-independente politicamente tinha o desafio de construir um sentimento de pertencimento, tendo como base uma história e símbolos nacionais. Foi nesse contexto que a elite branca e letrada elegeu a imagem do índio como símbolo da nacionalidade brasileira, inaugurando uma tradição literária e pictórica na qual os povos nativos são apresentados como heróis clássicos, de forma idealizada. (Grupioni, 2000, p. 242)

Com o cinema não foi diferente. Apesar de vasto e modificado de acordo com os contextos históricos e as reconfigurações de poder, o modo como os diversos povos indígenas que habitam o solo brasileiro foram e continuam sendo representados no cinema trazem à tona um repertório de imagens estereotipadas.

Desde sua origem, em 1910, que o cinema nacional aborda a temática indígena, e desde então vem contribuindo – em sintonia com a literatura e os meios de comunicação de massa – para a construção de uma imagem estereotipada dos grupos indígenas. Em sua maioria, essas narrativas partem de um ponto de vista dominante eurocêntrico - vinculado, em diferentes momentos, às ideologias colonialistas e nacionalistas - que, por meio da fixação de estereótipos, difundiram e continuam a difundir imagens que situam os povos indígenas brasileiros no passado histórico, destituindo-lhes da posição de sujeitos e caracterizando-os como primitivos, selvagens, infantis e exóticos, ainda que haja momentos de exceção (Turner *apud* Shohat e Stam, 2006 Cf. Cunha, 2000).

De modo bastante sintético, Robert Stam (2008) classifica a história do cinema brasileiro no que tange ao tema das populações indígenas do seguinte modo: 1) na era do cinema mudo, o índio idealizado do romantismo; 2) o índio positivista objetificado dos documentários da década de 1920; 3) o índio cômico dos anos 1950; 4) o canibal alegórico dos modernistas e tropicalistas dos anos 1960; 5) o rebelde do filme de ficção; 6) o “índio vítima” dos documentários-denúncia de 1980; 7) o índio reflexivo dos antropólogos e o índio auto-representado e ativista da mídia indígena dos anos 1990.



(Stam, 2008, p. 445)

Deste universo, cabe destacar os filmes etnográficos, com suas produções *sobre* as populações nativas, impregnadas de um tom colonialista, cujas marcas encontram-se, por exemplo, no uso recorrente da narração guiada por vozes autorizadas (*voice-over*) e “científicas”, isto é, a construção de uma fala que reivindicava a “verdade” sobre os índios, sem que estes nada pudessem dizer sobre si.

Somente a partir dos anos 1970 é que essas produções começam a questionar a capacidade de antropólogos e cineastas de falar pelo outro, e passam a investir na realização de filmagens com a participação efetiva da população nativa na construção das imagens que fazem de si, ou seja, propostas mais interativas, que ficaram conhecidas como “prática participativa”, “antropologia dialógica”, “distância reflexiva”, “produções partilhadas”, “cinema reflexivo”. Neste contexto, alguns filmes vão buscar fragilizar o lugar da câmera como espelho da realidade e problematizar o lugar de “verdade” da representação documentária, com o propósito de garantir a participação do outro no processo de produção<sup>6</sup>. (Stam, 2006, p. 69)

A emergência da chamada “mídia indígena” (que inclui o cinema indígena) talvez seja um dos desdobramentos mais profícuos dessa prática. Uma iniciativa pioneira nesse sentido envolveu o trabalho conjunto dos antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, dos cineastas Andrea Tonacci e Walter Luis Rogerio e dos índios Canela Apãnjêkra, e que culminou no filme *Conversas do Maranhão*. Iniciado em 1977, com o objetivo de que os Canela se apropriassem das ferramentas audiovisuais e discutissem sobre o processo de realização, o filme foi finalizado somente em 1987, por

---

6 Dessa perspectiva, Stam destaca filmes como o experimental *Congo* (1972), de Arthur Omar, que questiona a ideia de que um cineasta branco possa dizer algo de valor sobre as culturas negras ou indígenas; o documentário *Raoni* (1978), de Luiz Carlos Saldanha e Jean Pierre Dutilleux, no qual os índios decidem que os cineastas não sejam assassinados para que possam levar suas mensagens para o branco; e ainda *Mato eles?* (1982), em que Sérgio Bianchi assume os riscos de um diálogo real quando opta por manter na montagem do filmes as negociações (econômicas) travadas com os índios. (Stam, 2008, p.446-48)

falta de recursos. De difícil compreensão, *Conversas do Maranhão*, apesar de não ter sido bem recebido pela crítica, é um exemplo incipiente das produções partilhadas e alimentadas pelo desejo de ouvir os nativos, e que já é um prenúncio do frescor que essas produções vão trazer para o documentário feito no Brasil<sup>7</sup>. (Queiroz, 2008, p. 104-105)

