

**Gilson Costa**

Universidade Federal de

Mato Grosso

<https://orcid.org/>

0000-0002-3318-629X

**Dolores Galindo**

Universidade Federal de

Mato Grosso

<https://orcid.org/>

0000-0003-2071-3967

**Produção audiovisual  
indígena no Brasil:  
cartografia de  
um percurso**

**Indigenous audiovisual  
production in Brazil:  
a cartography**

**Producción audiovisual  
indígena en Brasil:  
cartografía de un camino**

## RESUMO

Nas últimas décadas, os modelos de comunicação passaram por mudanças significativas. Com isso, a popularização e o acesso a novos mecanismos de comunicabilidade possibilitaram que um crescente número de indivíduos e coletivos pudesse produzir, trocar e disseminar conteúdos. Neste cenário, as produções audiovisuais passam a ganhar espaço em setores alternativos e populares. Para os povos indígenas, a apropriação dos meios de comunicação, sobretudo os de produção audiovisual, emergem como canais expressivos para a preservação da memória coletiva e autodeterminação. Neste estudo, apresentamos um percurso cartográfico sobre o advento da mídia indígena, dando relevo ao uso da produção audiovisual enquanto subterfúgio relevante no processo contínuo de resistência e luta pela aquisição e garantia de direitos.

**Palavras-chave:** Cinema Indígena; Audiovisual; Povos indígenas.

## ABSTRACT

In recent decades, communication models have undergone significant changes. With this, the popularization and access to new mechanisms of communication allowed a growing number of individuals and collectives to produce, exchange and disseminate content. In this scenario, audiovisual productions are gaining ground in alternative and popular sectors. For indigenous peoples, the appropriation of the media, especially those of audiovisual production, emerge as expressive channels for the preservation of collective memory and self-determination. In this study, we present a cartographic course on the advent of indigenous media, highlighting the use of audiovisual production as a relevant subterfuge in the continuous process of resistance and struggle for the acquisition and guarantee of rights.

**Key words:** Indigenous Cinema; Audio-visual; Indigenous people.

## RESUMEN

En las últimas décadas, los modelos de comunicación han experimentado cambios significativos. Con esto, la popularización y el acceso a nuevos mecanismos de comunicación permitieron que un número creciente de individuos y colectivos produjeran, intercambiaran y difundieran contenido. En este escenario, las producciones audiovisuales están ganando terreno en sectores alternativos y populares. Para los pueblos indígenas, la apropiación de los medios de comunicación, especialmente los de producción audiovisual, emerge como canales expresivos para la preservación de la memoria colectiva y la autodeterminación. En este estudio, presentamos un curso cartográfico sobre el advenimiento de los medios de comunicación indígenas, destacando el uso de la producción audiovisual como un subterfugio relevante en el proceso continuo de resistencia y lucha por la adquisición y garantía de derecho.

**Palabras clave:** Cine indígena; Audiovisual; Pueblos indígenas

Submissão: 17-12-2019

Decisão editorial: 8-2-2021

## Introdução

Com a difusão de filmes e vídeos realizados por cineastas, militantes e coletivos indígenas, no Brasil, a partir das possibilidades incentivadas por ações que partem de um campo estratégico articulado no bojo do movimento indígena e de uma diversificada arena de parcerias, é possível vislumbrar um processo de constituição *sui generis* no fazer cinematográfico que pode ser agrupado enquanto categoria de cinema indígena. De forma ampliada, constitui-se um peculiar mosaico de possibilidades que subverte certa lógica de produzir narrativas historicamente calcadas em uma visão eurocentrada.

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, quanto no 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 re-

sultado 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, em uma perspectiva da orientação estética quanto ao *modus operandi* que possibilita a materialização do produto fílmico.

Nossa intenção, neste artigo, é contribuir para os estudos e pesquisas sobre o fortalecimento e consolidação da produção audiovisual indígena no Brasil, buscando cartografar suas conexões com os objetivos políticos pretendidos por diferentes Povos. Para os povos indígenas, a apropriação dos meios de comunicação, sobretudo os de produção audiovisual, emerge como canal expressivo para a preservação da memória coletiva, autodeterminação e afirmação cultural. Na luta por territórios e pela defesa de direitos sociais, lideranças de diferentes etnias agem, estrategicamente, no sentido de tornar o audiovisual um dispositivo relevante na paisagem das disputas políticas. É importante demarcar que o audiovisual indígena, no Brasil, contribui para desfazer as imagens de um indígena genérico, pois cada povo insiste nas singularidades dos seus modos de viver e se contrapõe ao olhar externo não indígena que, majoritariamente, os fixa em estereótipos que não condizem com sua história, cultura e modos de organização interna nos territórios (BELTRÃO & LACERDA, 2017).

O artigo se baseia em pesquisa realizada, entre 2014 e 2018, junto ao povo Xavante das terras indígenas de Pimentel Barbosa e Sangradouro, na região do Araguaia, em Mato Grosso por meio de diário de campo e entrevistas. Uma segunda frente da pesquisa se deu em fontes documentais sobre cinema indígena

no Brasil arquivadas no Núcleo de Produção Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso. Para tal, adotou-se como recurso metodológico a cartografia na pesquisa em comunicação, a qual dialoga com a Filosofia da Diferença cujos principais expoentes são Gilles Deleuze e Félix Guattari (ROSÁRIO & COCCA, 2018). Privilegiamos os processos da pesquisa e o seu acompanhamento num mapa movente traçado ao longo do próprio ato de pesquisar ao invés de seguir protocolos fixos e derivar em uma reprodução do mesmo (ROSÁRIO & AGUIAR, 2012). Por isso, referimos a uma cartografia e não a um mapa. Seguindo esta direção, cartografamos algumas das linhas de força que compõem o diagrama a partir do qual emerge o audiovisual indígena no Brasil o qual, apesar da heterogeneidade e singularidade dos povos, enfatiza, do ponto de vista temático, a luta estratégica por direitos originários conjugada a uma ênfase na documentação de rituais e de acontecimentos políticos decisivos para os povos.

