

# Do outro lado do espelho: história e problemáticas do Vídeo nas Aldeias (VNA)

*On the other side of the mirror: history and problems of Vídeo nas Aldeias (VNA)*

*Al otro lado del espejo: historia y problemática de la Vídeo nas Aldeias (VNA)*

**Marcos Aurélio Felipe**<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, Rio Grande do Norte, Brasil, aurelio.felipe@uol.com.br

## **Resumo**

Este trabalho analisa a história da ONG Vídeo nas Aldeias (VNA) no contexto do giro etnocinematográfico do documentário contemporâneo e no marco da dimensão formativa determinante das cinematografias indígenas. Existe uma linguagem no cinema dos povos originários diferente da linguagem canônica? Quais os limites entre sujeito-objeto na produção audiovisual do VNA? A ideia de coletivos de cineastas indígenas se sobrepõe às autorias individuais? Conclui-se sobre a importância da análise imanente e contextual, aliada à problematização do mundo nas imagens e, ao mesmo tempo, de um mundo imagético, mediatizado, filmico, no qual entra em cena o embate entre as convenções e as contranarrativas filmicas e a problemática do lugar do Outro na produção de imagens.

**Palavras-chave:** Vídeo nas Aldeias. Cinema Indígena. Autorrepresentação.

## **Abstract**

*This paper analyzes the history of the Non-governmental Organization (ONG) Vídeo nas Aldeias – VNA in the context of the shift ethnocinematographic of the contemporary documentary and in the landmark of the determinative formative dimension of indigenous cinematographies. Is there a language of native peoples' cinema different from canonical language? What are the boundaries between subject-object in VNA audiovisual production? Does the idea of indigenous filmmakers collectives overlap with individual authorship? It concludes on the importance of immanent and contextual analysis, allied to the problema-*

tization of the world in images and, at the same time, of an imagetic, mediatized, filmic world, in which exists the clash between conventions and filmic counter-narratives and the place of the Other, in the production of images.

**Keywords:** Vídeo nas Aldeias. Indigenous cinema. Self representation.

### **Resumen**

*Esta investigación analiza la historia de la Organización no Gubernamental (ONG) Vídeo nas Aldeias - VNA en el contexto del giro etnocinematográfico del documental contemporáneo y en el marco de la dimensión formativa determinante de las cinematografías indígenas. ¿Existe un lenguaje del cine de los pueblos nativos diferente del lenguaje canónico? ¿Cuáles son los límites entre sujeto-objeto en la producción audiovisual VNA? ¿La idea de colectivos de cineastas indígenas se superpone con la autoría individual? Concluye sobre la importancia del análisis inmanente y contextual, aliado a la problematización del mundo en imágenes y, al mismo tiempo, de un mundo imagético, mediatizado, filmico, en el que surge el choque entre convenciones y narrativas filmicas y El lugar del Otro en la producción de imágenes.*

**Palabras clave:** Vídeo nas Aldeias. Cine indígena. Autorrepresentación.

## **Introdução<sup>1</sup>**

O fazer político e o fazer documentário, tendo como finalidade a defesa do patrimônio cultural e territorial dos povos indígenas, atravessam *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, do início ao fim<sup>2</sup>. São dimensões que perpassamos em Vídeo nas Aldeias, desde quando, no final dos anos 1980, surgiu como programa de intervenção do CTI<sup>3</sup>. Uma explicação está na ética metodológica, que também encerra a ética política de um documentarista que “constrói o seu olhar de forma amparada, carregada e mediada pelos companheiros de lutas e resistência” (CAIXETA DE QUEIROZ, 2016, p. 128). O VNA se alimenta desse traço fundador: um estar e fazer juntos, conectados, em rede, aberto ao Outro<sup>4</sup>. Desse modo, em *Martírio*, não visualizamos apenas ativistas, indigenistas, antropólogos e lideranças Kaiowá contra o genocídio e o etnocídio em processo. Se, na sua dimensão política, esses sujeitos integram a cena, na dimensão cinematográfica o próprio filme resulta de um trabalho coletivo sobre a História dos Guarani Kaiowá (do século XIX à atualidade). Essa partilha roucheana (FREIRE; LOURDOU, 2009), sem

cair no antropologismo e sem destituir a situação colonial de uma historicidade<sup>5</sup>, remete-nos para a formação de coletivos de cineastas indígenas na segunda fase do VNA: um ponto de inflexão na história da ONG, do documentário brasileiro e de uma práxis de formação – entre as perspectivas do cinema, da antropologia e da educação – que se abre ao Outro, insere-o no processo de produção de conhecimento e partilha de saberes (no caso específico, a partir das imagens, da linguagem do cinema e do audiovisual).

Se o olhar (com)partilhado se inscreve na materialidade de *Martírio*, redimensiona, por sua vez, o lugar do Outro no ato de produzir registros audiovisuais sobre seu mundo histórico<sup>6</sup>, a partir das suas próprias perspectivas, conhecimentos e saberes que definem os processos e os produtos do que chamamos *fazer documental*. Na sequência final, quando um jovem Kaiowá grava o ataque das milícias ao território retomado, no Mato Grosso do Sul-MS, no qual está encurralado com seus parentes, esse redimensionamento do lugar do Outro é um dado narrativo e não apenas uma abstração antropológica. Nesse registro de dentro, com a câmera instável, mas firme em seus propósitos, esse Guarani Kaiowá se movimenta em busca do documento e captura os “pistoleiros” que montam o cerco. Sob o risco do real, que nos invade através das lentes indígenas, sentimos a necessidade do registro, apesar do perigo iminente, pois a justiça não aceitava denúncias sem provas e elas precisavam ser produzidas para denunciar o processo secular de violação humana. Momento ímpar na escritura de Vincent Carelli, do VNA e de uma ética documental que amplia o espaço do cinema como espaço do político, lugar de participação e interferência. Entretanto, uma política das imagens a envolver cineastas indígenas e cineastas não indígenas se distingue das práticas indigenistas, pois, assim como não se pode confundir política indígena com indigenismo político, ainda que se aproximem, com Clarisse Alvarenga (2017), entendemos que a práxis dos documentaristas é diferente da práxis indigenistas em vários níveis<sup>7</sup>.

Assim, centraremos nossa análise na problemática que envolve a produção e a formação audiovisual do Vídeo nas Aldeias, que incide nas narratividades indígenas e no reposicionamento do Outro no campo do fazer documental. Nosso intuito, de forma preliminar, é delinear aqui questões e objetos para investigar essas cinematografias indígenas, que encerram uma das tendências do documentário contemporâneo que reflete a passagem da representação à autorrepresentação (SCHEFER, 2017) das comunidades subalternas, marginalizadas, tradicionais e, olhando para o campo transversal da educação, no caso do VNA, um modo colaborativo de fazer “com”, “a partir” e “junto”

ao Outro, desenvolvendo novas formas de aprender e criando outras variáveis históricas (BACCEGA, 2009) sobre o patrimônio cultural originário. É o que nos interessa sobre os fatos e as dimensões fundadoras do VNA, pois, mesmo que a colaboratividade seja fundamental (LACERDA, 2018), é o giro etnocinematográfico, sem estar preso ao estritamente cultural, que marca a passagem do VNA de projeto a ONG. O que significa, ao mesmo tempo, um processo formativo em que se aprende olhando e produzindo conhecimento sobre o seu próprio mundo. Portanto, de objeto a sujeito das próprias imagens – com todos os seus limites –, essa problemática perpassa a mídia indígena e as nossas reflexões, que buscam contribuir com os estudos já vastos na academia sobre a temática. Para isso, percorreremos momentos-chave da história do Vídeo nas Aldeias, adotaremos a análise fílmica e contextual e trabalharemos com artigos, relatórios e depoimentos escritos produzidos, desde o início, pelos participantes do projeto/ONG.

Se o conceito *indigenous media*, com Faye Ginsburg (2011), ganha maior abrangência, incluindo outras categorias de filmes nessa base conceitual, a problemática a ser vislumbrada está em analisar se apenas o fato de um filme ser feito “para” e não “pelo” Outro muda sua condição de objeto, como já observamos em outro momento (FELIPE, 2019a). De Dominique Gallois (1991; 1995), passando por Ruben Caixeta de Queiroz (2008, 2013, 2018)<sup>8</sup>, a André Brasil (2012, 2013, 2016), a pesquisa na academia brasileira já assinalou questões, objetos e abordagens e, em alguns casos, deram respostas satisfatórias sobre as cinematografias indígenas. Entre as reflexões, as mais instigantes são as que assentam análises sobre como os povos originários “passam” de objeto a sujeito, as epifanias entre a antropologia reversa e o abrigo da *auto-mise en scène* do Outro, os desdobramentos dos dispositivos espectatoriais na formação de comunidades de cinema e as especificidades do olhar nativo. Nas pesquisas sobre cinema indígena, mas não necessariamente apenas sobre o VNA, há dimensões trabalhadas por outros autores que precisam ser acolhidas, como (re)encenação, filme-processo, imagens do contato, (auto)etnografias; implicações cosmológicas, objetividade e subjetividade no fazer documentário; e as visões imagéticas clássicas do “índio” (ALVARENGA, 2017; CESAR, 2015; GONÇALVES, 2016; ARAÚJO, 2015; BELISÁRIO, 2016; PELLEGRINO, 2007; TACCA, 2001).