Ainda no âmbito das primeiras experiências de produção audiovisual indígena, destaca-se o projeto *Mekaron Opo D'joi*<sup>8</sup>, realizado entre os anos de 1985 e 1987 pelos antropólogos e *videomakers* Mônica Frota, Renato Pereira e Luiz Henrique Rios em parceria com os índios Kayapó e que resultou no filme intitulado *Taking Aim* (1993). Pode ser destacada ainda uma experiência com os Huni Kuin (Kaxinawá), no contexto de um projeto de educação diferenciada para os povos indígenas. (Morgado, 2014, p. 4)

Todavia é a partir do projeto *Vídeo nas Aldeias* (VNA) que as produções ampliam-se para várias etnias e tornam-se mais sistemáticas. Ruben Caixeta de Queiroz (2008), ao analisar a trajetória das produções indígenas no contexto do VNA, distingue duas etapas marcantes e distintas em relação ao conteúdo e à forma dos filmes produzidos: no momento do surgimento do VNA, no final dos anos 1980, os temas voltavam-se recorrentemente à luta pela demarcação das terras, às trocas entre os diferentes grupos que passavam a se conhecer através dos filmes e à reflexão em torno da identidade a partir da visualização das manifestações culturais filmadas.

Em sua maioria dirigidos por Vincent Carelli e editados por Tutu Nunes, o resultado final desses filmes indica mais o ponto de vista dos diretores do que a visão

---

7 Jean-Claude Bernadet relaciona o frescor dos filmes indígenas do VNA, por exemplo, aos gestos, à vida cotidiana, às pessoas filmadas que conversam entre si e na fala dirigida à câmera, convocando a escuta dos espectadores. (Idibem, p. 102)

8 De acordo com Frota, o título do projeto pode ser traduzido como “ele, que cria imagens” na língua gê, falada pelo kayapós. Exibido em 16 países, o filme, segundo a antropóloga, ultrapassa o registro da apropriação que os kayapós fazem do vídeo enquanto instrumento cultural e político, ao questionar os modos convencionais de representações de sociedades tradicionais e ao ironizar a abordagem sobre poder e representação. (Acessado em 07/09/2015 <http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/frota.htm>)

dos indígenas. Em relação à estrutura narrativa, o estilo da reportagem é predominante: duração curta (entre 18 e 32 minutos), ritmo acelerado, planos curtos, corte no movimento, fusão de planos. Tais opções são justificadas por Carelli, segundo Queiroz, em função da necessidade de construir uma narrativa inteligível e atraente para um público amplo, acostumado à linguagem televisiva e desconhecedor dos modos de vida indígenas. (Queiroz, 2008, p. 107-108)

São exemplos deste momento os seguintes filmes<sup>9</sup>: *A festa da moça* (Nambiquara, 1987), *Pemp* (Gavião-Parakatejê, 1988), *O espírito da TV* (Waiãpi, 1990), *Boca livre no Sararé* (Nambiquara, 1992), *A arca dos Zo'é* (Zo'é / Waiãpi, 1993), *Eu já fui seu irmão* (Gavião-Parakatejê / Krahô, 1993) e *Placa não fala* (Waiãpi, 1996). Já nesses primeiros filmes o retorno da imagem configura-se num elemento importante do método de produção adotado: através de uma rotina nas aldeias que incluía o registro e a exibição das imagens filmadas para discussão coletiva, possibilitando assim o *feedback* imediato e a perspectiva auto-reflexiva<sup>10</sup>. (Busso, 2011, p. 16)

A segunda etapa do VNA está relacionada ao início das oficinas de formação de realizadores indígenas<sup>11</sup>, que teve início no Xingu em 1998, e passa a contar com a colaboração da documentarista Maria Corrêa e sua proposta de cinema direto, que abre caminho para filmes indígenas mais pulsantes, marcados por uma relação mais íntima entre quem filma e quem é filmado, por conversas entre as pessoas filmadas e por

---

9 Dirigidos por Vincent Carelli e editados por Tutu Nunes, exceto *A festa da moça* (editado por Antonio Jordão, Valdir Afonso e Cleiton Capelossi), e nos filmes *Boca Livre Sararé* (Carelli divide a direção com Virginia Valadão) e *Arca dos Zo'é* (Dominique Gallois também assina a direção). Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br>.