## **A máquina de fazer ver**

É fato que a produção cinematográfica, desde o seu nascedouro no final do século XIX, já era uma técnica cujo emprego estava restrito (com raríssimas exceções) a um seleto grupo. A complexidade tecnológica e a exigência de conhecimentos específicos restringiram seu uso. Por outro lado, desde o cinematógrafo<sup>1</sup> as projeções realizadas em salas escuras despertavam a curiosidade e o encanto de um público que, via de regra, ficava maravilhado com a

---

<sup>1</sup> Dispositivo inventado pelos irmãos Lumière, considerado um aperfeiçoamento das primeiras máquinas que tinham a capacidade de registrar imagens em movimento em uma película fotossensível.

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” (1997, p. 25).

Certamente, um considerável contingente daquelas imagens estava relacionado ao registro de populações humanas que se diferenciavam, em sua forma de organização social, cultural e econômica, dos padrões dominantes do mundo ocidental. Não obstante, 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 fotografias que apresentavam os povos “primitivos” dos *tropicais*, compunham um panorama da representação etnocêntrica que alimentava um imaginário de oposição entre os povos “civilizados” e os indígenas “selvagens”.

Fazendo foco nos primórdios do cinema produzido no Brasil, é possível evidenciar que o pioneirismo cinematográfico da Comissão Rondon<sup>2</sup> resultou em um legado histórico com uma vasta filmografia de diferentes povos indígenas, com registros captados nas primeiras décadas do século XX. Luiz Thomas Reis, o fotógrafo oficial da Comissão, registrou, durante os

---

<sup>2</sup> Chefiada pelo Marechal Cândido Rondon, 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 registrados diversos conflitos entre seus integrantes e populações indígenas que habitavam extensas regiões por onde a comitiva se instalava.

anos de 1914 e 1915, um conjunto de atividades e rituais do povo Bororo no interior do estado de Mato Grosso, originando o filme *Rituais e festas Bororo*. A película ganhou notoriedade internacional e galgou um lugar de vanguarda no registro de povos com pouco contato com a “civilização”. Apesar da inovação na perspectiva estética, o filme de Reis 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.

Fernando de Tacca (2002), ao resumir a compreensão acerca do material imagético produzido pela Comissão Rondon, mesmo reconhecendo a intenção positiva deste grupo em realizar o registro etnográfico, os costumes e a cultura material de diferentes povos, crava a seguinte observação: “as sequências fotográficas e cinematográficas procuram também mostrar um índio genérico, permissível ao contato com os brancos, autodenominados ‘civilizados’” (p. 194). Em obra anterior, analisando filmes e fotografias produzidos pela equipe de Rondon, o autor já observara que os povos indígenas eram apresentados comumente a partir de três perspectivas: o bom selvagem, o pacificado e o integrado/aculturado (TACCA, 2001). A imagem do “bom selvagem” se inscreve em uma perspectiva que busca a projeção romântica do “mito de origem ou um brasileiro original fora do esquema colonialista, um referente indicial dos tempos do descobrimento” (TACCA, 2001, p. 7); o “índio pacificado” representa a “benevolência” da civilização ao retirar estes povos do estado de selvageria e acolhê-los sob o manto agregador do processo civilizatório; por fim, o “integrado” ou

“aculturado” abarca o corolário positivista e o seu triunfo em tornar os indígenas trabalhadores aptos a contribuir com o avanço do “progresso nacional”. Nas palavras do autor,

A transformação de um índio genérico selvagem em um índio genérico integrado, foram práticas portadoras de valores de sua “nova pátria”, e assim, o índio passa a ser um trabalhador a mais para produzir o progresso ordenado e essas ações civilizatórias eram como um degrau conquistado nesse roteiro, fossem elas religiosas ou laicas (TACCA, 2001, p. 9).

Por sua parte, Robert Stam 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 (2008, p. 445).

Este breve panorama é apresentado como índice para dimensionar a maneira pela qual, hegemonicamente, os povos indígenas foram representados (e, de certa forma, ainda o são) a partir do olhar do outro (um outro não indígena). Tal quadro começa a mudar, paulatinamente, quando a opção política pela apropriação de instrumentos ocidentais e sua conversão enquanto canais favoráveis aos interesses indígenas, erigida em um contexto de lutas por direitos sociais e territoriais, se depara com a possibilidade de contato com as técnicas e tecnologias de



produção audiovisual, suscitando novos meios para a autorrepresentação e potencializando práticas já existentes. 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. Esse equipamento permitiu que diversos realizadores tivessem maior autonomia na produção de filmes, articulando novas linguagens, estéticas e abordagens sobre antigas temáticas.

Karliane Nunes *et al.* (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 parte considerável de sua inspiração fundada em experiências europeias como o Neorrealismo, na Itália, e a *Nouvelle Vague*, na França, a autora sublinha que:

[...] 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 (2014, p. 181).

Nessa 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.

Junto com a 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 inseriram 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 VHS<sup>3</sup> e SuperVHS e, em um contexto de luta pela democratização dos meios de comunicação, criou-se uma atmosfera favorável para o surgimento de diferentes experiências populares em audiovisual. Nesse contexto viria a favorecer o surgimento das primeiras experiências de apropriação da tecnologia de vídeo por coletivos indígenas.

Do ponto de vista político, o movimento cinema-novista já havia rompido as fronteiras da ordem imagética de perspectiva imperialista (NUNES *et al.*, 2014). 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 fortaleceu a partir dos anos 2000 é a emergência da “mídia indígena”, ou seja, “o uso de tecnologia

---

<sup>3</sup> “Vídeo Home System” ou “Sistema de Vídeo Doméstico” é um padrão de gravação e reprodução de imagens voltada para uso doméstico e/ou semiprofissional. Seu baixo custo, possibilitou o acesso de realizadores ligados a diversos movimentos sociais, causando uma ruptura no acesso à produção de vídeo na década de 1980.

audiovisual para fins políticos e culturais dos povos indígenas" (p. 449). Com o audiovisual indígena, o olhar do outro – não indígena – sobre os povos originários é questionado. O desafio apresenta-se como a possibilidade de narrar as próprias histórias a partir do entendimento nativo e, neste movimento, emergem as linhas de fuga que subvertem padrões de produção, regimes de visibilidades e concepções ideológicas.