Para além da história do VNA como matriz metodológica, em que se observam as continuidades e variações do processo de produção de escritas fílmicas entre cineastas indigenistas e indígenas e o reposicionamento do Outro no contexto das auto-etno-

**Figura 1**

Vincent Carelli



Fonte: © VNA

cinematografias, outras dimensões mais gerais são fundamentais, sobretudo as vinculadas ao contexto do Terceiro Cinema, do filme etnográfico e da mídia indígena. Como melhor já situamos a problemática dos vínculos do VNA com essas cinematografias coloniais, pós-coloniais e decoloniais, em outro momento, retomamos a observação de que o cinema de Vincent Carelli, dos cineastas indígenas e dos demais realizadores “brancos” do VNA encontra o seu “locus cinematográfico” em um processo de autogestão das imagens e, portanto, de (re)escrita do/das versões oficiais do mundo histórico dos povos originários, quando, nesse âmbito de (re)conceitualização do Outro frente às imagens do mundo, “a câmera é posicionada no ombro de quem pertence ao campo e ao antecampo da imagem (Colombres, 1985), bem como pelo espaço aberto para a *auto-mise em scène* e demandas do Outro mesmo quando o cineastas não pertencem ao locus dos povos originários” (FELIPE, 2019a, p. 11). Busca-se, assim, o redirecionamento dos espelhos pós-coloniais, consequentemente, em direção a si e por si mesmos (no caso dos cineastas indígenas); sendo a sua participação, nos termos de Shohat e Stam (2015), o fim a ser atingido em todas as etapas da produção audiovisual, inclusi-

**Figura 2**  
Cineastas Huni Kuin



Fonte: © VNA

ve teórica. Entram em cena, no caso do VNA e de outras cinematografias originárias, conceitos como autorrepresentação, indistinção entre produtores-espectadores e autoprodução coletiva. Portanto, como já assinalamos na esteira de Prysthon (2004), “o Vídeo nas Aldeias não se filia a um certo *world cinema*, que embala e transforma o subalterno em produto global, nem pode ser visto como uma ‘*variante autorizada*’ (FELIPE, 2019a, p. 12 – expressão de Prysthon, 2004, com grifo nosso).

Mas uma questão é instigante para investigação, no campo triangular do cinema-antropologia-educação, a saber: entre as redes de sentidos e significados das cinematografias originárias, que trabalham com a representação e autorrepresentação do Outro, em que medida as dimensões formativas são determinantes dos processos e produtos fílmicos do VNA? Afinal, o que pode o cinema indígena e que respostas foram apresentadas nas últimas três décadas?

## Vídeo e formação nas aldeias

Nesse contexto, como o projeto e depois ONG Vídeo nas Aldeias se constituiu, se desenvolveu e se firmou como espaço de produção e formação audiovisual que envolveu os povos indígenas na criação das imagens sobre o seu mundo histórico? Como ocorreu a passagem de uma práxis fílmica calcada na representação do Outro para se transformar em uma autorrepresentação? O surgimento do VNA pode ser localizado no projeto *Interpovos* de comunicação indígena por meio do audiovisual, idealizado pelo cineasta ítalo-brasileiro Andrea Tonacci e proposto ao CTI na longínqua década de 1970. Segundo Vincent Carelli (2011), como o contexto tecnológico do vídeo estava no início, o *Interpovos* não obteve êxito, ou seja, não foi levado adiante pelo CTI e só foi retomado como o conhecemos na década seguinte, como prática intercultural por meio das imagens e não apenas uma práxis de documentação audiovisual. Essa relação com o projeto pensado pioneiramente por Tonacci, em uma perspectiva histórica, precisa ser melhor investigada, pois muitas das dimensões e princípios de uma práxis do cinema indígena que serão aprofundadas pelo VNA já estavam projetados e, preliminarmente, condensados em práticas por Andrea Tonacci, como o desejo de “dar voz” ao Outro (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008) e a política de gravação e circulação de vídeos entre as comunidades (TONACCI, 2015).<sup>9</sup> E mais do que isso, sobretudo porque se constitui, ainda nos anos 1970, como ponto de inflexão na história do cinema indígena no Brasil e – talvez possamos dizer – o início em termos de projeto e ato documentário para o giro etnocinematográfico que se efetivaria nos anos 2000 com o VNA como escola de cinema.

Entretanto, de projeto do CTI a ONG, o Vídeo nas Aldeias pode ser considerado “como o maior e mais importante acervo de imagens dos grupos indígenas no Brasil” (CARVALHO; MORAES; CARELLI, 2017, p. 93). Como já observamos em outro contexto, isso se justifica pela dimensão quantitativa e abrangência étnico-geográfica, pelo alcance qualitativo dos registros do patrimônio indígena e pela ética que abre espaço para o Outro produzir suas imagens. Em 2011, o coordenador e principal realizador do VNA, Vincent Carelli, assinalou que no decorrer de mais de 25 anos já havia desenvolvido projetos audiovisuais com 37 comunidades indígenas, programado e executado 127 oficinas e realizado 87 filmes – em seus mais diversos formatos.

Apesar de esses dados terem quase uma década, demonstram a espessura do trabalho do Vídeo nas Aldeias e sinalizam para a constituição de um arquivo sem precedentes na história do documentário brasileiro. Em 2017, em entrevista à revista *Zum*, do Instituto Moreira Salles, por exemplo, os dados são ampliados e VNA já comportava acervo de 8 mil horas, com registros de mais de 50 comunidades, dos quais parte significativa era realizada pelos próprios cineastas indígenas (Carvalho; Moraes; Carelli, 2017). Por isso, independentemente de o VNA ser ou não pioneiro do cinema indígena no Brasil, o trabalho de Vincent se tornou mais denso e longo se comparado às outras experiências. Demonstra maior espessura em termos de produção e formação audiovisual, espalhando-se por formatos e suportes diversos (cinema, vídeo, televisão) e ampliando o raio de ação – dos Ashaninka do rio Amônia, no Acre, aos Guarani Mbya, nas várias aldeias do Rio Grande do Sul. Como vemos em *Antropofagia visual* (1995), de Vincent Carelli (moldado no mesmo dispositivo do filme de Kasipirinã Wajãpi,<sup>10</sup> com o diretor comentando imagens exibidas em uma TV logo atrás), o povo Enawenê-nawê, em meados dos anos 1990, era apenas a décima comunidade visitada pelo projeto uma década após ter começado (FELIPE, 2019a, p. 15).

Como já dissemos, com o intento de desenvolver programas de intervenções nas comunidades indígenas, o Centro de Trabalho Indigenista, em 1986, identificou no audiovisual um artefato fundamental. Além de criar centros de produção em diversas comunidades originárias “do” Brasil, apoiou o projeto *Kayapó Video Project* (GALLOIS; CARELLI, 1995; ARAÚJO, 2015).<sup>11</sup> Uma pergunta que se faz, diante de quantitativos tão expressivos, é quantos filmes foram realizados pelo VNA ao longo dessas quase quatro décadas. Se a plataforma virtual *Vídeo nas Aldeias: flmoteca* informa que são 88 filmes, ao cotejarmos os diversos catálogos do VNA (impressos, virtuais, de divulgação e de venda de DVDs), identificamos aproximadamente 100 produções finalizadas e divulgadas, incluindo as séries *Índios no Brasil* (2000) e *Programa de índio* (1995-1996), realizadas por Vincent para a televisão brasileira. Assim, o Vídeo nas Aldeias criou uma política sistemática de produção e formação audiovisuais nas comunidades indígenas e não somente um projeto temporal e espacialmente isolado. Abriu o nicho para que os povos indígenas produzissem seus próprios registros, rompessem as fronteiras das comunidades e confrontassem a imagem do



“bom selvagem”, idealizada como parte do “mito de origem”, e a imagem difundida pelo agronegócio do índio como “entrave ao progresso” (CARELLI, 2011, p. 49).