10 No campo televisivo, é possível destacar a iniciativa da TV Universidade em Cuiabá (UFMT) que - inspirada no VNA e nas experiências audiovisuais dos Sami (Noruega), Inuit (Canadá) e de aborígenes da Austrália e Nova Zelândia - produziu, em 1995 e 1996, uma série de quatro programas *sobre* e *com* índios para TV aberta: chamado *Programa de Índio*, as pautas abrangeram temas como educação, meio ambiente e conflitos. Um dos repórteres foi o Xavante Divino Tserewahú, que passou a se dedicar, a partir de então, à produção de filmes. (Busso, 2011, p. 19)

11 De acordo com o site do VNA, atualmente são 28 realizadores indígenas de diferentes etnias. Dentre esses, três mulheres. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/realizadores.php>.

acontecimentos filmados do interior (sem recorrer ao *zoom*), por uma atenção ao gesto e às situações cotidianas, com a utilização de planos abertos e planos-sequência e uma câmera tranquila, sem pressa. O método de Mari Correa, segundo Carelli, “fez com que o projeto desse uma guinada radical e definitiva, com uma nova proposta de linguagem e o *timing* da sua edição, em sintonia fina com o tempo indígena” (Carelli, 2004, p. 29). *No tempo das chuvas*<sup>12</sup> (2000), *Dançando com cachorro*<sup>13</sup> (2001), *Shomôtsi*<sup>14</sup> (2001) e *Um dia na aldeia*<sup>15</sup> (2003) são alguns exemplos desses filmes. (Queiroz, 2008, p. 108-09)

Queiroz argumenta que o momento mais político do VNA está associado aos filmes cuja preocupação recai mais firmemente sobre questões de “resgate” da cultura ou dos territórios tradicionais<sup>16</sup>. Desse momento inicial, marcado por uma linguagem mais televisiva, essas produções vão se tornando cada vez mais híbridas, para, enfim, chegar aos filmes engajados naquilo que ele chama de antropologia reversa (ou antropologia nativa). (Ibidem, p. 113)

Um filme que marca a passagem de um momento a outro, segundo Queiroz, é o coletivo<sup>17</sup> e híbrido *Wapté Munhõnõ: iniciação do jovem xavante* (1999), sobre um ritual complexo que acontece a partir de ações simultâneas em diversos locais e cujo processo de filmagem esteve associado às relações internas do grupo (e não à produção de informações de caráter cultural), o que faz do filme “menos uma obra estética com a

---

12 De Wewito Piyãko e Isaac Pinhanta. Envolve as etnias Ashaninka, Manchineri e Kaxinawá.

13 Realização Ashaninka, Manchineri e Kaxinawá.

14 Dirigido pelo Ashaninka Wewito Piyãko, tornou-se referência nas oficinas de formação.

15 Direção de Sawá Waimiri, Iawysy Waimiri, Sanapyty Atroari, Wamé Atroari, Araduwá Waimiri e Kabaha Waimiri.

16 Dentre os quais, destacam-se: *Wai'á Rini: O poder dos sonhos* (1988) e *A festa da moça* (1987) e *De volta à terra boa* (2008).

17 Dirigido pelo cineasta Xavante Divino Tserewahú, com fotografia de Divino, Whintin Suyá, Caimi Waiassè e Jorge Protodi, e edição de Tutu Nunes.

preocupação em lapidar uma linguagem, e muito mais um instrumento para solidificar e construir ou desfazer alianças políticas e de parentesco no interior dessas sociedade indígena”. (Ibidem, p. 111)

Nesse filme, filmagem e ritual estão interconectados e exigem uma série de negociações, que envolve a decisão sobre o controle da câmera, do conteúdo e da distribuição do material, assim como o diálogo entre grupos internos, entre os velhos e os jovens envolvidos no ritual e na filmagem. Trata-se, portanto, de um metafilme e um metarritual, o que, para Queiroz, constitui-se numa “antropologia nativa<sup>18</sup>”, viabilizada pela “potência das imagens e dos sons” e rica de reflexividade:

“(…) a partir de uma crítica interna, os velhos pensam o seu mundo, suas contradições, suas dúvidas em relação à tradição e, assim, inventam sua cultura, tudo sob o olhar atento dos jovens, que também observam, filmam e participam da cultura que está sendo praticada e inventada”. (Ibidem, p. 113)

O autor argumenta ainda que filmes mais recentes, a exemplo de *Um dia na aldeia* (Waimiri-Atroari, 2003) e *Duas aldeias: uma caminhada* (Mbya-Guarani, 2008), parecem inscrever-se predominantemente nessa perspectiva de antropologia reversa/nativa, na medida em que enfatizam o olhar indígena para o mundo não-indígena, para o que o mundo ocidental fez do mundo indígena e o que os índios gostariam de fazer do mundo ocidental. (Ibidem, p. 115)

### **Pensamento indígena: filosofia xamã, inconstância e imagem**

---

18 Queiroz recorre à Roy Wagner (1981), para quem a antropologia é um modo de se relacionar com o outro, de modo que “as sociedades não ocidentais estudadas pelos antropólogos ocidentais têm também sua antropologia, que não é necessariamente a nossa antropologia” (Queiroz, 2008, p. 115).

De acordo com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2002), a qualidade perspectiva e o multinaturalismo são aspectos fundamentais no pensamento ameríndio. E, para compreender essas qualidades, é importante estabelecer distinções entre o multiculturalismo ocidental e o multinaturalismo indígena.