### **Mídia indígena: esboçando um conceito**

Na segunda metade da década de 1960, o fotógrafo e cineasta Sol Worth e o antropólogo John Adair, respectivamente pesquisadores da *University of Pennsylvania*, e *San Francisco State University*, realizaram um estudo com o objetivo de investigar como os indígenas Navajo, do Arizona, nos Estados Unidos, utilizariam a linguagem do cinema quando os processos de produção e realização fílmica fossem disponibilizados, com certo grau de autonomia, para pessoas daquela sociedade. Um dos procedimentos adotados pelos proponentes consistia em repassar apenas informações instrumentais sobre o mecanismo da câmera, abstendo-se de apresentar qualquer direcionamento estético que pudesse conduzir o olhar dos alunos (GINSBURG, 1991; ARAÚJO, 2015). O resultado desta experiência produziu um pequeno conjunto de filmes em curtas-metragens gravados em películas de 16 mm e rendeu, em 1972, a publicação do livro intitulado *Through Navajo Eyes*<sup>4</sup>. Ao comentar a obra, Juliano Araújo (2015) sublinha que, no geral, a experiência demonstrou que as singularidades narrativas dos

---

<sup>4</sup> WORTH, Sol e ADAIR, John. *Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

filmes apresentavam fortes relações com o universo mítico-cultural Navajo; ressalta, por exemplo, que os dois principais filmes eram basicamente constituídos de imagens que mostravam as longas caminhadas dos seus personagens. Relata, por fim, que os pesquisadores se mostraram surpresos quando descobriam que “em muitos mitos Navajo o narrador passa grande parte de seu tempo descrevendo a caminhada, a paisagem e os locais por onde anda, dando pouco importância àquilo que na cultura ocidental seria o ponto principal da trama (ARAÚJO, 2015, p. 81). Apesar da sua dimensão preambular, o projeto recebeu críticas que mencionam a negligência dos pesquisadores ao desconsiderar aspectos culturais e antropológicos estruturantes da vida Navajo. Para Faye Ginsburg “a experiência focou-se mais nos filmes do que no quadro social” (1991, p.95). Para Juliano Araújo, o projeto “constituiu-se muito mais em um estudo de Worth e Adair, tendo em vista o seu caráter de pesquisa acadêmica, do que propriamente em conceder a câmera aos indígenas e lhes dar condições de produzir suas próprias imagens” (2015, p. 82).

Note-se que projetos como esse não transcorreram de um mero acaso. Outrossim, germinaram de conjuntura mais ampla que envolveu, inclusive, uma atmosfera de revisionismo de práticas da antropologia que, durante a década de 1960/70, passara a questionar o lugar subalterno da voz nativa e a propor um processo compartilhado e simétrico de abordagem metodológica. No âmbito do filme etnográfico propriamente dito, cineastas como o francês Jean Rouch (só para citar um exemplo) experimentavam a produção de filmes com a participação criativa daqueles que estavam sendo filmados. Sobre essa

práxis, Clarisse Alvarenga (2004) argumenta que a decisão pela partilha da câmera e, conseqüente, o compartilhamento do filme, se traduz como uma radicalização de uma prática presente na origem do próprio filme etnográfico,

Seja mostrando as imagens para os homens filmados durante o processo de realização, como fez Robert Flaherty, em *Nanook of the North* (1922) ou como fez, na década de 1960, o próprio Jean Rouch, que estimulava a participação ativa de seus personagens no filme, mostrando as imagens e pedindo que eles elaborassem comentários sobre o que viam, entrevistando-os, sugerindo que eles encenassem uma situação e reunindo pessoas desconhecidas entre si para que, da relação estabelecida entre elas, surgisse um filme (ALVARENGA, 2004, p. 38-39).

Este gesto tratava de problematizar o lugar da câmera e o retrato da realidade, além de questionar o estatuto da “verdade” inscrito nas narrativas sobre os povos e comunidade autóctones. 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 colonialista do filme etnográfico, introduzindo novas práticas em seu processo de produção. Ademais, Rouch reivindicava um método para aprimorar a relação 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.

A pesquisadora Faye Ginsburg (1991) apresenta a noção de “indigenous media” (mídia indígena)

para se referir, com ênfase, mas não exclusivamente, a um conjunto de experiências significativamente exitosas observadas no contexto da produção midiática entre aborígenes do norte do Canadá e de regiões remotas da Austrália. Essas conquistas, emergidas de uma longa tradição de luta pelo direito a uma “soberania comunicacional” culminaram em experiências inéditas de produção e distribuição de conteúdos audiovisuais por meio de radiodifusão televisiva efetuando a criação de importantes redes de comunicação no Canadá e Austrália, durante a década de 1980.

Dialogando com o cenário apresentado no parágrafo anterior, vale notar que a rede pública de Rádio e Televisão Canadian Broadcasting Corporation (CBC) inicia a transmissão de programas radiofônicos realizados com a participação de indígenas Inuit em 1960. Com o advento da tecnologia de transmissão por satélite, potencializou a transmissão para comunidades Inuit do norte do Canadá e facilitou a propagação das rádios aborígenes comunitárias.

No território australiano, duas iniciativas ganham destaque no estudo de Ginsburg (1991): a *Central Australian Aboriginal Media Association*, fundada em 1980 por uma parceria entre indígenas e não indígenas; e a *Warlpiri Midia Association* (WMA), engendrada pelo Instituto Australiano de Estudos Aborígenes. Essas experiências ganham força a partir de um contexto um tanto paradoxal: de um lado, o lançamento do satélite AUSSAT, de domínio do Governo australiano, iria possibilitar a recepção televisiva em regiões remotas da Austrália, inclusive em comunidade aborígenes (cogitou-se que essa violenta intrusão poderia, por si só, causar danos culturais irreparáveis

a estas comunidades); por outro lado, o advento tecnológico poderia proporcionar novos canais para que as comunidades pudessem produzir conteúdos a partir de suas realidades, contrapondo-se à massificação simbólica e cultural das redes hegemônicas de radiodifusão comercial. Refletindo sobre estas experiências, a autora evidenciou que a admissão da câmera de vídeo voltava-se, quase sempre, em uma perspectiva de afirmação e valorização da identidade ou para reclamar reparações frente ao violento processo histórico a que as populações originárias foram submetidas. Destaca-se, nesse sentido, um conjunto de produções que, de um lado, tratam de reivindicações por direitos territoriais, registros de conflitos com a sociedade nacional e denúncias de violações de direitos; de outro, suas narrativas espelham a cultura tradicional em processo de relação com a sociedade não-indígena, destacando um conjunto variado de práticas cerimoniais e do fazer cotidiano (GUNSBURG, 1991).

