

PRODUÇÃO AUDIOVISUAL NO CONTEXTO DOS POVOS INDÍGENAS: TRANSBORDAMENTOS ESTÉTICOS E POLÍTICOS

*Gilson Moraes da Costa¹
Dolores Galindo²*

Nas últimas décadas os modelos de comunicação passaram por mudanças significativas, com isso a popularização e acesso a novos mecanismos de comunicabilidade possibilitaram que um crescente número de indivíduos e coletivos pudessem obter informações suficientes para o reconhecimento dos seus direitos, assim como produzir, trocar e disseminar conteúdos. Neste cenário, as produções audiovisuais que, até meados da década de 1970, eram majoritariamente realizadas por grandes agentes e instituições (emissoras estatais e privadas, estúdios de cinema e grandes produtoras), passam a ganhar espaço nos meios alternativos e populares, principalmente após o advento da tecnologia de produção digital – que além de facilitar a operacionalização dos equipamentos, também tornou o custo de produção mais acessível.

Para os povos indígenas, a apropriação dos meios de comunicação, sobretudo os de produção audiovisual, emerge como mecanismo chave para a preservação da memória coletiva e autodeterminação. Na luta por reconhecimento e pela defesa dos direitos indígenas, lideranças de diferentes etnias agem, estrategicamente, no sentido de tornar o audiovisual um dispositivo central da afirmação cultural dos povos indígenas,

1 Professor do Instituto de Ciências Humanas e Sociais – UFMT – campus Araguaia. Doutorando do Programa de Pós Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea – ECCO/UFMT;

2 Professora do Departamento de Psicologia – UFMT. Docente permanente dos Programas de Pós-Graduação em Psicologia e Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia e Sociedade da Universidade Estadual Paulista, campus Assis.

propiciando a emergência de um cinema decolonial³ que apresenta suas singularidades no “campo” [domínio da imagem] e no “ante-campo” [domínio das estratégias de produção].

Neste capítulo⁴, temos o interesse de apresentar uma interpretação sobre o percurso, o fortalecimento e a consolidação da produção audiovisual por realizadores e coletivos indígenas no contexto do Brasil contemporâneo, defendendo seu atravessamento militante que crava linhas de fuga e subverte a ordem estética e política do cinema moderno. Interessa-nos ainda, em um segundo momento, apresentar o relato de uma experiência de produção audiovisual realizada em parceria com o Povo Xavante⁵, no cerrado Mato-grossense.

É possível elencar três hipóteses para ponderar sobre o audiovisual indígena, a saber: [a] a apropriação da tecnologia e da técnica do audiovisual pelos povos indígenas no Brasil ganha relevo em um contexto de organização e fortalecimento do movimento indígena; [b] a organização do movimento indígena, diferente do movimento operário tradicional cuja centralidade se configura a partir da relação entre *Capital x Trabalho*, se fundamenta com base em diferentes experiências de opressão: o aniquilamento social e cultural vivenciado no processo histórico de constituição do Estado Nação [e mesmo após ele], o desrespeito em relação aos direitos originários e a consequente luta por reafirmação étnica; [c]: a emergência do cinema indígena manifesta-se em um contexto de hibridismo tático, configurando-se como um dispositivo relevante na esfera das lutas sociais e dá vigor a um campo de discurso que concorre com a representação depreciativa construída historicamente sobre os povos indígenas do país.

3 Seguimos a linha interpretativa proposta por Ballestrin (2013), que entende o termo *decolonialidade* como oposto à ideia de *colonialidade*. Este último denota a face obscura da modernidade que permanece operando ainda hoje em um padrão mundial de poder.

4 Este texto é da Tese de Doutorado em andamento de Gilson M. Costa, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea – UFMT.

5 Mais especificamente, esta ação foi realizada na aldeia Namunkurá, localizada na Terra Indígena São Marcos, no perímetro territorial do município de Barra do Garças/MT.

Seguindo a perspectiva apresentada, argumentamos que convergem para o fortalecimento e protagonismo indígena no audiovisual uma conjuntura sociotécnica, uma conjuntura política e uma conjuntura epistêmica que se integram e dão possibilidade para que o audiovisual indígena se constitua na década de 1990 e se fortaleça nos anos 2000. O viés sociotécnico se funda nos avanços tecnológicos da eletrônica e, posteriormente, da convergência digital, proporcionando o advento de novas máquinas no campo da comunicação e, em particular, na produção audiovisual; na perspectiva política, ganha relevo um contexto de autodeterminação dos povos indígenas, principalmente a partir das conquistas materializadas na Constituição de 1988; no enfoque de caráter epistêmico destacamos como premissa os desafios da antropologia e sua busca por metodologias mais compartilhadas e simétricas de produzir conhecimento.

A máquina de fazer ver: imagens dissonantes

Compreender a produção audiovisual na perspectiva proposta por Shohat e Stam (2006) é defender que este aparato se constitui tanto a partir de uma base material (câmera, iluminação, tela, etc.) quanto de uma base imaterial de envergadura abstrata (desejos, símbolos, repertório). A soma destes componentes subsidia a sua compreensão enquanto forma cultural detentora de uma potência capaz de concorrer no processo de constituição das subjetividades individuais e coletivas, quase sempre construindo representações sociais e ideológicas. Neste sentido, refletir sobre o desenvolvimento tecnológico do audiovisual é pensar os processos sociotécnicos que a eles se vinculam e que adquirem forma nas malhas do cotidiano (IGNOLD, 2012).

É fato que a produção cinematográfica, desde o seu nascedouro no final do século XIX, já era uma técnica cujo uso estava restrito [com raríssimas exceções] a um seleto grupo. A complexidade tecnológica e a exigência de conhecimentos especí-

ficos restringiram seu uso. Por outro lado, desde o cinematógrafo⁶ as projeções realizadas em salas escuras despertavam a curiosidade e o encanto de um público que, usualmente, ficava maravilhado com a simples possibilidade de “duplicação de um mundo visível”. Para Arlindo Machado “o que atraía essas massas às salas escuras não era qualquer promessa de conhecimento, mas a possibilidade de realizar nelas alguma espécie de regressão, de reconciliar-se com os fantasmas interiores e de colocar em operação a máquina do imaginário” (MACHADO, 1997, p.25).