Enquanto a cosmologia moderna multiculturalista se dá a partir da separação dos domínios objetivo (mundo exterior da matéria e da substância) e subjetivo (mundo interior da mente; significados), situando, de um lado, a natureza una, estável e externa, e do outro, as particularidades subjetivas dos espíritos (e dos significados); o multinaturalismo ameríndio inverte essa lógica, supondo uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos: uma cultura, múltiplas naturezas. (Castro, 2002, p. 349)

O multinaturalismo propõe, assim, um rearranjo radical das categorias ocidentais e de sua herança dicotômica, configurando-se como um modo de resistência à epistemologia dominante, cuja racionalidade se sustenta na distinção e separação entre natureza e cultura<sup>19</sup>.

Já a ideia norteadora do perspectivismo, compartilhada pela maioria dos povos das Terras Baixas da América do Sul, é a de que existem diferentes espécies de sujeitos (tanto humanos quanto não-humanos) habitando o mundo e apreendendo-o segundo distintos pontos de vista<sup>20</sup>: para o jaguar, por exemplo, o sangue é cauim; já a anta vê uma poça de lama como uma grande casa cerimonial.

---

19 E que opera toda uma série de separações em termos de “universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, fato e valor, dado e construído, necessidade e espontaneidade, imanência e transcendência, corpo e espírito, animalidade e humanidade, e outros tantos”. (Ibidem, p. 348)

20 Na etnografia amazônica, existem muitas referências a “uma concepção indígena segundo a qual o modo como os seres humanos veem os animais e outras subjetividades que povoam o universo – deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, plantas, fenômenos meteorológicos, acidentes geográficos, objetos e artefatos – é profundamente diferente do modo como esses seres veem os humanos e se veem a si mesmos”. (Ibidem, p. 350)

Nessa concepção de natureza vigora a relação, explica Eduardo Viveiros de Castro: “configurações relacionais, perspectivas móveis”. É o encontro que estabelece o ponto de vista, no corpo: “será sujeito quem se encontrar ativado ou ‘agenciado’ pelo ponto de vista<sup>21</sup>”. (Ibidem, p. 373)

Assim, já delinea-se um traço distintivo dessa cosmopolítica ameríndia: o que há de comum entre os humanos e os animais é a humanidade e não a animalidade, e a qualidade de um e de outro é atribuída na relação (e não por qualquer essência definida *a priori*).

A esse respeito, uma consideração importante é a de que a aparência corporal de cada espécie é variável (é uma espécie de roupa<sup>22</sup> trocável), e não um atributo fixo, de modo que a perspectividade (a capacidade de ocupar um ponto de vista) é uma questão de grau e de situação, e não somente de propriedades diacríticas fixas em uma ou outra espécie. (Ibidem, p. 351-353).

Assim, o perspectivismo propõe uma economia geral da alteridade, um modo de se relacionar com o outro em que o comum entre os seres/subjetividades (humanos, almas, plantas, espíritos) é a humanidade. Para os ameríndios, o referencial não é o homem como espécie, mas a humanidade como condição comum.

No contexto amazônico, a incumbência do diálogo (transespecífico) é do xamã, interlocutor capaz de cruzar as fronteiras corporais, adotar a perspectiva de subjetividades “alo-específicas” e de “voltar” para contar a história. Tal encontro (intercâmbio de perspectivas) é perigoso: “Se o ‘multiculturalismo’ ocidental é o

---

21 “Dizer então que os animais e espíritos são gente é dizer que são pessoas, é atribuir aos não-humanos as capacidades de intencionalidade consciente e de agência que facultam a ocupação da posição enunciativa de sujeito. Tais capacidades são reificadas na alma ou espírito de que esses não-humanos são dotados. É sujeito quem tem alma, e tem alma quem é capaz de um ponto de vista. As almas ou subjetividades ameríndias, humanas ou não-humanas, são assim categorias perspectivas, dêiticos cosmológicos cuja análise pede menos uma psicologia substancialista que uma pragmática do signo” (Ibidem, p. 372-73).

22 Roupas como expressão da metamorfose no mundo altamente transformacional proposto pelas culturas amazônicas. (Ibidem, p. 351)

relativismo como política pública, o perspectivismo xamânico ameríndio é o multinaturalismo como política cósmica”. (Ibidem, p. 357-58)

O modo de agir no xamanismo amazônico implica um modo de conhecer muito diferente da epistemologia objetivista da modernidade ocidental, cuja finalidade é fornecida pelo objeto: conhecer é objetivar, é distinguir e separar o objeto do sujeito cognoscente, numa lógica em que sujeitos e objetos são resultantes de processos de objetivação.