Em estudo mais recente, a autora volta a sugerir que a prática da apropriação do instrumental tecnológico estrangeiro está relacionada, quase sempre, com o desejo de reagir a estruturas de poder que invisibilizaram ou distorceram interesses e realidade indígenas e negaram acesso aos meios legítimos de representação. Portanto, essas atividades são componentes de um quadro que evidencia os

(...) esforços indígenas para fazer valer seus direitos à auto-representação, à governança e à autonomia cultural após séculos de políticas assimilacionistas pelos estados nacionais; compõe parte de um espectro de práticas de mediação autoconsciente e de mobilização cultural que começou a assumir forma e velocidade

de particular no final do século XX" (GINSBURG, 2016, p. 582 – *Tradução minha*)<sup>5</sup>.

É em meio às disputas políticas sobre direitos indígenas que se dá o advento do que foi denominado genericamente de *indigenous media*, mídia indígena.

No contexto latino-americano, países como México, Bolívia e Brasil podem ser reportados como referências para demonstrar a relevância reservada pelos povos indígenas aos recursos tecnológicos de comunicação e expressão, acentuando a centralidade cultural e política que estes ocupam em um quadro mais geral de luta pela redemocratização e combate às heranças do colonialismo e, em nível mais específico, pelo reconhecimento social e reivindicação de direitos.

Conforme explica Argelia Hurtado (2013), a vasta produção audiovisual indígena no território mexicano tem fundamentado as bases de um "*nuevo discurso identitário*", sob o qual os povos originários reivindicam a autonomia, a autogestão, o direito territorial e o acesso aos recursos naturais. No plano cultural, indivíduos e coletivos, sejam eles de comunidades rurais ou urbanas, seguem registrando desde a década de 1980, "ricas y diversas perspectivas sobre la vida, las tradiciones y las preocupaciones de los pueblos indígenas, reflejando la gran diversidad de pueblos que existen em el país" (HURTADO, 2013, p. 144). Não obstante, o caso do México demonstra uma situação

---

<sup>5</sup> Do original: "efforts to assert their rights to self-representation, governance, and cultural autonomy after centuries of assimilationist policies by surrounding states, part of a spectrum of practices of self-conscious mediation and cultural mobilization more generally that began to take on particular shape and velocity in the late 20th century."



peculiar quando comparado ao Brasil e à Bolívia. Lá, diferentes ações governamentais buscaram capacitar, instrumentalizar e estimular o uso do meio audiovisual para que comunidades originárias pudessem produzir suas próprias expressões e compartilhá-las, a nível local e nacional. A autora lembra que políticas públicas como a denominada *Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas* (TMA), efetivaram a capacitação de 85 realizadores indígenas (representantes de 37 organizações e 13 estados federados) durante os anos de 1989 a 1994.

Se no México houve incentivos governamentais, na Bolívia a emergência das bases que possibilitaram a presença indígena no vídeo e no cinema foram depositárias de um amplo movimento que emergiu em um contexto de reação a regimes autoritários e pela reivindicação de um estado plurinacional que pudesse representar a diversidade da região andina. De outra parte, o *Nuevo cine latinoamericano* surgia como uma crítica ao cinema *hollywoodiano* e buscava implementar uma linguagem audiovisual congruente com a prática indígena de vertente socialista e comunitária. Nesta composição, a força revolucionária do cinema de Jorge Sanjines e do grupo Ukamau<sup>6</sup> experimentavam a práxis de um cinema social, coletivo e popular que buscava trazer para a cena atores não profissionais e envolver, no

---

<sup>6</sup> O Grupo Ukamau é um coletivo de realização cinematográfica fundado em 1968 pelos cineastas Jorge Sanjines, Oscar Sória entre outros. Responsável pela realização de importantes obras da cinematografia boliviana, a exemplo dos filmes *O sangue do condor* (1969) e *A Nação Clandestina* (1989), o grupo fundou a primeira escola de Cinema da Bolívia e compôs outras iniciativas importantes no campo audiovisual apoiando organizações culturais indígenas (SANJINES, 2018).

*background* das produções, pessoas da comunidade. Seu ímpeto em experimentar uma linguagem cinematográfica que pudesse traduzir a identidade cultural da maioria *quechua-aymará* do país boliviano, buscava um elo de coerência com a concepção andina de coletividade e harmonia social. Este paradigma converteu-se em fonte estimuladora para que organizações indígenas percebessem no audiovisual um meio legítimo para delinear, no plano simbólico, a nova identidade boliviana que se formava após um processo profundo de transformações no país, ocorrido a partir da segunda metade do século XX (SANJÍNES, 2018).

Por força das organizações sociais indígenas reunidas sob a *Confederaciones Nacionales Indígenas Originarias Campesina*, somadas a parceiros como o grupo Ukamau, foi criado em 1989, o *Centro de Formación y Realización Cinematográfica* (CEFREC), cujo desafio estava em possibilitar o fomento e a formação de produtores audiovisuais indígenas, camponeses e do movimento popular no contexto boliviano. Dentre uma das consequências mais concretas desta iniciativa, nasce o Sistema Plurinacional de Comunicação Indígena, uma extensa rede que reúne projetos de comunicação e coletivos audiovisuais de povos indígenas da Bolívia, com ações voltadas para os meios radiofônicos, televisivos e cinematográficos, compondo um complexo midiático para a autorrepresentação indígena. Dentre alguns projetos originados desta rede, citemos a TV Plurinacional, atualmente possuidora de ampla programação que pode ser acessada ao vivo ou por conteúdos gravados e armazenados em formato digital na plataforma plurinacional.tv.