Certamente um considerável conjunto daquelas imagens estava relacionado ao registro de populações humanas que se diferenciavam, em sua forma de organização social e cultural, dos padrões dominantes do mundo ocidental. As imagens de aborígenes, africanos e outros povos eram constantemente apresentadas como objetos de curiosidade em uma perspectiva que exaltava, quase sempre, a exotização e a estereotipia de outras sociedades. Neste mesmo sentido, os fotogramas que apresentavam os povos “primitivos” dos *trópicos*, compunham um panorama da representação etnocêntrica que alimentava um imaginário de oposição entre os povos “civilizados” e os indígenas “selvagens”.

Partindo de uma proposta controversa, Robert Flaherty filmou em 1914 uma família de esquimós no ártico canadense e produziu seu célebre filme *Nanook of the North* (traduzido para o português como *Nanook: o esquimó*). A obra de Flaherty é considerada um dos filmes inaugurais que forneceram as bases constitutivas para o cinema etnográfico e já semeava a possibilidade da participação criativa dos sujeitos filmados no processo de construção da narrativa. Flaherty, além de ter uma convivência com os *Inuit*, também adotou como método a observação participante, estratégia que foi fundamental para que o filme conseguisse retratar com certa naturalidade o cotidiano dos seus personagens.

⁶ Dispositivo inventado pelos irmãos Lumière, considerado um aperfeiçoamento das primeiras máquinas que tinham a capacidade de registrar imagens em movimento em uma película fotossensível.

No Brasil, um dos primeiros filmes do gênero documentário sobre povos indígenas, de caráter etnográfico, registrou um conjunto de atividades e rituais do Povo Bororo, no interior do estado de Mato Grosso. Seu realizador, Luiz Thomas Reiz era o fotógrafo oficial da Comissão Rondon⁷ e realizou as filmagens durante os anos de 1914 e 1915. O filme *Rituais e Festas Bororo* ganhou notoriedade internacional e ainda hoje é referência em termos de estratégia de montagem fílmica na perspectiva da etnografia. Certamente, um importante destaque deste filme é ter conseguido romper com as estratégias de filmagem que demarcavam a prática dos registros etnográficos, demonstrando um dinamismo de imagem que ultrapassava o uso da câmera somente como instrumento de registro e observação (prática que, até então, se configuravam como regra geral entre os realizadores etnógrafos). Apesar da inovação na perspectiva estética, o filme de Reiz está claramente inserido em um contexto que demonstra a perspectiva alienígena em que os povos não-ocidentais eram representados nos documentários que marcaram as primeiras décadas do cinema.

Ao realizar um minucioso levantamento no conjunto de imagens produzidas pela Comissão Rondon, Fernando Tacca (*in* NOEME, 2011) observa que os povos indígenas eram apresentados comumente a partir de três perspectivas: “o bom selvagem, o pacificado e o integrado/aculturado”. Conforme as proposições de Noeme (2011), a imagem do “bom selvagem” atende às expectativas estrangeiras, calcadas no mito da brasilidade constituída a partir da relação com a natureza. Para a autora: “o índio pacificado representa o domínio sobre o selvagem, demonstrando à população que eles não são uma ameaça ao mundo civilizado. Por fim, a imagem do indígena ‘integrado’ ou ‘aculturado’ se enquadra na expectativa positivista de transformar os índios em trabalhadores” (TACCA, 2001 *in*

7 Chefiada pelo Marechal Cândido Rondon, a Comissão tinha como um de seus objetivos realizar a instalação da linha telegráfica entre os estados de Mato Grosso e Amazonas. Durante os longos anos de trabalho da Comissão foram registradas diversos conflitos entre seus integrantes e populações indígenas que habitavam extensas regiões por onde a comissão se instalava.

NOEME, 2011, p. 76). Com efeito, a ideia de “integração” do indígena à sociedade envolvente e sua reconfiguração como “sujeito trabalhador” foi uma meta perseguida por diferentes instituições do Estado Brasileiro, a exemplo do Serviço de Proteção ao Índio (SPI) que, por diversas vezes, protagonizou ações que colocavam em xeque a existência do povo indígena enquanto categoria social.

Robert Stam (2008) ao desenvolver uma análise descritiva a respeito da representação do índio no cinema brasileiro ao longo do século XX, propõe a seguinte leitura:

Depois do índio idealizado da era do cinema mudo, do índio positivista objetificado dos documentários da década de 1920, do canibal alegórico dos modernistas e tropicalistas, as décadas de 1980 e 1990 trazem o índio rebelde do filme de ficção, o índio reflexivo dos antropólogos e o índio ativista da mídia indígena (STAM, 2008, p. 445).

Este breve panorama é apresentado como índice para dimensionar a maneira pelo qual, hegemonicamente, os povos indígenas foram representados [e de certa forma ainda o são] a partir do olhar do outro [um outro não indígena]. Este quadro só começa a mudar, paulatinamente, quando o contato com as técnicas e com as tecnologias de produção audiovisual começam a se tornar mais acessíveis. Em se tratando de produção fílmica e videográfica, esta conquista se dá por etapas. Talvez o primeiro grande passo neste sentido, tenha sido de fato, a popularização das câmeras cinematográficas de 8 e 16 mm e o gravador de áudio portátil (em fita magnética) que começaram a ser difundidos em maior escala no pós-guerra. Este equipamento permitiu que diversos realizadores tivessem maior autonomia na produção de filmes articulando novas linguagens, novas estéticas e novas abordagens sobre antigas temáticas.