Resta saber até que ponto os cineastas indígenas rompem com a categoria do índio indícial (tribal, selvagem, bárbaro)<sup>12</sup> e outros enquadramentos institucionais, convencionais e reducionistas. Nessa direção, o cineasta Zezinho Yube Huni Kuin (ou Kaxinawá),<sup>13</sup> formado nas oficinas do VNA, realizou um documentário que apenas aparentemente se assemelha aos velhos filmes etnográficos focados no “resgate” e na “preservação” da tradição: *Kene Yuxi: as voltas do kene* (2010). Em deslocamento pelas aldeias do rio Purus (AC), a câmera de Yube propõe contraposições à imagem de pureza do índio indícial. Em três passagens, qualquer idealização se esfacela, a partir de um percurso em que sai para investigar as técnicas do kene e acaba desnudando uma série de problemáticas. Na primeira, registra a posição de uma liderança local que não permite filmagens na aldeia se não houver, por parte da equipe, uma contribuição financeira – logo contestada por um parente, pois, em suas palavras, a liberação é imediata quando são os brancos a filmar. Na segunda passagem, coloca-nos diante do relato da velha Huni Kuin relutante em “transmitir” a técnica ancestral do kene se não lhe pagarem. Na terceira, o cineasta Huni Kuin produz um testemunho amargo sobre a transfiguração cultural, com a intensa presença das igrejas evangélicas nas comunidades e o distanciamento do seu povo das suas matrizes culturais – da religião nativa, das crenças e dos saberes tradicionais.

Transfiguração étnica compreendida aqui no sentido proposto por Darcy Ribeiro (2015) que, em vez de significar assimilação, aculturação ou extinção cultural, aponta para a mutabilidade dos povos indígenas e a adaptação a novos modos de ser e viver decorrentes do contato com a sociedade dominante. Em síntese, significa um “processo através do qual os povos, enquanto entidades culturais, nascem, se transformam e morrem” (RIBEIRO, 2015, p. 25) a partir de fatores bióticos, ecológicos, econômicos e/ou psicoculturais. Nos casos de resistência, a sobrevivência da base cultural, inversamente, dá-se por meio do refazimento das tradições e valores, alterando-os, estrategicamente, para continuar existindo. Para Gomes (2018, p. 33-34), esses processos “criam novas modalidades de ser” e os povos “se recriam em novas sínteses culturais”. Pacheco de Oliveira (2016, p. 220), numa crítica epistemológica ácida à antropologia estruturalista, conclui que se abandonem “imagens arquitetônicas de sistemas fechados e se passe a trabalhar com processos de circulação de significados, enfatizando que o caráter não estrutural, dinâmico e virtual é constitutivo da cultura”.

Perspectivas teóricas que favorecem, no campo dos estudos do cinema indígena, uma melhor análise de certas abordagens fílmicas que produzem uma reificação das tradições dos povos em foco ou um alarmismo sem qualquer análise mais precisa – em prejuízo de um olhar mais voltado para a história como processo.

Passagens como essas que se dão diante das lentes de Zezinho Yube, que apontam para a transfiguração étnica do povo Huni Kuin, corroboram o que Vincent Carelli, ao teorizar sobre a autorrepresentação como dispositivo de se colocar para o mundo, observou sobre o papel do olhar indígena na desconstrução das visões idealizadas (CARVALHO; MORAES; CARELLI, 2017, p. 85): “a função do autorretrato não é corresponder à imagem que o outro espera ver, mas assumir as coisas como são”. Porém, essa perspectiva não define uma imagética VNA, já que também se procura ajustar a autoimagem, como vemos em *O espírito da TV* (1990)<sup>14</sup> a partir da movimentação da liderança Wajãpi Wai Wai em cena, que já percebera o alcance do filme e seu poder de persuasão. Em diversos momentos, tenta dirigir a câmera e definir o corte final com o intuito de figurar na imagem uma representação ideal – política e étnica – do seu povo, para que o público externo os tema e não os veja de forma pejorativa. São duas as passagens: quando Wai Wai pede a Vincent para mostrá-los como se fossem muitos e assim construir a impressão de uma presença Wajãpi significativa; e ao demonstrar sua preocupação com a ideia que se construirá, pois, com os indígenas bêbados, teme que no “corte final” (palavras nossas) se transmita uma imagem pejorativa.

Já em *Yoonahle: a palavra dos Fulni-ô* (2013), do Coletivo Fulni-ô de Cinema, é como se estivéssemos, paradoxalmente, olhando para o espelho. De “gente como a gente” (do “índio civilizado”, diluído na sociedade nacional), em uma perspectiva nordestina, vivendo nos arredores de Águas Belas, no interior de Pernambuco, ouvimos outra língua diferente da “nossa” língua portuguesa. De todos os filmes do VNA, esse documentário sobre o povo Fulni-ô (único do Nordeste brasileiro que preservou sua língua matriz originária) é o mais misterioso. Ao mesmo tempo em que os rostos, corpos e cores parecem familiares, temos em meio à população nacional uma comunidade indígena pertencente à outra matriz histórico-cultural, com costumes, práticas medicinais, cantos e danças distintos e singulares, como registrado ao longo das sequências. Entretanto, ao contrário dos Fulni-ô, assumir-se como indígena não é um fato no interior do Nordeste no decorrer de todo o século XX, o que nos faz retomar o conceito de “etnicidade encoberta” da pesquisadora e professora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) Julie Cavignac (2003).<sup>15</sup>

Resultado dos seus estudos sobre a questão das identidades escondidas, camufladas e não declaradas de diversas comunidades tradicionais, Cavignac identificou que, no caso do Rio Grande do Norte, o processo genocida e etnocida da Guerra dos Bárbaros, no século XVIII, fez as populações originárias esconderem – ou simplesmente apagarem! – suas tradições por séculos.<sup>16</sup>

### **Escola de cinema**

De projeto a ONG, o Vídeo nas Aldeias, aos poucos, distancia-se de uma perspectiva televisiva e se aproxima do formato mais cinematográfico do documentário (HERSZENHUT, 2016). Além disso, ao passar da representação à autorrepresentação, vê-se em novo contexto de partilha dos processos e produtos em que o Outro, de forma sistemática e programática, assume o fazer documental. Desse momento em diante, as lentes, que então apenas os refletiam, começam a ser viradas pelos próprios indígenas para o seu mundo, histórico e cultural, ao se posicionarem agora do outro lado do espelho. Abordando os meios como agências de socialização “que desenham e redesenham os sentidos, no caminho da tradição ou da ruptura”, Maria Aparecida Baccega (2009, p. 20) chama atenção para a importância da mídia “na configuração da cultura”, da “memória comum”, da “constituição do novo” e dos “resíduos do velho”. Outra ideia trabalhada por Baccega (2009) é a dos meios como edição do mundo e da nossa percepção, uma vez que o real que nos é entregue é sempre resultante de uma seleção. Sobretudo porque é da práxis fílmica definir os modos, os objetos e a informação em quadro e, mais do que isso, o ponto de vista que veicula. O mundo editado, assim, é um mundo marcado por supressões, apagamentos ou acréscimos, sendo um dos desafios da mídia indígena reverter a lógica oficial dos espelhos que sempre refletiram e refrataram o mundo dos povos originários e, desta forma, compreender e definir as condições necessárias para a construção de uma nova variável histórica.

Nesse sentido, as mediações no contexto da produção e formação audiovisual do VNA são também históricas, culturais e políticas. Inserem-se no escopo desses desafios e no campo de constituição do sujeito, que objetivam e não apenas são objetivados pelos observadores externos. Aspectos que sinalizam para um processo emancipatório, no campo da política e da linguagem. Como assinala Adolfo Colombres (1985, p. 41, tradução nossa), “quando o objeto do filme, aquele estranho ou o ‘outro’, for ao mesmo tempo o sujeito criador, teremos chegado à fórmula da libertação”. São questões que,

em função de remeterem para a dimensão formativa, levam-nos para outra influência do Vídeo nas Aldeias: os Ateliers Varan<sup>17</sup>. Fundados em Paris em 1980, promoviam cursos de cinema para o Terceiro Mundo na linha do cinema direto e com metodologia que propicia aos participantes a vivência em todos os estágios para a fabricação de um filme. A metodologia Varan foi a base das oficinas audiovisuais do VNA, que passaram a ser coordenadas por Mari Corrêa, de forma sistemática e metodológica, para a formação de cineastas indígenas (CARELLI, 2011).<sup>18</sup> Responsável pela mudança mais fundamental pela qual passou o VNA, “[Mari] Corrêa assumiu um papel de liderança na reestruturação da missão do Vídeo nas Aldeias” (AUFDERHEIDE, 2011, p. 185) e, em 2000, “a criação da ONG [...] expressa esta nova perspectiva do trabalho e se torna uma escola de cinema” (CARELLI, 2004, p. 29).