## **Indígenas com a câmera na mão: notas sobre o uso da objetiva pelos Kaiapó**

No Brasil, durante a década de 1970, emergia um cenário em que movimentos sociais, sindicatos e setores populares vislumbravam na tecnologia do vídeo um importante componente para os desafios políticos que se originavam de um Estado militarizado, autoritário e perseguidor de direitos sociais. Também ganhava força a articulação de lideranças indígenas com setores progressistas da sociedade, dando origem a diferentes projetos com uso do audiovisual. Estes, despreziosamente, começavam a delinear uma atmosfera positiva para a apropriação de técnicas e tecnologias de comunicação e expressão pelos povos indígenas.

No cinema, Andrea Tonacci, em parceria com os antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, apostaram em compartilhar a câmera com indígenas Canela durante a produção do longa-metragem *Conversas do Maranhão* (1977). A empreitada, por mais que não tenha atingido seus objetivos iniciais (já que os Canela, efetivamente, não pegaram na câmera), se converteu em experiência relevante no sentido de propiciar uma participação positiva de indígenas nos caminhos pretendidos pelo filme (ARAÚJO, 2015, CARELLI, 2010). Alvarenga (2004) apresenta uma situação que demonstra a lucidez daquela comunidade quando perceberam as possibilidades que os aparatos fílmicos podiam proporcionar. Assim relata a autora:

Tão logo perceberam que aquela câmera permitia registrar imagens que poderiam ser vistas em outras situações espaço-temporais, eles passaram a convidar a equipe para fazer gravações, que poderiam ser utili-

zadas junto às instâncias políticas em Brasília. Eram os índios, portanto, que falavam o que deveria ser filmado (ALVARENGA, 2004, p. 61).

A experiência com os Canelas fomentou iniciativas que passariam a ter grande relevância na luta por direitos indígenas e, também, no provimento do acesso a equipamentos e práticas de produção audiovisual. Gilberto Azanha, empenhado em apoiar a luta por demarcação de território e viabilizar projetos junto aos povos indígenas, funda, em 1979, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI). A ação é corroborada por outros antropólogos, educadores e importantes nomes do indigenismo brasileiro, dentre eles, Maria Elisa Ladeira, Vincent Carelli, Virgínia Valadão, Sylvia Caiuby Novaes, Dominique Gallois, entre outros. Como um braço do CTI, surge, em 1987, o projeto Vídeo nas Aldeias.

Trabalhando com documentários etnográficos entre os Kaiapó<sup>7</sup> desde 1976, quando ocupava a posição de consultor em antropologia para uma série da rede BBC, o antropólogo Terence Turner constatou um grande interesse por parte daquela etnia em relação ao audiovisual. Como requerido pela comunidade, a equipe da TV Britânica disponibilizou, em 1987, uma unidade completa de gravação e reprodução de vídeo-tape, incluindo câmera, mesa de corte e monitores. Inicia-se, assim, uma trajetória singular em que os recursos audiovisuais passam a ser considerados

---

<sup>7</sup> Também estão corretas as grafias: Kayapó e Caiapó, que significam "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.

como aliados no processo de fortalecimento da luta indígena.

Note-se que, desde a década de 1960, os Kaiapó já tinham mantido experiência com tecnologias de comunicação, como o gravador de áudio e o rádio de ondas curtas (utilizado por agentes da FUNAI). Neste cenário, a etnia teve acesso à tecnologia do vídeo através de um projeto, que, segundo Turner (1993), surgiu a partir da iniciativa das lideranças que já consideravam a apropriação instrumental dos meios audiovisuais como recursos para fortalecer as disputas políticas em um cenário de enfrentamento a projetos do Estado e a ameaça à posse de seus territórios. Surge, assim, o projeto *Vídeo Kaiapó*, cujo intento 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.

Para além dos registros das práticas rituais, os Kaiapó foram 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 (TURNER, 1993, p. 98). Em uma situação descrita pelo antropólogo, é possível mapear essa dimensão:

Em 1989, no começo da mobilização para o grande comício em Altamira contra a represa da hidrelétrica no rio Xingu, que alagaria suas terras, os líderes Kayapó fizeram um passeio na grande represa Tucuruí. Eles trouxeram sua própria câmera de vídeo para filmar e mostrar para as pessoas que ficaram na aldeia, o que uma grande represa faz com o rio e com a terra em torno dela. Eles também apontaram suas câmeras

para o rosto dos burocratas brasileiros que tentavam inutilmente explicar o que aconteceu com os outros povos indígenas cujas aldeias foram cobertas pela água da represa (TURNER, 1993, p. 88).

Além de as imagens servirem como importante alerta para a comunidade sobre as consequências catastróficas da hidrelétrica, o episódio demonstra, no mínimo, dois fatores importantes: o primeiro destaca a autonomia por parte dos Kaiapó quanto ao manejo do equipamento [sem um forasteiro intermediando a relação técnica entre o indígena e a câmera]; o segundo endossa a consciência sobre a importância da imagem como meio para intimidar o branco: apontar a câmera, com a finalidade de registrar os burocratas, sinaliza que o cinegrafista indígena dominava a exata magnitude daquele registro (da palavra e da imagem) como meio de garantias futuras, ou como forma documental para assegurar o cumprimento de promessas realizadas (uma prática já inaugurada, em outros tempos, pelo Xavante Mário Juruna Butsé).