Nunes *et alii* (2014) nos ensinam que o movimento artístico, cultural e político que conhecemos como *Cinema Novo* trouxe contribuições determinantes na disputa pela representação dos componentes étnicos e culturais da sociedade brasileira. Mesmo

tendo considerável parte de sua inspiração fundada em experiências europeias como o *Neorealismo* na Itália e a *Nouvelle Vague* na França, “o dispositivo intelectual ‘neoeuropeu’ leva os cineastas e os intelectuais brasileiros [...] a mergulharem na profundidade e na superficialidade do cotidiano marcado pelas questões do nacional, do popular, do índio e do negro se opondo ao nacionalismo industrial burguês. Entra em cena, a diversidade do povo” (NUNES *et alii*: 2014, p. 181). Nesta guinada para o popular, o movimento *Cinema Novo* insere na pauta do cinema nacional novas abordagens para pensar o protagonismo de índios e negros nos processos políticos constitutivos do Brasil enquanto Estado nação, tema que seria retomado, em grande medida, pelos movimentos populares a partir das possibilidades criadas com o advento da tecnologia do vídeo e das câmeras eletrônicas.

Considerando sua baixa qualidade estética em relação ao cinema, o vídeo foi recebido com muita desconfiança pelos amantes da sétima arte, no entanto, a simplicidade em sua operacionalização somada a um custo mais acessível, possibilitou que esta tecnologia ganhasse espaço e chegasse a lugares que o cinema não conseguia chegar. Junto à expansão mundial das telecomunicações, a popularização das câmeras de vídeo abriu espaço para que diversos setores sociais [que ficavam à margem de todo o processo de produção] passassem a ter a possibilidade de serem produtores de seus próprios conteúdos. A partir da década de 1970, diversos movimentos sociais inserem o vídeo em suas estratégias de luta e mobilização produzindo suas próprias narrativas e possibilitando que novos discursos passassem a disputar o espaço público com a linguagem audiovisual. Já em meados dos anos de 1980, com a disseminação de câmeras VHS⁸ e SVHS e, em um contexto de luta pela democratização dos meios de comunicação, cria-se uma atmosfera favorável para o surgimento de diferentes experiências populares em audiovisual. Este contexto viria a favorecer o surgimento das primeiras experiências de apropriação da tecnologia de vídeo por coletivos indígenas.

8 “Vídeo Home System” ou “Sistema de Vídeo Doméstico” é um padrão de gravação e reprodução de imagens voltada para uso doméstico e/ou semi-profissional. Seu baixo custo, possibilitou o acesso de realizadores ligados a diversos movimentos sociais, causando uma ruptura no acesso a produção de vídeo na década de 80.

Do ponto de vista político, conforme destacamos anteriormente, o movimento *cinemanovista* já havia rompido as fronteiras da ordem imagética de perspectiva imperialista. Novos atores sociais e cineastas politicamente engajados buscavam uma maneira contra hegemônica de representar a identidade nacional. Para Stam (2008), outro acontecimento notável que merece destaque e se fortalece a partir dos anos 2000 é a emergência da “mídia indígena”, ou seja, “o uso de tecnologia audiovisual para fins políticos e culturais dos povos indígenas” (STAM, 2008, p.449). Com o audiovisual indígena, o olhar do outro - não indígena - sobre os povos originários é colocado em xeque. O desafio apresenta-se como a possibilidade de narrar as próprias histórias a partir do olhar nativo e, neste movimento, emergem as linhas de fuga que subvertem padrões de produção, regimento estético e concepções ideológicas.

“Nós somos a geração pra filmar, pra gravar, pra deixar a história que vai passar pra outra geração”⁹

Os primeiros registros sobre iniciativas de produção audiovisual realizadas por povos indígenas apontam que na década de 1960, nos Estados Unidos, uma equipe formada por cineastas e antropólogos desenvolveu uma experiência com os indígenas Navajo (ARAUJO, 2015). Outras práticas foram desenvolvidas no Canadá durante os anos de 1970 e na Austrália nos anos oitenta. Estas últimas tiveram como ponto de ancoragem uma crítica à forma pela qual as populações originárias daqueles países eram representadas na mídia comercial. Como contraponto, a ação propunha que as produções fossem realizadas pelos próprios indígenas e que fossem disponibilizadas em canal aberto para o grande público (TURNER, 1993). Já no Brasil, as experiências começaram a surgir na década de 1970, sendo um dos nomes responsáveis, o cineasta Andrea Tonacci,

9 Abel Tsiwari, realizador indígena da etnia Xavante, aldeia Namunkurá (MT);

com a realização do filme “Conversas do Maranhão” (1977) que previa a participação dos índios Canela no processo de produção e captação de imagens (ARAUJO, 2015; CARELLI; 2011).

Em 1987, quando uma equipe de documentaristas veio ao Brasil para realizar uma série de programas sobre os Kaiapó¹⁰, lideranças indígenas exigiram como contrapartida a disponibilização de equipamentos de vídeo (filmadoras, aparelhos de vídeo cassete, fitas magnéticas, monitor de tv e videoteipes) que foram “cedidos” à comunidade após o término das filmagens. Com este acesso, foi possível que os Kaiapó se tornassem o primeiro povo da Amazônia brasileira a exercer a soberania sobre o registro de suas próprias imagens percebendo de imediato o potencial da tecnologia do vídeo e suas possibilidades representativas para fins políticos e culturais.

Turner (1993) ao relatar a sua experiência com os Kaiapó ressalta que, para além dos vídeos sobre os seus rituais, os Kaiapó também eram estrategistas no uso político da imagem, já que se preocupavam em realizar o registro audiovisual de grande parte de seus atos, reuniões e encontros com os não indígenas. Na avaliação do autor, essas representações tiveram um papel central nas ações políticas bem-sucedidas na década de 1990, conforme (TURNER, 1992, p.98).

Na década de 1980, Turner desenvolveu o projeto *Vídeo Kaiapó* cujo objetivo foi capacitar jovens da aldeia na prática de filmagem e edição de vídeos objetivando, em um primeiro momento, a troca de conteúdos audiovisuais entre as diversas aldeias (TURNER, 1993). Em pouco tempo lideranças passaram a apostar na incorporação de tecnologias e saberes ocidentais como uma estratégia de enfrentamento para fortalecer suas posições e dialogar com a sociedade nacional (ARAUJO, 2015, p. 97). Nas discussões apresentadas por Turner (1993) é evidenciada a percepção de que ao ser apropriado estrategicamente e incorporado a outras formas de luta indígena, o

10 Também estão corretas as grafias: Kayapó e Caiapó, que significa “aqueles que se assemelham aos macacos”. A origem do nome [que segundo estudos antropológicos foi lançado por grupos vizinhos] é associada ao ritual no qual os homens dançam paramentados com máscaras de macacos.

vídeo potencializou a imagem pública do grupo contribuindo, em certa medida, para o reconhecimento e demarcação do território Kaiapó.