Nas oficinas, o maior desafio foi ressignificar o conceito de cultura, quase sempre atrelado pelos participantes apenas às manifestações da tradição: rituais, cantos, danças, jogos, brincadeiras etc. Como exercício de gravação, a estratégia metodológica foi colocá-los para filmar o cotidiano, os tempos mortos, o não acontecimento, a rotina mais fria e invisível, ou seja, “filmar o nada” (CORRÊA, 2004, p. 34). No lugar de temas abstratos, propunha-se a escolha de um personagem da comunidade, com o intuito de que registrassem seu cotidiano e o acompanhassem em seus afazeres. Corroborando Lacerda (2018a, p. 5), esses personagens da aldeia se tornavam o “principal vetor da filmagem e, conseqüentemente, da narrativa do filme” e, mais do que isso, o método permitia a imersão e, em profundidade, descobrir o autorretrato, pois “filmar, acompanhar um personagem ou uma família, é como uma pesquisa. Você vai se aproximando daquela pessoa cada vez mais, conhecendo sua vida [...] e com isso conhecendo histórias que antes você não conhecia” (ARAÚJO, 2011, p. 75).<sup>19</sup> Essa estratégia foi determinante para a configuração das cinematografias de determinados povos, como a dos Ashaninka – *Shomõtsi* (2001), *Dançando com cachorro* (2001) e *A morada de Hakowo* (2017) –, cuja câmera está quase sempre presa a um personagem da Aldeia Apiwtxa, do rio Amônia (AC). Com uma forma mais artesanal e intimista de descobrir a linguagem de cinema, no entendimento de Mari Corrêa (2004, p. 33), o método Varan lhe ensinou “que fazer filmes é pôr-se em risco, é estar aberta ao real e ao imprevisível, se despindo de ideias pré-concebidas”.

Em *Filmando Manã Bai* (2008), de Vincent Carelli, o cineasta Zezinho Yube Huni Kuin confirma esse pragmatismo metodológico, pois era necessário ir além do

arquivismo para poder “transcender suas próprias circunstâncias culturais” (AUFDERHEIDE, 2011, p. 185). Tornam-se, assim, dimensões definidoras da metodologia das oficinas de formação audiovisual do VNA, com o processo ocorrendo a partir da captação de imagens de “maneira intuitiva, empírica e livre” e, principalmente, aberta “ao imprevisto, ao espontâneo, à livre expressão e criação dos seus personagens” (CARELLI, 2011, p. 48). Nesse contexto, a equipe de formação permanece na retaguarda para, no final do dia, avaliar o material filmado com os participantes. São momentos em que acontecem os diálogos sobre as gravações, que desvelam a dimensão técnica e os registros sobre o seu próprio mundo. Já as etapas da edição e da tradução, que ocorrem em um terceiro momento, são mais prolongadas e demandam domínio técnico. Porém, no entremeio dessas dimensões formativas, percebe-se o rompimento do cotidiano da aldeia, com o estabelecimento de “novos canais de comunicação dentro da comunidade” e com a “valorização de temas esquecidos” (CARELLI, 2011, p. 49).

Depois da Oficina Multiétnica do Xingu, em 1997, que reuniu 27 indígenas de 13 etnias distintas, o VNA ganha um foco mais regional. Trabalhar com povos específicos se tornou mais pragmático, em função do conhecimento da língua e do contato mais íntimo dos participantes com a comunidade (sobretudo com as lideranças e os anciãos), como ficamos sabendo em *Crônica de uma oficina de vídeo* (1998),<sup>20</sup> na qual Vincent Carelli escreve sobre as relações de poder entre os clãs xavantes que interferiram no processo de produção do filme de Divino Tserewahú, *Wapté mnhõnõ: iniciação do jovem xavante* (1998). Após as experiências no Xingu e na Comissão Pró-Índio (CPI-Acre) no ano seguinte, já com Mari Corrêa na equipe, as oficinas nos Ashaninka, em 1999, foram importantes para a consolidação do método de formação em comunidades indígenas.<sup>21</sup> Independentemente dos desafios na análise da literatura acadêmica sobre o VNA, a formação de cineastas ampliou, de forma significativa, “a produção dos coletivos indígenas de cinema, permitindo, em alguns casos, a consolidação de verdadeiras cinematografias” (BRASIL; BELISÁRIO, 2016, p. 602). Isso abriu, direta ou indiretamente, possibilidades para o surgimento de todo um outro contexto de produção audiovisual dos povos originários, oferta de cursos e oficinas, inserções de docentes com seus projetos acadêmicos e de produtoras independentes, configurando o que chamamos de Contexto pós-VNA, que comentaremos mais à frente.

A partir de 2007, o VNA começou a lançar em DVD os filmes resultantes das oficinas de formação audiovisual, que deu origem a Coleção Cineastas Indígenas e

significou um salto na publicização do trabalho realizado há mais de 20 anos. Até o momento, a coleção contempla seis povos: Kuikuro, Huni Kuin, Panará, Xavante, Ashaninka, Kisêdjê e Guarani Mbya. Algumas são realizações individuais com forte marca autoral, como *Shomôtsi* (2001), *Katxa Nawa* (2008) e *Bicicletas de Nhanderú* (2011); já outras têm a assinatura dos coletivos, como *Imbé Gikegü: cheiro de pequi* (2006), *Uma aldeia chamada Apiwtxa* (2010) e *Yoonahle: a palavra dos Fulni-ô* (2013). Dessa Coleção emerge uma rede complexa de dispositivos documentários: a (re)encenação, o jogo de espelhos em contextos de recepção organizada, a autorreferencialidade, o metafilme e o sistema de reutilização imagético. Se tomarmos como caso o Coletivo Guarani Mbya, perceberemos a adoção de um dispositivo em que os filmes, em rede, parecem constituir um só e mesmo corpo com a reutilização de planos e sequências de uma obra em outra. Porém, resta saber até que ponto as produções dos coletivos indígenas resultam não de perspectivas autorais, mas do trabalho de grupo, no sentido definido por Migliorin (2012, p. 308-309/313): “centro de convergência aberto de práticas e pessoas, trocas e práticas”, com os sujeitos que “compartilham uma intensidade de trocas” e “encontram-se tensionadas entre si”; além de apontar para a “coabitação de velocidades distintas” e para uma “micropolítica de sincronia com movimentos de redes”, a partir de um movimento em que são as “intensidades transindividuais que garantem a força irradiadora do coletivo”.

Nesse entendimento, apesar de a produção em coletivos não, necessariamente, significar que todos produzem juntos, “a narrativa de um” não pode se sobrepor à narrativa do grupo. Portanto, mesmo que um sujeito pertencente a uma rede tenha maior centralidade, tornando-se, digamos assim, o interlocutor do grupo, sua voz não ofuscará a dos demais, mas ecoará a do coletivo do qual faz parte, sobretudo porque os processos e os produtos resultarão do enraizamento e das pressões locais. Juntamente à Coleção Cineastas Indígenas, o VNA lança o guia pedagógico *Cineastas indígenas: um outro olhar: guia para professores e alunos* (ARAÚJO, 2010), que chega às escolas para atender às exigências da Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008.<sup>22</sup> O intuito da legislação era estabelecer as diretrizes e bases da educação nacional para que, no currículo oficial da rede de ensino, os professores trabalhem os temas da história e cultura afro-brasileira e indígena. Esse guia está estruturado em tópicos sistematizados, com questões fundamentais. A partir dele, minimamente, compreende-se o mundo indígena a partir de reflexões sobre: a) equívocos sobre os índios no Brasil; b) o perfil

histórico-cultural de cada uma das etnias dos cineastas indígenas; e c) temas para pesquisa e discussão.

Com o mesmo objetivo, o VNA lançou, em 2010, outro material didático, mas desta vez para dar apoio pedagógico ao ensino fundamental: *Cineastas indígenas para jovens e crianças* (ARAÚJO; CARELLI; CARELLI, 2010). Esse livro acompanhava dois DVDs com seis curtas-metragens, cujos temas e abordagens se voltavam para o universo infantil.<sup>23</sup> Para além de produtos audiovisuais, como uma das dimensões educacionais da ONG Vídeo nas Aldeias, a Coleção Cineastas Indígenas e os dois livros didáticos somam-se, portanto, às oficinas audiovisuais desenvolvidas nas aldeias, que têm uma dimensão técnica e política, pois, antes de tudo, formam sujeitos históricos que interferem nas comunidades com seus filmes – seja como documentação das manifestações culturais e das tradições ou como registro da condição histórica dos povos originários. Conseqüentemente, essas dimensões apontam para um viés emancipatório que, para além do tecnicismo que possa ser aludido, coaduna uma práxis fílmica que apoia as lutas das populações indígenas visando a garantir seus direitos culturais e territoriais.