Mirar a objetiva é, neste sentido, um gesto de autodefesa. Nos desdobramentos da luta dos Kaiapó contra a construção da hidrelétrica e as consequências ambientais, ecológicas e sociais do empreendimento, o uso do vídeo foi um meio estratégico tanto para denúncias quanto para a sensibilização de diferentes setores da sociedade, garantindo, inclusive, algumas importantes vitórias (mesmo que pontuais). Em pouco tempo, este Povo se especializou no registro de encontros políticos com autoridades e filmagens de rituais, fazendo com que seus vídeos circulassem por diferentes meios (TURNER, 1993). Durante o processo da Constituinte, em 1987/88, a etnia cunhou uma par-

tipicação relevante com o envio de uma delegação que, além de lideranças ativas, contava também com a participação de cinegrafistas com seus respectivos equipamentos: “na Constituinte brasileira, os Kayapó não apenas mandaram uma delegação para o lobby que debatia os direitos indígenas, mas filmaram a si mesmos nestes momentos, e foram devidamente fotografados por todos os jornalistas fotográficos que cobriam o evento” (TURNER, 1993, p.88).

Com esse 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. Desta feita, os povos indígenas que, por muitas vezes, foram personagens de filmes ficcionais, documentários e etnográficos 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.

Paralelamente a estas intervenções, o engajamento do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e seu comprometimento com as causas dos povos indígenas criou as condições necessárias para que alguns de seus colaboradores, a exemplo de Vincent Carelli, Cristina Valadão e Dominique Gallois, dessem os primeiros passos para a implementação de um projeto que mudaria de vez a relação dos povos indígenas com o vídeo e o cinema: nascia o Vídeo nas Aldeias.

## **O Vídeo nas Aldeias entra no cenário**

Nascido no contexto das amplas atuações do CTI (Centro de Trabalho Indigenista), o projeto Vídeo nas Aldeias (VnA) certamente foi uma experiência determinante no que tange ao contato com a linguagem do cinema e à qualificação dos povos indígenas para a produção audiovisual. No final da década de 1980, o VnA desenvolve uma expressiva ação com o objetivo de “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; CARELLI, 1995, p. 62, ARAÚJO, 2015). Inserido em um contexto de reafirmação da identidade étnica dos povos indígenas no Brasil e da organização política do Movimento Indígena, o projeto implantou uma rede de videotecas e de produção de vídeo em 12 aldeias de diferentes povos<sup>8</sup>.

De forma geral, a metodologia do VnA 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; CARELLI, 1995, ARAÚJO, 2015).

Resumidamente, na primeira fase do projeto, a equipe do VnA inseriu o vídeo na perspectiva de

---

<sup>8</sup> Entre os povos indígenas participantes da primeira etapa do projeto estão: Waiãpi (Amapá), Enawenê Nawê, Xavante e Nambikwara (Mato Grosso), Gavião-parketêjê e Xikrim´Kayapó (Sul do Pará), Krinkati (Maranhão), Terena e Guarani (Mato Grosso do Sul) (GALLOIS; CARELLI, 1995).



atender aos interesses das comunidades indígenas e realizou 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 em torno da questão da identidade indígena, abordavam o dinamismo presente na troca entre diferentes povos e destacavam a luta política pelo reconhecimento e demarcação dos territórios<sup>9</sup>.

Como parte do conjunto de ações do projeto Vídeo nas Aldeias, 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 intenção 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.

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

---

<sup>9</sup> 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, 2015, p. 103).

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 intersocietárias. 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 demais povos. 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; 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 eles tivessem a oportunidade de produzir suas próprias narrativas. Alinhados a uma corrente progressista da antropologia social, seus realizadores defendiam que era preciso avançar e dar 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; CARELLI, 1995, p. 67). Já consolidada enquanto uma organização não governamental independente, nos anos 2000, o Vídeo nas Aldeias tornou-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 variedades

temática, estética e conceitual que se tornaram referências 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 diferentes etnias 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; e para testemunhar e divulgar ações empreendidas por cada comunidade para recuperar seus direitos territoriais e impor suas reivindicações (GALLOIS; CARELLI, 1995).

### ***Recordações de Caimi Waiassé sobre a mídia indígena entre os Xavantes***

Marcadamente, a década de 1990 significou um marco importante para a atuação de militantes indígenas no audiovisual. A expertise política acumulada desde o trabalho com a articulação das Assembleias dos Chefes Indígenas, iniciadas em meados dos anos de 1970, bem como o clima de apoteose com a participação exitosa no processo Constituinte de 1988, proporcionaram uma projeção internacional para os povos indígenas. No âmbito interno, a ação de indigenistas e apoiadores inaugurava a relação promissora que diferentes povos passariam a ter com a apropriação sistemática de instrumentos de produção audiovisual para fins culturais e políticos.

Essa ascensão, conforme admitido por Clarisse Alvarenga (2004), não pode ser desassociada de uma atmosfera mais ampla constituída em um campo de ação militante envolvendo diferentes setores sociais que empreendiam esforços para a conquista de uma sociedade democrática. Neste cenário, fora reivindicado um amplo conjunto de direitos e, dentre eles, o direito por modelos de comunicação que fossem favoráveis às esferas populares e servissem como canais para ecoar as vozes que reclamavam por reconhecimento social e liberdade.

Alcida Ramos, ao discorrer sobre as intenções pragmáticas dos indígenas à partir da adoção de “canais ocidentais” destaca uma assertiva que considero relevante: “esses novos meios de comunicação não parecem desalojar os antigos modos de pensamento, mas, ao contrário, estão fornecendo aos povos indígenas maneiras mais eficazes de conduzir sua luta pelo reconhecimento de si como outros legítimos” (1990, p.136). Ou seja, são expansões que potencializam práticas já existentes e reconfiguram o campo político e cultural.

Não por acaso, a utilização destes instrumentos começou a ser delineada no cerne do movimento indígena a partir da perspicácia de alguns líderes de vislumbrarem, nestas tecnologias, recursos que ajudariam a despertar uma “conscientização das comunidades, enfatizando a indianidade como um valor a ser preservado” (RAMOS, 1990, p.137). A autora ensina que estes atores sociais se utilizaram de “meios como programas de rádio, gravações em fitas magnéticas, filmes em vídeo cassete” com o objetivo de superar as limitações impostas pelas grandes distâncias das comunidades que se propunham a representar.

Considerando a dimensão simbólica incorporada às sociedades indígenas, estas ferramentas caíram como luvas nas mãos das lideranças que passaram, cada vez mais, a incentivar o seu uso.