Assim, os indígenas que por muitas vezes foram personagens de filmes ficcionais e documentários apresentados sempre a partir da visão do outro [e em grande parte sempre em uma perspectiva estereotipada e descontextualizada] passam a ser protagonistas de suas próprias narrativas e a ocupar um espaço que historicamente lhes haviam negado.

Antropologia compartilhada: conexões proeminentes para o audiovisual indígena

A apropriação dos meios audiovisuais pelos indígenas e por outros movimentos sociais minoritários força transformações em ciências que, historicamente, estão ligadas à produção de representações sobre os indígenas, como ocorre com a Antropologia. O conceito de *antropologia interativa* ou *antropologia compartilhada*, por exemplo, defendida por antropólogos como Jean Rouch, semeou, enquanto uma de suas principais contribuições, o desafio de propor novas metodologias no processo da pesquisa antropológica com ênfase na etnografia (ARAÚJO, 2015). Nesta perspectiva, muitos pesquisadores passaram a defender procedimentos de pesquisa que pudessem proporcionar formas mais compartilhadas e simétricas de produzir conhecimento, abrindo uma “crise” de representação na qual a ideia de “falar pelo outro” passou a ser profundamente questionado e com isso a própria noção de nativo como “objeto”. Este movimento na Antropologia veio ao encontro das lutas e reivindicações dos diversos movimentos sociais protagonizados por indígenas, negros, mulheres e outras minorias sociais.

Alguns filmes etnográficos passam a problematizar o lugar da câmera e o retrato da realidade além de questionar o estatuto de “verdade” da representação nas narrativas sobre os povos nativos. Dentre uma das implicações, muitos antro-

pólogos passaram a realizar registros audiovisuais em conjunto com os grupos pesquisados em busca de um repertório que desse maior autenticidade e legitimidade às imagens captadas.

O documentário como representação verossímil da verdade cede lugar a uma narrativa que trata da “asserção sobre o mundo histórico” (NICHOLS, 2008) na qual a sua voz assume um caráter polifônico. Tal procedimento distanciava-se de certo legado colonial do filme etnográfico, introduzindo novas práticas em seu processo de produção. Rouch reivindicava um processo de compromisso e engajamento entre os cineastas e os sujeitos filmados, rejeitando tanto as práticas do cinema documentário já estabelecidas, quando os procedimentos metodológicos cristalizados no campo da antropologia. Com sua práxis, Rouch se colocava à frente dos antropólogos de sua geração. Reuniu os fundamentos de sua prática e articulou sua proposta nos artigos “*Le Film Ethnographique*”, publicado em 1968 e “*The Camera and Man*”, publicado em 1974 (ARAÚJO, 2015).

Araújo (p.65) reafirma que Rouch compreendia a antropologia compartilhada como uma metodologia de várias fases ou estágios, baseada em um projeto de colaboração criativo e conjunto no qual havia uma troca entre pesquisador e sujeitos observados. O antropólogo Terence Turner quando desenvolveu, em meados dos anos 1980, uma experiência pioneira com os índios Kaiapó, comentada em momento anterior deste texto, certamente, reverberava as contribuições de Rouch.

Professor da Universidade de Chicago, Turner foi contratado como consultor na área de antropologia para assessorar uma série de documentários etnográficos para a rede de televisão BBC. Após ter convivido com os Kaiapó e estabelecido laços de amizade e confiança, o pesquisador passou a apoiar os indígenas em suas causas. Para Turner (1993), a hibridação¹¹ das culturas por meio da incorporação [consciente e

11 Nesta perspectiva Canclini (2013) considera que o hibridismo é um dos fenômenos que mais se consagram diante da ascensão de mídias que promovem a circulação mundial de bens diversos. Para o autor, a ruptura da ideia de pureza é uma prática multicultural, que possibilita o encontro de diferentes culturas. Esse deslocamento permite que um bem cultural seja reproduzido e disponibilizado facilmente para a população. Se alinhando a esta lógica, os povos indígenas estão

politizada] de elementos, técnicas, tecnologias e perspectivas da cultural nacional passa a ser um possível caminho para a mobilização e ação frente aos desafios enfrentados com a sociedade envolvente (TURNER, 1993, p.107).

Para uma parcela significativa dos povos indígenas que habitam o território nacional, reivindicar uma identidade étnica é uma estratégia que fortalece as pautas políticas do Movimento, e, dentro deste contingente, para algumas etnias o audiovisual foi, e ainda continua a ser, uma prática de luta.

Semeando devires: o protagonismo do Vídeo nas Aldeias

Certamente outra experiência determinante no que tange ao contato com a linguagem do cinema e a qualificação dos povos indígenas para a produção audiovisual foi o projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). O Centro de Trabalho Indigenista¹², uma organização não governamental fundada em 1979 por Vincent Carelli e os antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, desenvolveu no final da década de 1980 um ousado projeto que tinha como um dos seus principais objetivos “tornar acessível o uso da mídia vídeo a um número crescente de comunidades indígenas, promovendo a apropriação e manipulação de sua imagem em acordo com seus projetos políticos e culturais” (GALLOIS e CARELLI, 1995, p.62). Inserido em um contexto de reafirmação da identidade étnica dos povos indígenas no Brasil, o projeto implantou uma rede de videotecas e de produção de vídeo em 12 aldeias de diferentes povos¹³.

conquistando espaço para que possam se expressar em diferentes contextos, principalmente nas produções audiovisuais.

12 Vale lembrar que a fundação da CTI está ligada ao rompimento institucional que Carelli e seus pares tiveram com a FUNAI anos anteriores. Como indigenistas da instituição os mesmos denunciavam a subserviência aos interesses do Estado fazendo com que as políticas indigenistas fossem subordinadas a interesses como a construção de hidrelétricas e a ocupação e “desenvolvimento” da Amazônia (ARAÚJO, 2015, P. 101).