“O sujeito se constitui ou reconhece a si mesmo nos objetos que produz, e se conhece objetivamente quando consegue se ver ‘de fora’, como um ‘isso’. Nosso jogo epistemológico se chama objetivação; o que não foi objetivado permanece irreal e abstrato. A forma do Outro é a coisa”. (Ibidem, p. 358)

De modo inverso, no pensamento ameríndio, conhecer é personificar e tomar o ponto de vista daquilo ou daquele que deve ser conhecido, uma vez que o “algo” que conhecimento xamânico visa é um “alguém” (um outro sujeito ou um agente). “A forma do Outro é a pessoa.” Assim, trata-se de uma *arte* política, na medida em que uma:

“(…) boa interpretação xamânica é aquela que consegue ver cada *evento* como sendo, em verdade, uma *ação*, uma expressão de estados ou predicados intencionais de algum agente (...). Um ente ou um estado de coisas que não se presta à subjetivação, ou seja, à determinação de sua relação social com aquele que se conhece, é xamanisticamente insignificante – é um resíduo epistêmico, um ‘fator impessoal’ resistente ao conhecimento preciso”. (Ibidem, p. 359-60)



É dessa perspectiva que Viveiros de Castro entende que os ameríndios passam ao largo do divisor de águas do cartesiano que separou a humanidade da animalidade: para eles, natureza e cultura são parte de um mesmo “campo sociocósmico”, e tal cósmica da sociedade antecipa lições fundamentais da ecologia. (Ibidem, p. 369)

Assim, torna-se possível afirmar que o perspectivismo não é representação nem relativismo, é antes um *multinaturalismo relacional*, uma vez que um corpo assume uma posição e é subjetivado no encontro, na relação. Corpo aqui não diz respeito a características fisiológicas ou anatômicas, mas aos “afetos, afecções ou capacidades que singularizam cada espécie de corpo: o que ele come, como se move, como se comunica, onde vive, se é gregário ou solitário”. Ou seja, corpo como feixe de afecções, origem das perspectivas e modo como a alteridade é apreendida como tal: ponto de vista, lugar da diferenciação. (Ibidem, p. 379-80)

A partir desta definição de perspectivismo ameríndio, André Brasil (2010) desenvolve uma rica reflexão em torno das noções de *performance* e imagem. O autor chama a atenção para o fato de que, para a racionalidade ocidental, muitas vezes, a ideia de *performance* associa-se à ideia de falseamento (altera-se a aparência, mas a essência – espírito – permanece o mesmo). De modo diferente, para a cosmologia ameríndia, a alteração que se dá no corpo, via *performance*, tem caráter ontológico: performar um corpo é subjetivá-lo, é estabelecer, em relação, uma posição onde habitar. (BRASIL, 2010, p. 195)

Importando mais pelos efeitos que produz e pelas alterações que atualiza do que pela aparência, a *performance* atua, nesse sentido, como força em ação em que os sujeitos que jogam estão necessariamente implicados, de modo que *performance* e formas de vida comprometem-se reciprocamente: “alterar uma aparência – o plano das representações – é, indissociavelmente, alterar um corpo, seus afetos e afecções, assim como o mundo no

qual se está agora – o plano dos acontecimentos, dos agenciamentos, das ações”. (Ibidem, p. 195-96)

A consideração de que, entre os ameríndios, formas de vida são constituídas e transformadas na e pela *performance* conduz a uma definição (ontológica) da imagem<sup>23</sup> como o lugar onde formas-de-vida<sup>24</sup> são performadas: como imanência (inseparável das formas-de-vida) e virtualidade (lugar de seu devir), simultaneamente, sugere Brasil. Disso, extrai-se algo importante: o perspectivismo e a *performance* produzem a (perigosa) inconstância<sup>25</sup>, com seus acontecimentos relacionais e suas ontologias “artificiais, performáticas, imagéticas”:

“Em sentido inverso, as imagens, as *performances* e os artifícios são um lugar instável, perigoso, imprevisível, pois implicam mutações propriamente ontológicas. O mundo da inconstância é também pré-individual e pré-subjetivo: nele, se efetuam individuações e subjetivações, sempre parciais, baseadas em relações ontológicas (ou em ontologias relacionais). Ou seja, ali também a autonomia (ao menos, como a consideramos em nosso percurso) não é, propriamente, um valor. Isso porque não se trata de sujeitos que, em sua autonomia, são convocados a participar de uma relação, mas de processos de

---

23 Brasil explica que o contexto para o qual está sugerindo tal reflexão não se restringe às imagens produzidas por índios. Trata-se, antes, de uma apropriação do conhecimento indígena e da filosofia xamã para relacionar imagem, *performance* e formas-de-vida na contemporaneidade.