Das formas produzidas pelos cineastas indigenistas e indígenas, vinculados historicamente ao Vídeo nas Aldeias, podemos identificar um seriado de aspectos e dimensões que podem ser abordados em conjunto ou separadamente a partir dos filmes em suas mais variadas abordagens: (1) as instituições coloniais que, histórica e contemporaneamente, atravessam o tecido sócio-histórico-cultural dos povos originários e, por extensão, a problemática do colonialismo/colonialidade; (2) a presença indígena na história: versão oficial X contranarrativas – aliando estudos sobre a problemática da agência indígena; (3) formas de resistência dos povos originários nas imagens e narrativas – em diversas dimensões e níveis; (4) incorporação e afastamento das comunidades indígenas da sociedade nacional e, com isso, a problemática da situação de contato e da alteridade; e (5) o arcabouço temático que, de filme a filme do VNA, é recorrente: a vida na aldeia, as manifestações culturais e a questão política indígena. Além desses aspectos mais temáticos, pode-se identificar nas produções documentárias ou “ficcionais” do Vídeo nas Aldeias, dimensões mais do âmbito formal que, igualmente, estão sempre presentes nas imagens: (a) o metafilme: o filme dentro do filme, a obra em processo, a ruptura do antecampo, o “comentário” das imagens;

**Figura 3**

Pós-VNA (Projeto Instituto Catitu)



Fonte: © IC

**Figura 4**

Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio



Fonte: © AACIG



(b) os gêneros, os modos e os dispositivos do cinema indígena em toda a sua complexidade, como já mencionamos acima – o que nos remete para a questão sempre presente nos estudos de cinema indígena: há um cinema originário?; (c) e os campos interfaciais entre as cinematografias indígenas, indigenistas e pós-coloniais. Quando elas se encontram, aproximam-se e se afastam?

### **Diretrizes documentárias e formativas**

Como não há uma carta de princípios do VNA, só conseguimos delinear diretrizes e metas a partir das inúmeras entrevistas, artigos e outros escritos de colaboradores, participantes do projeto e pesquisadores acadêmicos que, de alguma maneira, reverberam nos filmes. Esses textos, sobretudo os escritos por Dominique Gallois e Mari Corrêa, além de entrevistas e artigos do próprio Vincent – *Crônica de uma oficina de vídeo* (1998) e *Moi, un indien* (2004) –, são imprescindíveis para traçarmos os fundamentos da primeira e segunda fases do Vídeo nas Aldeias: respectivamente, o período inicial da produção audiovisual de cineastas não indígenas/circulação das imagens pelas aldeias; e o período da implementação das oficinas/formação de cineastas e coletivos indígenas. Da leitura desse material, identificam-se pelo menos três eixos norteadores: a) devolução ao Outro das suas próprias imagens, com as gravações seguidas da sua imediata apresentação para a percepção de si, adensamento identitário e reinvenção cultural (que marcou a primeira fase do projeto); b) intercâmbio dos filmes, aliado à interação de povos, com a imagética indígena aproximando comunidades; e c) realização de documentários pelas próprias comunidades sobre suas tradições e condição histórica, que caracteriza a segunda fase, a partir, efetivamente, do ano 2000, quando o VNA se transforma em ONG.<sup>24</sup>

São dimensões que encontram um contexto na própria trajetória de Vincent Carelli, pois o Vídeo nas Aldeias e seus princípios constitutivos, de certo modo, são fruto de 16 anos de experiência com os povos originários de diversas partes do Brasil. Desde quando chegou ao país, em 1969, “na aldeia Xikrin, no sul do Pará”, Vincent compreendeu “que o mundo era muito mais fascinante do que tinha suspeitado até aquele momento” e entrou “para o indigenismo como ‘filho’, e não como ‘pai dos índios’” (CARELLI, 2011, p. 42). Vivenciou a política paternalista e desestruturadora dos costumes indígenas da Funai, da qual foi membro na década de 1970, e logo percebeu “o poder abusivo da tutela do Estado”, que empossava lideranças “que compartilha-

vam a ideologia de ‘assimilação’ do governo brasileiro” (CARELLI, 2011, p. 46), com posições e perspectivas distintas das lideranças tradicionais, que eram secundarizadas. Depois de se vincular a órgãos governamentais (Funai), associações filantrópicas e atuar de forma independente e alternativa (CTI), o cineasta descobriu no trabalho com a fotografia, de certa forma, os germes da metodologia que estruturou o VNA. Por um período de 10 anos, Vincent Carelli fotografou para o Centro Ecumênico de Documentação e Informação (Cedi), com vistas à produção da enciclopédia dos povos indígenas do Brasil. Em entrevista à *Revista Eco Pós*, ele contextualiza com fatos da sua própria trajetória: “Corri todos os acervos de museus, de imprensa, os arquivos pessoais... [...] a coleção fotográfica de [Curt] Nimuendajú, o registro monumental da Comissão Rondon” (CESAR ET AL., 2017, p. 235).

Portanto, “fazer estas fotografias retornarem às suas comunidades, devolver às novas gerações estes registros da sua história, podia proporcionar aos índios [...] uma visão retrospectiva do seu processo de mudança” (CARELLI, 2011, p. 46). São dimensões que perpassam os primeiros filmes realizados por Vincent, Virgínia Valadão, Dominique Gallois, as oficinas de formação audiovisual e a narratividade dos cineastas e coletivos indígenas de cinema. Nesse processo, que se assenta em um sistema de retorno e de autorrepresentação etnocinematográfica do documentário contemporâneo, chega-se a uma nova forma de produção cultural e de conhecimento por meio da imagem e do trabalho coletivo, da revisão da própria imagem, de reelaboração cultural intertribal, de comparação e incorporação de estratégias postas em prática por outros povos indígenas (GALLOIS; CARELLI, 1995). Devolver as imagens ao Outro já estava na base de *A festa da moça* (1987) – o primeiro filme de Vincent Carelli e, portanto, do Vídeo nas Aldeias –, fundado, por sua vez, em um dispositivo que permitia a imediata exibição das imagens realizadas na comunidade e o acolhimento da percepção do Outro sobre si, sua imagem e manifestações culturais sendo transmitidas em uma pequena TV instalada no centro da aldeia. Assim, a perspectiva coletiva e de compartilhamento já nascia como um dos veios centrais da proposta documentária do então projeto Vídeo nas Aldeias.

## **A linguagem**

A questão que se coloca é: essas dimensões ensejam uma linguagem diversa da linguagem cinematográfica canônica? Existe uma linguagem a partir das próprias mediações filmicas do mundo dos povos originários e não a replicação de modelos exteriores? Para Divino Tserewahú (cineasta xavante), a linguagem audiovisual indígena é sempre múltipla, negociada, compartilhada e engloba “olhares dos anciãos, olhares das mulheres”, o que o faz ter “que aceitar tudo” no processo de montagem dos filmes (Brasil; Belisário, 2016, p. 602). Para Kamikia Kisêdjê, que desenvolve hoje um importante trabalho tático e militante de mídia indígena, as obras que realizam têm um olhar mais amplo e permitem a percepção do que está por trás da cena (CARVALHO; MORAES; CARELLI, 2017). Se há uma linguagem diferente da canônica, nas palavras do próprio Vincent Carelli, podemos localizá-la na especificidade do conteúdo (que também é forma), que traduz a narratividade (que também é uma tradução do pensamento) das manifestações em suas variações e repetições; assim como na intimidade do cineasta com o meio, o que lhe permite conduzir “uma ideia a ser construída e não simplesmente uma vivência que vai fluindo e compondo progressivamente um quadro de vida de um personagem, de um momento da vida daquela comunidade” (CAIXETA DE QUEIROZ, 2009, p. 159). Se há ou não uma linguagem indígena diversa da canônica, essa problemática é um campo de pesquisa instigante diante das obras dos cineastas e coletivos vinculados ao VNA.

A literatura da área varia suas perspectivas: de uma crítica mais contundente, quando “adotam com proficiência incomum as convenções técnicas narrativas dominantes” em detrimento ao “propósito de inventar sua própria linguagem” (ESCOREL, 2006, p. 26); a uma análise mais acurada e propositiva em termos analíticos (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008), a partir do conceito de pensamento selvagem levi-straussiano. Sobre essas questões, há um precioso material – “Conversa a Cinco” (CORRÊA, 2006) –, decorrente de uma roda de conversa com reflexões de Eduardo Coutinho, Eduardo Escorel, Vincent Carelli, Mari Corrêa e Sérgio Bloch, em que se discute intensamente os dogmas ocidentais convencionais influenciando a estética do cinema indígena. Uma questão central dos participantes está na inibição de um modo próprio de olhar para o mundo histórico em função dos modos e das regras usuais da linguagem padrão ocidental que são ensinados nas oficinas e seguidos pelos cineastas indígenas.<sup>25</sup> Coutinho, por exemplo, lembra que “os tempos dos filmes que a gente vê são os nossos tempos. Tempos de um documentário que tem [...] regras [...]. A câmera

nunca erra, não tem um erro de diafragma, a câmera não treme” (CORRÊA, 2006, p. 34). Essas são questões que podem ser lançadas também para pensarmos a estética dos cineastas e coletivos indígenas que surgiram em outras comunidades tradicionais para além do contexto do VNA.