13 Entre os povos indígenas participantes da primeira etapa do projeto estão: Waiãpi (Amapá), Enawenê Nawê, Xavante e Nambikwara (Mato Grosso), Gavião-parquetêjê e Xikrim Kayapó (Sul do Pará), Krinkati (Maranhão), Terena e Guarani (Mato Grosso do Sul) (GALLOIS e CARELLI, 1995).

De forma geral a metodologia do projeto promovia exibições de vídeos sobre a realidade de diferentes povos indígenas do país como uma estratégia de promover o conhecimento sobre as manifestações culturais, as lutas políticas e formas de contato protagonizadas por diferentes etnias. Com essa experiência foi possível a circulação e integração das práticas encontradas por outros grupos para subsidiar o relacionamento com setores diferenciados da sociedade nacional (GALLOIS e CARELLI, 1995, p. 66).

Resumidamente, na primeira fase do projeto, a equipe do Vídeo nas Aldeias insere o vídeo na perspectiva de atender aos interesses das comunidades indígenas e realiza um conjunto de documentários que pretendiam apresentar uma visão positiva das comunidades indígenas, diferenciando-se, portanto, dos estereótipos comumente apresentados na grande mídia. Caixeta de Queiroz (2008, p. 107) argumenta que os temas mais presentes nestes filmes passavam pela discussão entorno da questão da identidade indígena, abordavam o dinamismo presente na troca entre diferentes grupos e destacavam a luta política pelo reconhecimento e demarcação dos territórios¹⁴.

Como parte do conjunto de ações do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), Gallois e Carelli (1992), descrevem um rico relato sobre a experiência com os Waiãpi do Amapá. Ainda segundo os autores, naquele contexto os Waiãpi tinham como intensão primeira, utilizar o vídeo como meio de transmitir mensagens aos brancos. Tal estratégia se dava em um contexto no qual estavam diante de fortes ameaças com a proposta de redução de áreas indígenas e a invasão de suas terras por madeireiros e garimpeiros no final de 1980 e início de 1990. Os relatos dos autores enaltecem a importância que o vídeo exerceu no sentido de ampliar os conhecimentos sobre outros povos, suas lutas e estratégias de sobrevivência, além das questões políticas relativas ao movimento indígena.

14 Dessa fase inicial do Vídeo Nas Aldeias resultaram os seguintes filmes: *A festa da moça* (1987), *Pemp* (1988), *O espírito da TV* (1990), *Boca livre no Sararé* (1992), *A arca dos Zo'é* (1993), *Eu já fui seu irmão* (1993) e *Placa não fala* (1996). (ARAÚJO, 1995, p. 103).

A ampliação do repertório de conhecimento proporcionada aos Waiãpi pela diversidade de imagens que lhes foram apresentadas pelo VNA (documentários de outros povos indígenas, imagens de rituais, filmes sobre a viagem de lideranças e encontros políticos em Brasília, documentários sobre a consequência do contato de outros povos com os brancos, etc.) contribuiu para a construção de habilidades políticas no jogo das relações interétnicas. Certamente, tal experiência proporcionou um instrumental que deixou evidente novas chaves na compreensão das consequências e nas alterações que a relação com os brancos pode ocasionar na realidade dos outros grupos indígenas. Nas palavras dos autores, “o vídeo proporcionou de forma única uma consciência da mudança, indispensável para a formulação de ações visando o controle do convívio interétnico” (GALLOIS e CARELLI, 1992, p.36).

Outra frente do projeto, intensificada entre os anos de 1997 e 1999, visava promover a capacitação de indígenas e disponibilizar equipamentos de produção de vídeo para que os mesmos tivessem a oportunidade de produzirem suas narrativas. Alinhados a uma corrente progressista da antropologia social, seus realizadores defendiam que era preciso avançar e dar um maior retorno às comunidades envolvidas para isso “ao invés de simplesmente se apropriar da imagem desses povos para fins de pesquisa em larga escala, esse projeto tem por objetivo promover a apropriação e manipulação de sua imagem pelos próprios índios” (GALLOIS e CARELLI, 1995, p.67). Já consolidada enquanto uma organização não governamental independente, nos anos 2000, o Vídeo nas Aldeias torna-se uma importante escola de formação de cineastas indígenas e expande suas atividades para outros povos. Como resultado deste processo, foram realizados até o ano de 2015 cerca de 70 filmes entre longas, médias e curtas-metragens protagonizados por indígenas de diversas etnias e com uma variedade temática, estética e conceitual que se tornaram referência para o cinema indígena brasileiro além de conquistarem prêmios nacionais e internacionais.

Gallois e Carelli (1992, 1995) constatam que o acesso ao vídeo ampliou as possibilidades de comunicação entre os grupos

indígenas e, conseqüentemente, expandiu o conjunto de referências acerca dos diversos povos do país. O estudo mostra também que quando colocados sob o controle dos índios, os registros em vídeo são principalmente utilizados em duas direções complementares: para preservar as manifestações culturais próprias de cada etnia, selecionando-se aquelas que desejam transmitir às futuras gerações e difundir entre aldeias e povos diferentes; para testemunhar e divulgar ações empreendidas por cada comunidade para recuperar seus direitos territoriais e impor suas reivindicações (GALLOIS e CARELLI, 1995).

Com a expansão de filmes e vídeos realizados por cineastas e coletivos indígenas a partir das possibilidades incentivadas pelo projeto Vídeo Nas Aldeias e outras iniciativas, é possível vislumbrar um processo de constituição de um modo de fazer cinema que pode ser agrupado enquanto categoria de cinema indígena. De forma ampliada, constitui-se um autêntico mosaico de possibilidades que subvertem uma lógica de produzir narrativas historicamente calcadas em uma visão eurocentrada. Os autores Brasil e Belisário, (2016) asseveram que:

Filmes-rituais, ficções roteirizadas e encenadas a partir de narrativas míticas, documentários de caráter militante e pedagógico; testemunhos, registros urgentes em situações de risco: todas essas imagens compõem uma produção difusa e heterogênea que contribui para a afirmação da experiência histórica e cultural dos povos indígenas no Brasil. (BRASIL e BELISÁRIO, 2016, p. 602-603).