24 O autor explica que o uso do hífen em “formas-de-vida” é referência a Giorgio Agamben (2000b) quando propõe uma vida que é inseparável de sua forma: “trata-se aí da reivindicação de imanência absoluta, que é, a um só tempo, potência absoluta”. (Ibidem, p. 196)

25 Ao invés da indeterminação, forma da racionalidade vinculada ao cinismo e criadora de estratégias do “falso”, que dissocia os domínios da aparência e do ser, do artifício e da realidade. (Ibidem, p. 196)

subjetivação que são provocados, possibilitados e constituídos *pela* relação”. (Ibidem, p. 196)

Altamente transformacional, a inconstância que marca o pensamento e a ontologia indígena (retirada de um suposto lugar de pureza), torna-se um estonteante convite à experimentação de outros tempos, espaços e epistemes. Uma crítica à temporalidade “grande” da História e do conhecimento ocidental dicotômico deve passar, assim, por uma aproximação com o mundo indígena.

O mundo indígena (mundo dentro de mundo) não tendo se rendido à axiomática do capitalismo e da máquina estatal, busca meios de sobrevivência, servindo-se astutamente da ordem estabelecida tanto quanto lhe é permitido, mas sem se reduzir a isso. Na sua ontologia relacional (sua *performance* cotidiana) conectam-se com muitos outros diferentes - animais, plantas, espíritos - subjetividades há muito objetivadas (ou dessubjetivadas, se preferir) pelo racionalismo do mundo ocidental.

Muitos dos filmes indígenas produzidos no Brasil parecem partir da noção da imagem técnica enquanto representação, para em seguida, afastar-se dessa concepção e fazer do processo de feitura fílmica um evento, um espaço de encontro entre diferentes temporalidades e subjetividades.

### **Cinema-encontro, imagem-dura e imagem-acontecimento**

Indissociável de sua dimensão pragmática, o cinema indígena configura-se enquanto prática cultural e interétnica na qual o cotidiano e o processo de realização dos filmes imbricam-se mutuamente, produzindo efeitos e desdobramentos dentro e fora das comunidades. O caráter de produção partilhada (uma vez que o filme existe a partir de uma rede formada por índios e não-índios) ativa uma série de negociações e diálogos

em diferentes níveis, que envolve os jovens realizadores e demais membros das aldeias; membros de outras aldeias e/ou outros grupos étnicos; não-índios (oficineiros, antropólogos, educadores); instituições vinculadas, o público espectador e os espaços de exibição, incluindo os festivais. Isso faz do cinema indígena um espaço híbrido, que articula uma multiplicidade de vozes, colocando em relação múltiplos sujeitos e diferentes pontos de vista.

Fazendo dos filmes instrumento de mediação, os cineastas indígenas assumem posições de sujeito, promovem deslocamentos de saberes e poderes e inserem-se no jogo da “cultura”. A expressão “cultura” (com aspas), cunhada por Manuela Carneiro da Cunha (2010), diz respeito à relação reflexiva que os indígenas fazem de suas culturas. “Como é que os povos indígenas reconciliam prática e intelectualmente sua própria imaginação com a imaginação limitada que se espera que eles ponham em cena? Como é que esses povos ajustam contas com os conceitos metropolitanos, e em particular com os preceitos metropolitanos de conhecimento e de cultura?”, pergunta-se a antropóloga.

Ruben Queiroz (2008), César Migliorin (2013) e André Brasil (2013) são alguns pesquisadores que vem abordando o cinema indígena enquanto uma manifestação da “cultura”, uma vez que o processo de elaboração do filme exige, a todo tempo, que os indígenas selecionem e negociem – não sem tensão - elementos da cultura metropolitana (definições antropológicas de cultura) no momento mesmo de performar e citar reflexivamente a própria cultura. (Brasil, 2013, p. 248)

Ao tematizar questões culturais e demandas dos povos indígenas, os filmes empenham-se em dar visibilidade a diferentes aspectos de suas realidades, entre eles e para fora do mundo indígena, configurando-se enquanto ferramenta de diálogo intercultural e político, como instrumento de luta por direitos. Dessa perspectiva, é possível destacar, por exemplo, a recorrência em diversos filmes, a exemplo de *O poder dos sonhos* (Xavante, 1988) e *De volta à terra boa* (Panará, 2008), dentre outros, no que

tange à necessidade de preservação da “cultura” e da “tradição”, geralmente expresso a partir do uso mais referencial da imagem, que valoriza o registro: seja para gravar e guardar a “tradição” para as futuras gerações, seja como prova para uso jurídico, seja para reivindicações políticas.

É desse modo que o cinema indígena mobiliza uma “imagem-dura”, que se vale do registro como uma forma de lembrar, preservar e guardar sua “cultura” e “tradição”. Reivindica-se essa “imagem-dura”, sobretudo, para relacionar-se com o fora da aldeia: eis a dimensão macro-política dos filmes, feitos para garantir direitos e a existência física mesmo. É um modo de dialogar com o discurso instituído sobre eles, com os estereótipos de um imaginário perverso que lhes demanda a “pureza” e a “autenticidade” construídas historicamente no âmbito do saber e legitimadas pelas instâncias de poder dominantes.