Por exemplo, o cinema dos Maxakali, da Aldeia Verde e do Pradinho (MG); dos Guarani Kaiowá, do Guaiviry, em Areal Moreira (MS); e do Instituto Catitu (IC), coordenado por Mari Corrêa, com a formação de realizadoras mulheres no Xingu. São filmografias vinculadas a projetos de professores de universidades públicas, produtoras independentes (Pajé Filmes, Filmes de Quintal), ONGs e associações das próprias aldeias. Esse amplo espectro constitui o que chamamos de “contexto pós-VNA”, que não necessariamente significa uma produção posterior, mas que surge e se desenvolve paralelamente ao VNA e que, de alguma forma, foi por ele influenciado. Um dos casos é o trabalho da professora Luciana de Oliveira, da Universidade Federal de Minas Gerais, com os Guarani Kaiowá do Guaiviry, com o Programa de Extensão Imagem Canto Palavra no Território Guarani e Kaiowá. Implantado em 2014, com apoio do Ministério da Educação, realizou oficinas e produziu um dos filmes mais instigantes do cinema indígena: *Ava Yvy Vera: terra do povo do raio* (2016), do Coletivo Guarani Kaiowá do Guaiviry.<sup>26</sup> Além de circular em festivais, como o Forumdoc.BH: Festival de Cinema Documentário e Etnográfico de 2016, significou uma “experiência viva de encontro de saberes que também pode ser pensada como processo comunicacional tensionador que abre caminhos para o jogo do múltiplo: a multiplicidade epistêmica e a multiplicidade de agências que a condicionam” (OLIVEIRA, 2018, p. 124).

Se, por um lado, isso coloca em discussão o “ponto de vista do nativo”, por outro, na esteira de Débora Herszenhut (2016), não devíamos pensar sobre a indigenização da linguagem canônica (ou sua apropriação e reelaboração para os próprios interesses das comunidades)? Independentemente de ter ou não uma linguagem própria, importa constar que, no mesmo viés dos cineastas não indígenas do VNA,<sup>27</sup> cujos registros estão em sintonia com as demandas dos povos originários, os realizadores também focam a problemática das suas tradições (*Katxa Nawá* (2008), de Zezinho Yube), diante da transformação das comunidades (*Wapté mnhõnõ: iniciação do jovem xavante* (1998), de Divino Tserewahú). Portanto, o filme de resistência se coloca de forma política diante da questão indígena (*Mokoi tekoá petei jeguatá: duas aldeias, uma caminhada* (2008), do Coletivo Guarani Mbya), mas não, necessariamente, com especificidades que precisam ser distintas do registro canônico<sup>28</sup>. Seus

realizadores estão, entretanto, centrados na tradição e, ao mesmo tempo, na luta pela garantia do seu patrimônio cultural e territorial. Tais aspectos foram constatados em um dos primeiros artigos sobre o então projeto Vídeo nas Aldeias, no qual, nas palavras de Dominique Gallois e Vincent Carelli (1995, p. 63), “quando colocados sob o controle dos índios, os registros em vídeo são utilizados principalmente [...] para preservar manifestações culturais [...] e para recuperar seus direitos territoriais”.

Nesse contexto, entra a inevitável (re)invenção da realidade, em que as lentes não somente refletem sobre, mas refratam o mundo que têm diante de si, pois o cinema, “a exemplo dos espelhos”, por mais que se esforce em “nos fazer crer que reflete aquilo que é”, “fabrica o que virá a ser” (COMOLLI, 2015, p. 166). Assim, uma pergunta é fundamental: as situações da tradição em foco precedem ou derivam das circunstâncias postas pelas formas fílmicas em processo, como o uso complexo da *mise en scène* nos faz supor em *Kiarãsa Yõ Sâty: o amendoim da cutia* (2005) e em *Itão Kuegu: as hiper mulheres* (2011)? Questão que coloca em debate os usos da (re)encenação da tradição como prática de reificação ou como prática histórica, pois sabemos que os *filmes de retomada* não são “instrumento de representação do que se é, do que se foi ou do que talvez se deixará de ser, mas como uma prática ativa de elaboração daquilo que se deseja ser ou voltar a ser” (CESAR, 2015, p. 60). Portanto, não é meramente um resgate da história, mas uma constante (re)elaboração por meio do cinema das condições temporais em que estão imersos.

## O lugar do Outro

Como nos perguntamos em outro momento, em um projeto de cinema e formação diretamente interligado ao Outro, é possível contextualizar o trabalho de produção audiovisual do Vídeo nas Aldeias a partir da perspectiva roucheana de “antropologia partilhada”, que buscou abolir as fronteiras e efetivar a passagem da descrição à participação do Outro na coprodução e coautoria do documentário (FREIRE; LOURDOU, 2009)?

No caso do VNA, identificamos uma maior simbiose em três níveis, nas quais as autorias se entrecruzam: (a) dos cineastas indigenistas com as comunidades originárias; o entrelaçamento dos cineastas indígenas com a dinâmica política, cultural e histórica da sua própria comunidade para maior objetivação das suas demandas; e parcerias intensas, longevas e profícuas entre cineastas indígenas e não indígenas,

definindo, em conjunto, os processos e os produtos. Essa hipótese roucheana pode mudar o status do Outro nesse campo, já que o que se pretende é romper as fronteiras autorais e abrir espaço não apenas para a cooperação, mas para sua afirmação mesmo na definição dos processos e dos produtos. Entretanto, quais são os seus limites no âmbito do VNA? Apesar de os povos indígenas ocuparem no VNA a centralidade que não se vê em outro momento, é, no limite, um aspecto importante para investigação, principalmente porque se tornou lugar-comum o discurso sobre o Outro como sujeito diante do mundo a ser filmado. No curta *Prĩara Jõ: depois do ovo, a guerra* (2008), de Komoi Panará, por exemplo, com a “(re)encenação” fabular, um grupo de meninos panará simula o confronto com os Txucarramãe – dos preparativos, com as pinturas dos corpos com urucum, cortes de cabelos modelo casco de tartaruga e feitura das bordunas (tacape), à (re)encenação do combate.

Nesse exemplo, como intérprete de si, a presença do Outro ganha em complexidade ao dobrar o espelho nas suas três faces improváveis, pois participa intensamente do fazer documental: quem filma (cineastas indígenas), o que é filmado (seu próprio mundo histórico) e quem é filmado (povos originários). “Tendo cessado de ser um objeto de representação desejável e etnografável”, em casos como esse, escreveria Schefer (2016, p. 38), ocorre a “formação de um novo olhar: um olhar em rotação, diferentes modalidades de percepção e de representação, outros modos de entrever a história e o mundo através de uma perspectiva comum, de modo a tornar visível o processo de descolonização em sentido lato”. Se as escrituras dos cineastas e coletivos indígenas são elaboradas nessa perspectiva de formação política e considerando os múltiplos contextos de uma produção audiovisual indígena (histórico, étnico e cinematográfico), voltamos a nos fazer a mesma pergunta já feita em outro contexto analítico sobre as visualidades VNA: até que ponto o cinema indígena supera as convenções e apresenta outras visualidades históricas, antropológicas e estéticas? (FELIPE, 2019a).

Retomando a perspectiva de Raquel Schefer (2016, p. 32), a categoria “rotação do olhar” se mostra como uma categoria central, pois aponta para dois sentidos fundamentais sobre o lugar do Outro nas cinematografias pós-coloniais: “do sujeito de representação sobre o seu mundo e sobre si mesmo; [e] do observado sobre o observador”. Em uma dimensão relacional, na esteira de Schefer, assentamos que a rotação do olhar “desloca os sujeitos e, retroativamente, restitui as condições perceptivas e cognitivas do sujeito colonizado para o entendimento multitemporal da história e compreensão das narrativas com consequências para a memória e o período colonial”

(FELIPE, 2019a, p. 17). Nesse sentido, estendendo essas nuances às dimensões indígenas do cinema realizado no âmbito do VNA, a rotação do olhar consolida “um olhar invertido, que desordena as categorias estabelecidas, nomeadamente as hierarquias da representação e das imagens, através de uma *an-imagem*, uma imagem oposta, contrária, em rotação” (SCHEFER, 2016, p. 38-39).