Tal conjuntura fortalece um campo de reflexão específico que busca se aproximar destas produções e desvendar as suas especificidades tanto na perspectiva do que é materializado na narrativa enquanto produto fílmico, quando o conjunto de atravessamentos que circundam e interferem na sua produção.

No escopo desta inquietação, podemos indicar dois caminhos que ganham relevo nestes estudos: o primeiro busca

empreender as reflexões a partir da vivência empírica junto aos grupos indígenas, realizando oficinas de produção audiovisual e/ou produções fílmicas em conjunto com realizadores nativos e, como consequência, refletindo sobre o resultado deste processo. Outra linha de investigação centra-se na análise das produções autorais dos povos indígenas, buscando uma compreensão sobre as singularidades que se sobressaem nesta modalidade de fazer cinema, seja em uma perspectiva da proposta estética quanto do *modus operandi* que possibilita a materialização do produto fílmico.

Brasil e Belisário (2016), empenham-se em elucidar as implicações do fora-de-campo na constituição do cinema indígena. Nesta empreitada os autores buscam refletir sobre as influências de dispositivos extra fílmicos na constituição das narrativas. Argumentam que uma chave substancial para pensar o cinema indígena é considerar que, em sua constituição, “um filme se fortalece com as forças que atuam de fora para possibilitá-lo” (BRASIL e BELISÁRIO, 2016, p. 604). A influência exercida pela comunidade em que o filme é realizado, o pensamento e o olhar dos anciões, a configuração da cosmologia e a relação com as forças da natureza são alguns dos dispositivos que atuam “de fora para dentro” e que conformam a singularidade do olhar nativo na constituição do filme. Neste mesmo sentido, Nunes (2016), argumenta que “a produção audiovisual indígena configura-se enquanto possibilidade de elaboração de conteúdos coletivos não mediados pela escrita [...] potencializando um entreconhecimento: relacional, processual e dinâmico” (NUNES, 2016, p.320). Com ênfase, os posicionamentos acima elencados nos abrem a possibilidade de entendimento de que o cinema indígena se constitui, quase sempre, no âmbito da coletividade sendo estruturado a partir de diferentes atravessamentos de ordem social, cultural e cosmológica.

Em diálogo com os projetos de realização audiovisual compartilhados com povos indígenas, durante o ano de 2015, o Núcleo de Produção Digital da Universidade Federal de Mato Grosso, no campus de Barra do Garças, realizou uma pesquisa

participante com indígenas da etnia Xavante, aldeia Namunkurá, mais precisamente com um grupo de 20 jovens que foram selecionados pelos anciões, a fim de que pudessem participar ativamente de um conjunto de oficinas de produção audiovisual e da realização de dois documentários. A ideia da pesquisa foi efetivar um mapeamento dos aspectos sociais e culturais que atravessam a apropriação da técnica e da tecnologia audiovisual pelos envolvidos no projeto. No próximo tópico, faremos uma discussão dos resultados deste processo.

Relatos de uma experiência de produção audiovisual na aldeia Namunkurá, etnia Xavante

A partir da articulação de um projeto de extensão vinculado ao curso de Jornalismo da Universidade Federal de Mato Grosso – campus Araguaia, no município de Barra do Garças/MT, foi realizado no ano de 2015 uma parceria com indígenas da etnia Xavante (aldeia Namunkurá), na Terra Indígena São Marcos, localizada no leste do estado de Mato Grosso. O projeto efetivou um conjunto de oficinas de produção audiovisual e realizou dois documentários com a participação efetiva dos membros da comunidade em todas as etapas de construção dos filmes¹⁵.

A proposta das oficinas como parte integrante da pesquisa de campo, foi experimentar na prática como pode se constituir o processo de apropriação de ferramentas de produção audiovisual por populações indígenas, neste caso, a partir do envolvimento dos jovens da aldeia Namunkurá. Nossa participação como agente não indígena (*waradzu*) se deu a partir da pretensão própria da comunidade no sentido de construir possibilidades para o domínio das técnicas de captação e edição

15 Para um relato mais abrangente deste projeto, ver COSTA, et all (2015): Cineclubes Roncador: fortalecendo o protagonismo Xavante através de narrativas audiovisuais. In: **Corixo** – Revista de extensão da UFMT.

de imagens visando a produção de pequenos vídeos autorais. Este encontro evidencia uma estratégia que tem sido utilizada ao longo de décadas pelos Xavante: a aliança intersocietária que possibilita o acesso a dispositivos e instrumentos típicos da sociedade envolvente. Neste sentido as inúmeras reuniões envolvendo os participantes da oficina, as lideranças locais e a equipe externa se constituíram como uma intensa “negociação intercultural” no qual todos os procedimentos (inclusive os pré-roteiros e, em uma segunda etapa, a edição final) foram exaustivamente discutidos.

No primeiro momento, os participantes integraram a oficina sobre direção de câmera e desenvolvimento de roteiro, com o intuito de que refletissem sobre a importância do planejamento para uma realização audiovisual. Em uma segunda fase, o intercâmbio de experiências vivenciadas nas oficinas serviu para subsidiar a produção de dois vídeos, cujo roteiro e realização se configuraria como o primeiro desafio para o grupo.

As oficinas foram divididas em duas partes: a primeira consistiu em um processo de conceituação e aproximação dos participantes à linguagem do cinema, apresentando noções introdutórias da produção audiovisual. Outro tópico importante foi a discussão e elaboração de um guia de filmagem mapeando linhas de abordagens que seriam apreendidas na etapa de captação. Depois de certo amadurecimento quanto a estas questões conceituais, trabalhamos as técnicas de manipulação da câmera de vídeo, que abarcavam o ensino das funções e dos recursos técnicos e tecnológicos das filmadoras, tais como controle de luminosidade, foco, planos, movimento de câmera e captação de som (Foto 01)¹⁶.

16 As imagens utilizadas neste capítulo possuem a permissão de publicação pelos participantes das oficinas.

Foto 01 – Participante da oficina praticando técnica de captação de imagem.



Fonte: Acervo Núcleo de Produção Digital- UFMT.