Paralelamente a esta investida, capitaneada por dirigentes da União das Nações Indígenas, algumas outras iniciativas já começavam a ser experimentadas tendo o audiovisual como componentes de alianças intersocietárias, contato interétnico e instrumento político. Entre os Kayapó, por exemplo, o uso do vídeo ampliava as possibilidades de pressão no contexto da luta local enquanto a etnia buscava garantir seus direitos territoriais e derrotar projetos estatais de grande impacto ambiental, como a implantação de represas para abastecer usinas hidrelétricas. Como consequência desta peleja, o uso do vídeo foi um canal estratégico para reverberar as denúncias e como meio para a sensibilização de diferentes setores sociais que passaram a ver com outros olhos a urgência da luta Kayapó (TURNER, 1993).

Conectados à atmosfera política, os Xavante fundaram a Associação Xavante de Pimentel Barbosa (AXPB), a primeira associação civil e juridicamente instituída e liderada exclusivamente por indígenas da etnia. Em pouco tempo a associação se tornou a grande ponte para a consumação de parcerias com organizações não governamentais, universidades, entidades de defesa dos direitos humanos e do meio ambiente, grupos culturais, pesquisadores, acadêmicos e outros atores sociais. Inspirados no legado instituído por Mário Juruna Butsé, além de outros líderes e do próprio movimento indígena, enxergaram no audiovisual um campo de possibilidades para registro documental e luta por direitos.

Por meio do audiovisual, os Xavantes apresentam para o mundo fragmentos de sua complexa organização social, de sua rica cosmologia, de suas práticas culturais, de sua ciência e percepção sobre a vida. Investem na imagem movente como meio de expor as demandas políticas, os conflitos, os dilemas passados, presentes e futuros. Conformam, neste corolário, uma herança ancestral atravessada por sua história de contato e relação com a sociedade envolvente, demarcando, sob um prisma peculiar, a inscrição de uma identidade étnica e a singularidade circunscrita na expressão *a'uw* □ *höïmanadzé*, *cinema do povo verdadeiro*.

A feição instrumental das imagens em movimento fez com que, em pouco tempo, a comunidade pudesse perceber o potencial deste meio enquanto canal para romper distâncias geográficas e levar os desejos e necessidades políticas da aldeia para além dos seus limites territoriais. Mesmo as pessoas que se demonstravam mais desconfiadas com a tecnologia (como aquelas que acreditavam que o instrumento poderia “roubar a alma”) passaram, paulatinamente, a perceber que a máquina de filmar poderia servir para os interesses perseguidos pela comunidade. Um fragmento do relato do cineasta Xavante Caimi Waiassé narra o percurso de apropriação do audiovisual pelo seu povo:

Nossos pais acabaram percebendo que aquela ferramenta seria muito útil para a aldeia. Então elas já tinham esta visão que era uma ferramenta que vinha para complementar o que eles estão pensando, para deixar para as outras gerações” (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador)

Antes do vídeo, o gravador de áudio havia penetrado no cotidiano Xavante. A capacidade de armazenar e reproduzir os cantos fazia do gravador um instrumento cobiçado por diferentes pessoas na aldeia. Conforme narra Caimi Waiassé,

O xavante trabalha muito com o canto, com a voz, então o gravador foi uma das tecnologias que me atraiu ainda quando eu era pequeno porque ele distribuía o canto com a fita k7" (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador).

A atuação enquanto membro da Associação Xavante de Pimentel Barbosa foi a ponte que proporcionou uma importante abertura política para Caimi, além de possibilitar que as pessoas de sua comunidade estivessem em sintonia com as discussões e deliberações mais abrangentes do movimento indígena nacional. Foi por intermédio deste canal que ele teve contato direto com lideranças do Movimento Indígena à época: Ailton Krenak, Alvaro Tucano e outros. Narra o cineasta:

Isso tudo eu acompanhei, convivendo com estas pessoas através da Associação. Como eu trabalhava com a filmagem de nossas reuniões eu encontrava estas pessoas: Ailton Krenak, Álvaro Tucano, estas lideranças acabavam incentivando a gente. Diziam eles quando eu estava filmando: "essa luta é importante, é importante fazer o registro". Isso acaba animando a gente para a questão política né! (WAIASSÉ, 2019. Comunicação pessoal ao pesquisador)

O contato com lideranças de diferentes etnias propiciava uma visão ampla do movimento indígena e, neste percurso, os subsídios para entender o modo

pelo qual outros grupos articulavam o audiovisual para a afirmação cultural e para a reivindicação de direitos. Nessas andanças, Caimi levava consigo as filmagens que havia feito sobre as práticas culturais xavante, presenteando (com cópias em fitas VHS) pessoas e grupos com que tinha contato. Se por um lado, ocupava-se em trazer as imagens como fonte de informação para sua comunidade; de outro fazia circular os registros do Cerrado, dos rituais e cantos xavante para fora da aldeia, fazendo-os ecoar em diferentes órgãos e lugares. Com a câmera, a gravação em áudio perdeu o espaço de proeminência e passou apenas a ser parte da memória.

A reverberação provocada pela difusão feita por Caimi Waiassé tanto serviu para dar visibilidade aos Xavante, quanto para a aproximação com novos parceiros num trabalho documental e político. O audiovisual Xavante se inscreve tanto no que se convencionou delimitar como mídia indígena quando no se nomeia como audiovisual ou cinema indígena, a depender do material produzido, como circula e por onde circula. Alguns materiais visam difundir a cultura Xavante, outros veicular denúncias ou registrar acontecimentos que precisam ser mostrados a lideranças mais velhas e outros, ainda, são preparados para circular em festivais de cinema.

Vale lembrar que é próprio da cultura Xavante que os materiais produzidos possuam mais de uma versão, de modo que algumas versões circulam, em caráter restrito, apenas em territórios indígenas. Realizadores xavantes consultam os mais velhos, lideranças tradicionais na aldeia, sobre as filmagens, edição e circulação do que produzem. Desse modo, selecionam o que deve e o que não deve ser apresenta-



do aos não indígenas, revertendo os usos iniciais da câmera pelas missões e abertura de fronteiras que invadiam as terras indígenas e ignoravam os modos de organização internos dos povos. A câmera nem sempre é uma *máquina de ver* para olhos não indígenas quando está nas mãos de realizadores indígenas.