## Notas

1. Este artigo é resultado do nosso projeto de pós-doutorado: “Visões do mundo indígena: mediações fílmicas do mundo histórico dos povos originários no Brasil – produção e formação audiovisual do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA)” – vinculado a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCom/UFPE), sob a supervisão da professora titular Dra. Angela Prysthon.

2. Codirigido com Ernesto de Carvalho e Tatiana Soares de Almeida.

3. O Centro de Trabalho Indigenista (CTI) foi criado, em 1979, por um grupo de antropólogos e educadores no contexto das lutas e do ativismo em defesa do patrimônio cultural e territorial indígena com o intuito de desenvolver “programas de intervenção adequados” aos povos originários (GALLOIS; CARELLI, 1995, p. 61).

4. Na acepção de Marcius Freire (2011, p. 75): “O Outro, o não ocidental, o diferente, seu corpo, paramentado ou desnudo, sua terra, seu habitat, suas crenças, seus atos sexuais e gastronômicos”.

5. Dimensões que Adolfo Colombres (1985), de forma contundente, analisa como as grandes ausentes no cinema de Jean Rouch.

6. Mundo histórico: “um mundo que já ocupamos e compartilhamos”, “a matéria de que é feita a realidade social”, o que “foi, é e o que poderá vir a ser” (NICHOLS, 2005, p. 26-27).

7. “Considero ‘indigenismo’ todo o tipo de ação, iniciativa ou prática engajada em prol dos direitos indígenas, partam elas da sociedade civil, do Estado ou dos movimentos sociais. Além da “política indigenista”, projetada e executada por esses diferentes atores, há a ‘política indígena’, política protagonizada pelos próprios indígenas e que não se reduz ao ‘indigenismo’” (ALVARRENGA, 2017, p. 35).

8. A referência de 2018 é uma coautoria com Renata Otto Diniz sobre o cinema dos Maxakali-Tikm’n – MG.

9. No Encontro Necine, realizado na Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense

se (UFF), em 30 de outubro de 2014, Tonacci abre sua fala fazendo uma síntese da sua carreira, na qual menciona essa política de circulação de imagens entre os povos indígenas “latino-americanos” (ENCONTRO..., 2014, aspas nossas).

10. Primeiro filme de um cineasta indígena finalizado no VNA: *Jane moraita: nossas festas* (1995).

11. O *Kayapó Video Project* era coordenado pelo antropólogo Terence Turner.

12. A categoria “índio indicial”, como referente do tempo do Descobrimento antes da empresa colonial, entre outras, aparece no estudo seminal de Fernando de Tacca (2001) sobre a imagética da Comissão Rondon (1891-1938), que dá nome a diversas comissões de instalação das linhas telegráficas do Araguaia e do Mato Grosso, a partir de 1891, chefiada por Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958), assim como a Inspetoria de Fronteiras, até 1938, e a formação, implantação e execução do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), em 1910.

13. Huni Kuin (“homens verdadeiros” ou “gente com costumes conhecidos”) é a autodenominação, enquanto Kaxinawá (“morcego” ou “gente com hábito de andar à noite”) é a denominação colonial (INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL, [2018]).

14. Dirigido por Vincent Carelli.

15. “[Após séculos sem que, no Nordeste, revelassem seus traços étnicos, existe] na região um movimento de etnogênese relativamente recente e importante do ponto de vista quantitativo. Só em 1986, ‘surgem’ dezenove povos indígenas em todo Nordeste, somando um total de 27.000 indivíduos. Já em 1993, havia vinte e nove terras indígenas reconhecidas para toda região, onde mais de 40.000 pessoas moravam. Em 2000, mais de quarenta e três terras foram reconhecidas” (CAVIGNAC, 2003, p. 25-26).

16. A Guerra dos Bárbaros, que confrontou os “índios do sertão” com o poder português entre os séculos XVII e XVIII, explica a dizimação dos Tapuias do Nordeste brasileiro (a *imagem que falta* na configuração étnica regional atual). Nesse processo, destacaram-se Antônio Paraupaba, Pedro Poti, Janduí Canindé e Antônio Felipe Camarão (que subsidiava os portugueses), além de personagens conhecidos da história do Brasil, como Domingos Jorge Velho, que foi contratado para debelar a revolta indígena.

17. “Em 1978, as autoridades da jovem república moçambicana solicitaram a vários cineastas que fossem filmar as transformações pelas quais passava o país. Jean Rouch propôs, ao invés disso, formar cineastas locais para que eles próprios pudessem filmar a própria realidade. Com Jacques d’Arthuys, adido cultural da Embaixada da França, constituíram um atelier de formação de cinema documentário a partir de uma pedagogia muito atual: uma aprendizagem na prática. Após essa primeira experiência, um atelier foi criado em Paris, em 1980, para pessoas de diversos países. Este é o início dos Ateliers Varan” (ATELIERS VARAN, [2008], tradução nossa).

18. Sobre os processos técnico-pedagógicos das oficinas audiovisuais do VNA, veja Lacerda



(2018a).

19. Depoimento de Wewito Piyãko no livro dos 25 anos do VNA.

20. *Crônica de uma oficina de vídeo* (1998), espécie de relatório escrito em agosto de 1998, detalha uma das oficinas mais importante do VNA, que resultou no filme do Divino Tserewahú e constitui-se em um dos documentos imprescindíveis para se compreender o começo dessa segunda fase do Vídeo nas Aldeias – quando, de projeto, logo se tornaria escola de cinema. Sua importância reside na exposição das estratégias que se consolidariam de forma mais sistemática, metodológica e definitiva com a presença de Mari Corrêa na equipe, pois “ainda faltava um método de ensino” (CARELLI, 2004, p. 29), já que “aprender a usar uma câmera pode ser fácil, mas aprender a fazer filmes é uma outra história” (Corrêa, 2004, p. 34).

21. *Você vê o mundo do outro e olha para o seu* (PINHANTA, 2004) é outro documento basilar para se compreender os meandros, o comportamento da comunidade e a importância em termos de publicização étnica das oficinas de formação audiovisual do VNA ainda em seu início. Foi escrito por Isaac Pinhanta Ashaninka, da Aldeia Apiwtxa (AC), que nos dá o “ponto de vista do nativo”.

22. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003.

23. “O livro está dividido em três partes. A primeira, dedicada a um breve olhar e discussão sobre os povos indígenas no Brasil; a segunda, voltada para os grupos contemplados e seus filmes; e, na terceira parte, criamos uma série de jogos inspirados no universo indígena para crianças. Nessa edição, oferecemos filmes dos povos Wajãpi, Ikpeng, Panará, Ashaninka, Mbya-Guarani e Kisêdjê” (ARAÚJO; CARELLI; CARELLI, 2010, p. 9).

24. Eixos em consonância com a perspectiva de Débora Herszenhut (2016, p. 1) sobre esse momento em que o VNA passa a escola de cinema: “Foram mantidos os três tempos do processo metodológico aplicado desde a criação do projeto (registro, visualização e intercâmbio/compartilhamento de imagens). No entanto, neste novo momento os indígenas passaram a participar também do processo técnico da criação”.

25. Para essa roda de conversa, realizada em 2006, apenas 8 anos após o início do trabalho formativo, os cineastas Eduardo Scorel e Eduardo Coutinho viram, respectivamente, oito e quatro filmes do VNA, o que demanda um trabalho comparativo interessante sobre as questões colocadas sobre linguagem e o que veio depois em termos de produções documentárias dos cineastas indígenas egressos das oficinas.

26. *Ava Yvy Vera: terra do povo do raio* foi dirigido pelos cineastas guarani kaiowá Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonaton Gomes, Joilson Brites, John Nara Gomes, Sarah Brites, Dulcídio Gomes e Edina Ximenez. Foi premiado no Cine Kurumin, na Semana dos Realizadores e no CachoeiraDoc, além de ter sido exibido e discutido no Festival des 3 Continents de 2018, na França, e em estudos acadêmicos (BRASIL, 2018).

27. Na primeira fase do projeto, Vincent Carelli, Virgínia Valadão, Dominique Gallois; e na segunda, quando o VNA se transformou em ONG, Ernesto de Carvalho, Tiago Campos Torres, Leonardo Sette, Mari Corrêa e outros.

28. Sobre o cinema do Coletivo Guarani Mbya ver FELIPE (2019b).

## Referências

ALVARENGA, Clarisse. *Da cena do contato ao inacabamento da história: os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-)*. Salvador, EDUFBA, 2017.

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller. *Cineastas indígenas: um outro olhar – guia para professores e alunos*. Olinda, PE, Vídeo nas Aldeias, 2010a.