Os documentários de curta metragem, resultados desta parceria, demonstraram diferentes percepções na constituição do olhar indígena em relação às possibilidades de imagens, enquadramentos e da própria utilização do dispositivo câmera durante o ato da filmagem. Vale destacar que as oficinas foram um processo inicial na formação destes jovens. Muitos deles já haviam experimentado outras práticas de filmagens com equipamentos menos complexos como filmadoras automáticas e celulares. Também é relevante argumentar que o processo pedagógico adotado nas oficinas se preocupava em empreender uma metodologia aberta às especificidades daquela relação, evitando assim uma postura invasiva. Desta forma, todo o processo foi concebido com o acompanhamento de um professor Xavante que realizava a tradução - tanto na esfera linguística quanto cultural - visando uma melhor adequação às singularidades daquele grupo.

Nesta experiência, as investidas propostas pelos participantes mantinham relação direta com o cotidiano da aldeia, como por exemplo, realizar o registro das caçadas, a confecção de utensílios domésticos e artesanais e a construção das habitações. Em suma, o desejo aparente nas narrativas foi de

evidenciar as práticas tradicionais demarcando o “autêntico” modo de vida Xavante (foto 02).

Foto 02 - Participante da oficina durante filmagens para o documentário (registro da construção da habitação tradicional)



Fonte: Acervo Núcleo de Produção Digital – UFMT.

Quando questionado em relação à marcante presença de dispositivos eletrônicos (celulares, câmeras fotográficas digitais, filmadoras portáteis tipo *hand cam*, etc), principalmente entre os mais jovens e, se esta situação poderia afetar negativamente algumas práticas culturais na aldeia, um dos professores que acompanhava o trabalho apresentou a seguinte resposta:

“Eu acho que no momento não afeta, porque se nós objetivamos principalmente na nossa cultura, a tecnologia não afeta, ela ajuda. Então, a tecnologia traz benefícios para a comunidade, simplesmente não afeta, mas, os que se viciam na tecnologia e vai levando, usando todo dia, afeta, vira vício” (GASPAR WARADZERE, 2015)¹⁷.

17 Entrevista concedida aos membros da equipe durante a permanência na aldeia. O entrevistado foi um professor indígena participante da pesquisa.

É importante observar que, principalmente os mais velhos, percebem o impacto que a apropriação destas tecnologias pode levar para o cotidiano da aldeia e, como fica claro nas palavras de Gaspar, deve existir um limite nesse movimento. Desta forma, as repostas dos participantes se completam no que diz respeito ao uso do vídeo: este deve efetivamente produzir registros a favor da comunidade. Sobre a importância da capacitação para uso destas tecnologias, Gaspar Waradzere complementa:

“Eu acho que é fundamental aquilo que estamos aprendendo, o que estamos buscando para trazer para a comunidade. A tecnologia afeta a vida dos que não sabem e não afeta os que sabem.” (GASPAR WARADZERE, 2015)¹⁸.

A possibilidade dos Xavante apresentarem suas vivências a partir de uma percepção nativa, constrói outra visibilidade sobre o seu próprio modo de vida, gera novas relações entre as comunidades, além disso, a partir das técnicas apresentadas, é possível fomentar diferentes habilidades para a manutenção e divulgação da cultura.

“Antigamente não tinha filme do ritual, aí vai esquecer, por isso nós somos a geração pra filmar, pra gravar, pra deixar a história, que vai passar para outra geração o arquivo. Por isso a gente faz o filme pra gravar.” (ABEL TSIWARI, 2015).¹⁹

Em outro depoimento o professor Gaspar Waradzere, evidencia a versatilidade do uso da linguagem audiovisual para diferentes finalidades. Enquanto educador, Waradzere

18 Entrevista concedida aos membros da equipe durante a permanência na aldeia. O entrevistado foi um jovem indígena participante da pesquisa.

19 Entrevista concedida aos membros da equipe durante a permanência na aldeia. O entrevistado foi um jovem indígena participante da pesquisa.

avalia que imagens e fotografias podem ser utilizadas para fins pedagógicos, já que podem “trazer pra perto” aquilo que estava distante:

“Eu sempre tive curiosidade, em primeiro lugar eu tenho curiosidade de aprender as coisas, principalmente os equipamentos. Eu sempre sentava perto de uma senhora da USP que foi na aldeia, ela me ensinou a mexer. Quando comprei o equipamento ela apareceu lá na aldeia, aí eu acompanhei tudo, eu aprendi através dela, daí eu gostei, sempre levando, tirando foto das paisagens naturais, as árvores, animais e as belezas do campo, isso é para trazer pra escola, mostrar aos alunos, tirar a foto, aí uma pessoa pergunta: ‘de onde você tirou essa paisagem?’, levar a foto pra escola, pro estudo, para a pesquisa.” (GASPAR WARADZERE, 2015).²⁰

A realização deste projeto, que aqui abordamos de forma bastante resumida, resultou em uma temporada de intensa partilha. A capacitação dos jovens Xavante no manejo das técnicas de filmagem e edição de vídeo possibilitou a produção de narrativas singulares, desmitificando a imagem do índio genérico, na medida em que os vídeos trouxeram para o primeiro plano a diversidade cultural presente na aldeia. Esta perspectiva corrobora com as argumentações de Nunes (2014), ao indicar que os mesmos estão motivados no aperfeiçoamento de um novo meio de representação e o usam como dispositivo para afetar e transformar sua cultura e a concepção que têm de si mesmos (NUNES, 2014).

Durante o projeto, a capacitação era técnica desde a perspectiva não indígena, porém o olhar construído com a câmera pelos jovens Xavante assumia singularidade e produzia uma estética própria que escapa à normalização do regime de verdade documental moderno, proporcionando “um horizonte de apresentações diversas do índio com base em seus

20 Entrevista concedida aos membros da equipe durante a permanência na aldeia. O entrevistado foi um jovem indígena participante da pesquisa.

próprios pontos de vista, sem que deles sejam cobrados aspectos essenciais de suas tradições, pois agora o índio vem se apresentando à história de uma perspectiva existencialista em oposição ao lugar essencialista e naturalista até então imposto a ele” (NUNES *et alii*, 2014, 198).