É uma imagem que parece procurar o mesmo, que precisa assemelhar-se a algo que já não está aí, ou que está aí de modo diferente. Quer aproximação com a imagem imaginada na metrópole, e que talvez seja a única possível para o diálogo com o Estado na luta pela demarcação das terras, pela soberania sobre as terras já demarcadas, dentre outras demandas.

É a imagem que quer figurar a memória que atravessa tempos e ecoa de diferentes vozes, de diferentes modos, atualizando-a. Esta “imagem-dura” da representação é mobilizada nos filmes para definir um rosto, demarcar identidades e recorrer à “cultura”, tendo em vista a obtenção de reparações por danos históricos e políticos, garantindo um lugar de existência.

Contudo, sem se deixar reduzir à dimensão macro-política, o cinema indígena experimenta a ambiguidade constitutiva da imagem e faz do filme um lugar de encontro (de corpos, tempos, máquinas, perspectivas), transformando-o num acontecimento. Ultrapassando os limites da representação e das políticas de identidade, trata-se de um

cinema cuja força performativa faz do processo de feitura fílmica não apenas um momento de registro de traços culturais ameaçados de serem perdidos, mas uma experiência capaz, ela mesma, de constituir os acontecimentos do mundo, produzindo efeitos sobre ele, dentro e fora das comunidades.

Ao enfatizar a dimensão mediata, que permite ligar, acionando a câmera como um dispositivo mediador entre mundos em níveis distintos, o cinema indígena faz do filme um evento, uma “imagem-acontecimento” construída através da relação entre multiplicidades de sujeitos e camadas discursivas, corpos e temporalidades diversas.

Quando filme e cotidiano (seja uma festa, um ritual ou um dia na aldeia) se misturam e se constroem simultaneamente, algo escapa e é criado, algo acontece. Diante da impossibilidade de encontrar uma memória (ou uma tradição) una, estável e fixa que estaria concluída e intocada no passado, o filme (e a vida), abertos à dimensão do sensível e aos encontros, põem-se a lembrar, rememorar e, ao mesmo tempo, inventar tradições. Neste fluxo, as memórias compartilhadas – e por vezes contraditórias –, estão sempre prontas para serem refeitas: as dualidades se desfazem e a transformação entra em cena como um valor.

Como destacou Migliorin, está dado o desafio de pensar o mundo a partir do que as imagens produzem em relação, e relação aqui não se resume a binarismos como um/outro, sujeito/objeto, filme/filmado, mas às “múltiplas forças que são colocadas juntas para que uma imagem apareça, para que algo se atualize”. De acordo com sua análise do filme *As hipermulheres* (Kuikuro, 2011), num primeiro momento a dimensão do registro é notada, por exemplo, por meio de um certo preparo nas falas e na rigidez dos planos, alimentado pela expectativa de que fazer e gravar a festa e os cantos (de realização de um ritual chamado Jamunkumalu) implicava salvar a “cultura”. Posteriormente, no entanto, a festa – que é produzida com o filme – invade a aldeia, que se põe a cantar e dançar, junto com a câmera que também se faz corpo em movimento.

“Eis a verdade inseparável de um engajamento no presente que mobiliza memória e transformação para fazer da festa o que foi e o que se cria, simultaneamente”. (Miglorin, 2013, p. 281)

Passagem similar também pode ser observada em *Já me transformei em imagem* (Huni Kuin, 2008), que para narrar a história dos Huni Kuin, num primeiro momento, realiza entrevistas com membros da comunidade (geralmente duplas compostas por um velho, conhecedor da tradição, e um jovem cineasta). Os depoimentos atualizam aspectos da história do grupo, narrada em *off* e acompanhada por imagens de arquivo (fotografias e vídeos) de tempos diversos.

A esse núcleo predominantemente “duro” do filme (em que se busca um certo distanciamento, com planos rígidos e controle da narrativa), vai sendo incorporado, à medida que a narrativa chega ao tempo presente, o processo de produção do filme, já parte do cotidiano da aldeia. Os sujeitos filmados adentram o espaço da *mise-en-scène*, que vai tornando-se coletiva; a intimidade entre quem filma e quem é filmado é acentuada, e a própria direção do filme entra em cena: é quando o narrador identifica-se com o realizador, Zezinho Yube, que passa a ocupar explicitamente o seu duplo papel de cineasta e de membro envolvido nas questões da comunidade.

Desse modo, o filme é agenciamento coletivo de enunciação, que nasce de relações concretas entre os membros das aldeias e que tem implicações sobre elas. “Não temos mais como nos esconder. Já temos nossa imagem exposta. Daqui pra frente, só temos que pensar na nossa tradição. E fazer novos filmes”, é um comentário do pajé Agostinho Manduca que diz respeito à ligação do seu povo com a tecnologia no exercício de lembrar o passado, recriando-o no presente, subvertendo a lógica do senso comum que, ao exigir uma suposta “essência”, congela-os no passado histórico, negando-lhes a interculturalidade.