## **Considerações finais**

A pesquisadora Faye Ginsburg sustenta (1991) que a *mídia indígena* é um veículo poderoso para as comunidades que lutam por reconhecimento, contra a expulsão geográfica e principalmente pelo aniquilamento cultural. Na atmosfera deste conceito um tanto genérico, permanece o estímulo pelo direito de dar significado aos embates culturais refutando muitas das representações e das construções simbólicas efetivadas a partir de um olhar contaminado por preconceito e estereotipia. A reformulação da imagem de si, enquanto sujeito indígena, reconfigura também as identidades e as alteridades desses grupos, dando-lhes ferramentas tecnológicas para que possam constituir uma maneira de fortalecimento das próprias narrativas.

Se até meados da década de 1970 as produções audiovisuais eram majoritariamente realizadas por grandes agentes e instituições (emissoras estatais e privadas, estúdios de cinema e grandes produtoras), é notável que a partir de 1990 passam a ganhar espaço nos meios alternativos, populares e comunitários. Este cenário se configurou notadamente a partir de duas dimensões que se entrecruzaram: de um lado há que se considerar uma complexa conjuntura política que atravessou a ditadura militar e

se fortaleceu perante o processo de redemocratização, influenciando, inclusive, uma reconfiguração dos movimentos sociais e a luta por direitos em diferentes áreas, adensando uma ampla mobilização pela democratização das práticas culturais e dos meios de comunicação; de outra parte, um favorável contexto tecnológico tornava os equipamentos de vídeo comparativamente mais acessíveis, ao mesmo tempo que deixava sua operacionalização menos complexa, permitindo seu uso por pessoas e grupos em processo de capacitação.

O cinema indígena materializa a possibilidade de apresentar o olhar dos povos originários sobre os seus modos de vida. Por isso, esse enquadramento do mundo - seja ele focado nas diferentes práticas culturais, no cotidiano das comunidades, seja em situações de conflito ou ainda mirando despretensiosamente o deleite comunitário - dá a estes sujeitos e coletivos um legítimo lugar de protagonismo e atesta a verve política que hospeda o audiovisual indígena no Brasil, como se faz notar na presença cotidiana e papel estratégico que possui entre os Xavantes e Kaiapó.

## Referências

ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. **Vídeo e experimentação social**: Um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2004.

ARAÚJO, Juliano José de. **Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia**: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2015.

BELTRÃO, Jane.; LACERDA, Paula (orgs.). *Amazônias em tempos contemporâneos: entre diversidades e adversidades*. 1. ed. - Rio de Janeiro: Mórula, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2F7W7HM>.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. **Devires – Revista de Cinema e Humanidades**. Belo Horizonte, v.5, n. 2, 2008.

CARELLI, Vincent. Um novo olhar, uma nova imagem. In: CARVALHO, Ana; CARVALHO, Ernesto de; CARELLI, Vincent (orgs.). **Vídeo nas aldeias: 25 anos**. Olinda: Editora Vídeo nas Aldeias, 2010.

GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. "Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias". **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, v. 1, n. 2, julho/setembro 1995.

GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. "Vídeo nas aldeias": a experiência Waiãpi. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 25-36, mar. 1992.. 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>.

GINSBURG, Faye. Indigenous media: Faustian contract or global village?. **Cultural Anthropology**, v.6, n.1, 92-112. 1991.

GINSBURG, Faye. Indigenous Media from u-matic to youtube: media sovereignty in the digital age. **Sociol. Antropol.**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 581-599, Dez. 2016. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2238=38752016000300581-&Ing=en&nrmiso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238=38752016000300581-&Ing=en&nrmiso). Acesso em: 24 out. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752016v632>.

GINSBURG, Faye. Mediating Culture: Indigenous Media, Ethnographic Film, and the Production of Identity. **Fields of Vision: Essays in film Studies, Visual Anthropology, and Photography**. Berkeley: University of California Press, 1995.

HURTADO, Argelia González. **Trazando al indio audiovisual**: representación, auto-representación y persistencia. Tese (doutorado em Filosofia). University of Alberta: México, 2013.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horiz. antropol.**, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, jun 2012. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104=71832012000100002-&Ing=en&nrmiso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104=71832012000100002-&Ing=en&nrmiso)>. Acesso em: 11 ago. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>.

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

RAMINELLI, Ronald. **Imagens da colonização**: a representação do índio de Caminha a Vieira. Edusp, São Paulo, 1996.

RAMOS, Alcida Rita. Vozes Indígenas: O Contato Vivo e Contado. **Anuário Antropológico/87**, Brasília: Ed. UnB; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

ROSÁRIO, Nísia.; COCA, Adriana. A cartografia como um mapa movente para a pesquisa em comunicação. **Comunicação e Inovação**, v. 19, n. 41, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3lRBGiO>.

ROSÁRIO, Nísia.; AGUIAR, Lisiane. Pluralidade metodológica: a cartografia aplicada às pesquisas de audiovisual. **Revista Comunicación**, n. 10, v. 1, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2GurZXB>.

SANJÍNES, Jorge; UKAMAU, Grupo. **Teoria e prática de um cinema junto ao povo**. Goiânia: MMarte, 2018.

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 Estratégicas. In: 25º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS. 2001. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/25-encontro-anual-da-anpocs/st-4/st08-4/4599-ftacca-a-imagetica/file>. **Anais...**

TACCA, Fernando de. Rituais e festas Bororo: a construção da imagem do índio como "selvagem" na Comissão Rondon. **Rev. Antropol.**, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 187-219, 2002. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77012002000100006&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012002000100006&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 26 ago.

2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012002000100006>.  
TURNER, Terence. Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 36, p. 81-121, dez. 1993..  
Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111390>>.  
Acesso em: 13 fev. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1993.111390>.