Esta ação é testemunha da relevância que a produção audiovisual vem assumindo no interior da vida cotidiana dos Xavante e como isso parece ser uma dimensão irreversível. Podemos pensar esta conjuntura como componente de uma ação política que tem envolvido diferentes povos indígenas no sentido de articular – diante do inevitável contato com a sociedade envolvente – a efetivação do que pode ser denominado como hibridismo tático.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Juliano José de. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia* : um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutor em Multimeios. Campinas - SP: [s.n.], 2015.

BALLESTRIN, Luciana. *América Latina e o giro decolonial*. In Revista Brasileira de Ciência Política, n. 11- Brasília (maio – agosto de 2013). Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/9180/6893>>. Acesso em: 06 nov. 2017.

BICALHO, Poliene Soares dos Santos. *As assembleias indígenas - o advento do movimento indígena no Brasil*. DOI10.5216/o.v10i1.9553. OPSIS, [S.l.], v. 10, n. 1, p. 91-114, set. 2010(A). ISSN 2177-5648. Disponível em: < <https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/9553/8474> >. Acesso em: 07 fev. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.5216/o.v10i1.9553>.

BICALHO, Poliene Soares dos Santos. *Protagonismo Indígena no Brasil: Movimento, Cidadania e Direitos (1970-2009)*. Tese apresentada ao Programa de Doutorado em História do Instituto de Ciências Humanas, da Universidade de Brasília. 2010(B).

BRASIL, André; BELISARIO, Bernard. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. In: *Sociol. Antropol.*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 601-634, dez. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752016000300601&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 01 nov. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752016v633>.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. *Cineastas indígenas e pensamento selvagem*. In: Devires – Revista de Cinema e Humanidades. Belo Horizonte, volume 5, número 2, 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CARELLI, Vincent. *Um novo olhar, uma nova imagem*. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.

COSTA, Gilson Moraes; ROCHA, Kariny Ellen O.; ALVES, Alanna Priscila. Cineclube roncador: fortalecendo o protagonismo Xavante através de narrativas audiovisuais. In: *Corixo: Revista de Extensão Universitária*. Semestral III, Edição Dez/2015.

CUNHA, Leandro Bezerra. *Cinema de índio: aspectos da produção audiovisual Kuikuro*. Dissertação (Mestrado em Cultural Visual) – Universidade Federal de Goiás, 2010.

DAHER, Joseane Zanchi. *Cinema de índio: uma realização dos povos da floresta*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Paraná, 2007.

FUHRMANN, Nadia. *Luta por reconhecimento: reflexões sobre a teoria de Axel Honneth e as origens dos conflitos sociais*. Revista Barbarói, Santa Cruz do Sul, n.38, p.<79-96>, jan./jun.2013.

GALLOIS, Dominique Tilkin; CARELLI, Vincent. “Vídeo nas aldeias”: a experiência Waiãpi. Cadernos de Campo (São Paulo, 1991), São Paulo, v. 2, n. 2, p. 25-36, mar. 1992. ISSN 2316-9133. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/40299>>. Acesso em: 15 fev. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v2i2p25-36>.

GALLOIS, Dominique; Carelli, Vincent. 1995. “Diálogo entre Povos Indígenas: a experiência de Dois Encontros Mediados pelo Vídeo”, em Revista de Antropologia (São Paulo: USP), Vol. 38, N. 1.

GALLOIS, Dominique e CARELLI, Vincent. Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 1, número 2, julho/setembro 1995.

GONÇALVES, Cláudia Pereira. *Divino Tserewahú, Vídeo nas Aldeias Et alii: uma etnografia de encontros intersocietários*. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. In: *Horizonte Antropológico*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, Junho 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 13 Nov. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>.

LEAL, Samuel. *Poder de Criação: o uso social do vídeo no contexto Xavante*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, (2012).

LEAL, Samuel; CAMINATI, Francisco Antunes; HASEGAWA, Aline Yuri. *Dapodo, imagem Xavante* - DOI 10.5216/vis.v12i2.34484. In: *Visualidades*, [S.l.], v. 12, n. 2, mar. 2015. ISSN 2317-6784. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/34484>>. Acesso em: 17 fev. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.5216/vis.v12i2.34484>.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema e pós-cinema*. São Paulo: Papyrus, 1997.

MELCHIOR, Marcelo do Nascimento. *Identidade cultural e autorrepresentação cinematográfica indígena Xavante*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Goiás, 2011.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 3ª ed. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

NOEME, Flávia Almeida Imodo. Cinema Indígena: as possibilidades de um novo espaço de resistência cultural. In: Revista Acadêmica de Comunicação Social. Faculdade CCAA/ USP. Vol. 4. São Paulo, 2011.

NUNES, Karliane Macedo; IZIDORO DA SILVA, Renato; DE OLIVEIRA DOS SANTOS SILVA, José. *Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil*. In: *Polis*, Santiago, v. 13, n. 38, p. 173-204, ago. 2014. Disponível em: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0718-65682014000200009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 17 fev. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-65682014000200009>.

NUNES, Karliane Macedo. (R)existir com imagens: considerações sobre a produção audiovisual indígena no Brasil. In: *Brasiliana - Journal for Brazilian Studies*, [S.l.], v. 5, n. 1, p. 318-343, jan. 2016. ISSN 2245-4373. Disponível em: <<http://ojs.statsbiblioteket.dk/index.php/bras/article/view/23121>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. *Caminhos da identidade: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo*. São Paulo: Edunesp, 2006. 258 p.

RUSSO, Kelly. *Autonomia e Movimentos Indígenas no Brasil: A experiência Xavante na apropriação do recurso audiovisual*. Informe final del concurso: Poder y nuevas experiencias democráticas en América Latina y el Caribe. Programa Regional de Becas CLACSO. 2005

SILVA, Fernanda Oliveira. *O cinema indigenizado de Divino Tserewahú*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo, 2013.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas*. Campinas: Papyrus, 2001.

TURNER, Terence. Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo. In: *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 36, p. 81-121, dec. 1993. ISSN 1678-9857. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111390>>. Acesso em: 13 feb. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1993.111390>.