O cinema indígena opera por adição: abriga as tecnologias e as categorias do cinema, reelaborando-as em suas práticas. Se, num primeiro momento, a imagem limita, é para entrar em jogo (dentro e fora das comunidades); e se representa, é para restaurar.

No registro da “cultura” é a cultura-devir que, ao performar-se no encontro, se altera e se atualiza. A passagem da “imagem-dura” à “imagem-acontecimento” - da necessidade de representação à atualidade do evento; da exigência de definição à força da relação; do registro à vida - expressa-se nos filmes a partir de diferentes estratégias enunciativas, cada filme com sua singularidade: é importante destacar que os filmes são bastante diferentes entre si, nos seus objetivos e nos seus resultados.

A “imagem-acontecimento” não se refere a algo, mas emerge da relação; recorre à imagem-de-arquivo e estabelece a identidade, não para congelar, mas para, junto com ela, transpor seus limites e fazer-se diferente, celebrando a transformação. Não efetuando separações entre *performance* e cotidiano, memória e fabulação, registro e invenção, o cinema indígena faz desses encontros sua potência, um lugar de convergência de forças heterogêneas e de tempos distintos: força catalizadora da história; palco de devires.

Eduardo Viveiros de Castro, com sua teoria do perspectivismo, chama a atenção para o fato de que os ameríndios situam natureza e cultura num mesmo campo “sociocósmico”, passando ao largo do divisor de águas do cartesianismo que divide e exclui. Segundo ele, para descolonizarmos o pensamento seria necessário explodir a distinção entre sujeito e objeto, e aceitar que só existe entreconhecimento. Assim como no pensamento indígena, a potência de seu cinema parece estar na intensidade dos encontros (de brancos e índios, corpos e tecnologias, mito e história), em que nada é definido *a priori*, e apenas em relação é possível assumir posições: precárias e fluidas, capazes de agir no mundo e transformá-lo.



Nessa arena em que prática de cinema e vida cotidiana constituem-se mutuamente, em que mito e história se encontram, constrói-se um espaço de existência dos corpos e de resistência ao “mesmo”: uma possibilidade de (r)existir, como ação, afirmação e transformação. Para além do registro e da preservação de manifestações culturais das comunidades (necessária para dialogar com o imaginário instituído sobre eles), os filmes indígenas engendram as múltiplas possibilidades abertas pela imagem e pelo cinema, de modo a criar novas imagens, (re)inventar culturas, abalar imaginários e manter-se em movimento.

## Referências

Brasil, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. *Revista Famecos*. Porto Alegre, v. 17, n.3, p. 190-198, setembro/dezembro 2010.

\_\_\_\_\_. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em *Pi’õnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*. *Significação*. v. 40, n. 40, 2013.

Busso, Adriana F. Ao sabor das águas acreanas. *Etnografia das oficinas de vídeo do Projeto Vídeo nas Aldeias: Ashaninka e Huni Kuin*. Dissertação de Mestrado. UFSCar, São Carlos, 2011.

Carelli, Vincent; Gallois, Dominique. “Índios eletrônicos”: uma rede indígena de comunicação. Sexta-feira (2), “Festas”. Disponível em: <http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/>.

\_\_\_\_\_. Vídeo e diálogo cultural: experiências do projeto Vídeo nas Aldeias. *Horizontes Antropológicos*, (2), Antropologia Visual, PPGAS/UFRGS, 1995.

Carneiro da Cunha, Manuela. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

Gruponi, Luís Doniseti Benzi (org.). *Índios no Brasil*. São Paulo: Global; Brasília, MEC, 2000.

Miglorin, Cezar. Território e virtualidade. Quando a “cultura” retorna no cinema. In: *Revista Famecos*. Mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, vol. 20, n.2, maio/agosto 2013.

Morgado, Paula. Cinéma améridien brésilien et utilisation du cyberspace. Pour quoi? *Anthrovision*. [On line]. 2.2 (2014), Online since 05 January 2015, connection on 09 February 2015.

Pereira, Eliete S. Pós-modernidade e mídias nativas: a comunicação indígena audiovisual brasileira. *Comunicação e Sociedade*, Vol. 18, 2010, p. 97-105.

Queiroz, Ruben C. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Revista Devires. Cinema e humanidades*. V. 5 n. 2 Jul/Dez. UFMG, Belo Horizonte, 2008.

Shohat, Ella; Stam, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo, CosacNaif, 2006.

Stam, Robert. *Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo, Edusp, 2008.

Viveiros de Castro, Eduardo. *Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena*. In: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. CosacNaif, 2002.