\_\_\_\_\_. (org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos (1986-2011)*. Olinda, PE, Vídeo nas Aldeias, 2011.

\_\_\_\_\_; CARELLI, Rita; CARELLI, Vincent. *Cineastas Indígenas para Jovens e Crianças: guia didático para estudantes do ensino fundamental*. Olinda, PE, Vídeo nas Aldeias, 2010b.

ARAÚJO, Juliano José de. A realização de documentários por comunidades indígenas: notas sobre o projeto Vídeo nas Aldeias. In: *Intexto*, Porto Alegre, n. 26, p. 151-169, 2012.

\_\_\_\_\_. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto vídeo nas aldeias*. 2015. Tese (Doutorado em Multimeios) – Unicamp, São Paulo, 2015.

ATELIER VARAN. *La pédagogie: qui sommes nous*. Disponível em: <http://www.ateliersvaran.com/fr/article/qui-sommes-nous>. Acesso em: 10 dez. 2018.

AUFDERHEIDE, Pat. Vendo o mundo do outro, você olha para o seu a evolução do projeto Vídeo nas Aldeias. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos (1986-2011)*. Olinda, Vídeo nas Aldeias, 2011. p. 180-186.

BACCEGA, Maria Aparecida. Comunicação/Educação e a construção de nova variável histórica. In: *Comunicação e Educação*, São Paulo, ano 14, n. 3, p. 19-28, set./dez. 2009.

BELISÁRIO, Bernard. Ressonâncias entre cinema, cantos e corpos no filme *As Hipermulheres*. In: *Galáxias*, São Paulo, n. 32, p. 35-79, ago. 2016.

BRASIL, André. Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo. In: *Devires – cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 98-117, jan./jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi’õnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. In: *Significação*, São Paulo, v. 40, n. 40, p. 245-265, jul./dez. 2013.

\_\_\_\_\_. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. In: *Novos estudos*, São Paulo, v. 35, n. 3, p. 125-146, nov. 2016.

\_\_\_\_\_. Rumo a Terra do Povo do Raio: retomada das imagens, retomada pelas imagens em Martírio e Ava Yvy Vera. In: *ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS*, 27., 2018, Belo Horizonte. Anais [...] Belo Horizonte, PUC-MG, 2018.

BELISÁRIO, Bernard. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. In: *Sociologia e Antropologia*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 601-634, dez. 2016.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. In: *Devires – cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 98-125, 2008.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Vincent Carelli. In: VALLE, Glaura Cardoso; TORRES, Júnia; ITALIANO, Carla (org.). *Catálogo fórumdoc.bh.2009: 13º festival do filme documentário e etnográfico / fórum de antropologia, cinema e vídeo*. Belo Horizonte: Filmes de Quinta Editora, 2009. p. 149-160.

\_\_\_\_\_. Política, estética y ética no projeto Vídeo nas Aldeias. In: *Cuadernos Inter-c-a-mbios*, Costa Rica, v. 10, n. 12, p. 37-47, 2013.

\_\_\_\_\_. Martírio: o genocídio lento e angustiante de um povo indígena nas lentes de Vincent Carelli. In: VALE, Glaura Cardoso; TORRES, Júnia; ITALIANO, Carla (org.). *Catálogo fórumdoc.bh 20 anos: festival do filme documentário e etnográfico / fórum de antropologia e cinema*. BH, Filmes de Quinta Editora, 2016.

\_\_\_\_\_; DINIZ, Renata Otto. Cosmocinepolítica Tikm'n-Maxakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena. In: *Gis*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 63-105, jul. 2018.

CARELLI, Vincent. Moi, un indien. In: CORRÊA, Mari; BLOCH, Sérgio; CARELLI, Vincent (org.). *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda, Sol Gráfica, 2004. p. 21-32.

\_\_\_\_\_. Um novo olhar, uma nova imagem. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos (1986-2011)*. Olinda, Vídeo nas Aldeias, 2011. p. 42-51.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. In: LANDER, Eduardo (org.). *A colonialidade do saber*. Buenos Aires, Clacso, 2005. p. 80-87.

CAVIGNAC, Julie. A etnicidade encoberta: “índios” e “negros” no Rio Grande do Norte. In: *Mneme – revista de humanidades*, Caicó, RN, v. 4, n. 8, p. 1-79, abr./set. 2003.

CESAR, Amaranta. Pode a imagem salvar? Cinema indígena, filmes de retomada e resistência cultural. In: BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira de (org.). *A sobrevivência das imagens*. Campinas, SP, Papirus Editora, 2015. p. 49-61.

\_\_\_\_\_ et al. Nomear o genocídio: uma conversa sobre Martírio, com Vincent Carelli. In: *Revista Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 232-257, 2017.

COMOLLI, Jean-Louis. O espelho de duas faces. In: YOEL, Gerardo. *Pensar o cinema: Imagem, ética e filosofia*. São Paulo, Cosac Naify, 2015. p. 165-203.

CÓRDOVA, Amália. Estéticas enraizadas: aproximaciones ao video indígena al América Latina. In: *Comunicación y médios*, Chile, n. 4, p. 81-107, 2011.

CORRÊA, Mari. Vídeo das Aldeias. In: CORRÊA, Mari; BLOCH, Sérgio; CARELLI, Vincent (org.). *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda, Sol Gráfica, 2004. p. 33-39.

\_\_\_\_\_. Conversa a cinco. In: CORRÊA, Mari; BLOCH, Sérgio; CARELLI, Vincent (org.). *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda, Sol Gráfica, 2006. p. 34-48.

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio*. Campinas, Papirus, 2015.

ESCOREL, Eduardo. Nós aqui e vocês aí. In: CORRÊA, Mari; BLOCH, Sérgio; CARELLI, Vincent (org.). *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda, Sol Gráfica, 2006. p. 24-27.

FELIPE, Marcos Aurélio. Variações sobre o documentário de Vincent Carelli: (Des)fazendo o novo. In: *Doc On-line*, 25, 6-46, 2019a. DOI: 10.20287/doc.d25.dt01

\_\_\_\_\_. Contranarrativas fílmicas Guarani Mbya: atos decoloniais de desobediência estética e institucionais. In: *Matrizes*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 231-254, 30 abr. 2019b. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i1p231-254>.

FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe. Introdução. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (org.). *Descrever o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo, Estação Liberdade, 2009. p. 9-22.

FREIRE, Marcius. *Documentário: ética, estética e formas de representação*, São Paulo, Annablume, 2011.

GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. “Vídeo nas Aldeias”: a experiência Waiãpi. In: *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 25-36, 1991.

\_\_\_\_\_. Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias. In: *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 61-72, 1995.

GINSBURG, Faye. Vídeo parentesco: um ensaio sobre A Arca dos Zo'é e Eu já fui seu irmão. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos (1986-2011)*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011. p. 172-179.

GONÇALVES, Marco Antônio. Intrépidas imagens: cinema e cosmologia entre os navajo. In: *Sociologia e antropologia*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 635-667, dez. 2016.

GUIMARÃES, César. Atração e espera: notas sobre os fragmentos não montados de Os Arara. In: *Devires – cinema e humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 50-69, 2012.

HERSZENHUT, Débora. Cinema indígena ou Cinema indigenizado? O processo de etnização através da produção de imagens. In: *REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA*, 30, 2016, João Pessoa. *Anais* [...] João Pessoa: UFPB, 2016. Disponível em: [http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/3orba/admin/files/1466477420\\_ARQUIVO\\_Artigo\\_cinema\\_indigenizado.pdf](http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/3orba/admin/files/1466477420_ARQUIVO_Artigo_cinema_indigenizado.pdf). Acesso em: 10 dez. 2018.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL-ISA. *Povos Indígenas do Brasil*. Disponível em: [https://pib.socioambiental.org/pt/P%C3%A1gina\\_principal](https://pib.socioambiental.org/pt/P%C3%A1gina_principal). Acesso em: 12 ago. 2018.

LACERDA, Rodrigo. O cinema indígena colaborativo do Vídeo nas Aldeias e o patrimônio cultural imaterial. In: *Memoriamedia*, n. 3, art. 1, p. 1-11. 2018.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

MIGLIORIN, Cezar. O que é um coletivo. In: BRASIL, André; ROCHA, Marília; BORGES, Sérgio. *Teia (2002-2012)*. Belo Horizonte, Teia, 2012.

MIGNOLO, Walter. *Desobediência epistémica*. Buenos Aires: Del Signo, 2014.

MORAES, Fabiana. A Luta do Cinema Indígena... In: *Zum: revista de fotografia*, São Paulo, n. 12, p. 76-95, 2017.

OLIVEIRA, Luciana de. Na aldeia, na mídia, na rua: reflexões sobre a resistência Kaiowá e Guarani em diálogo com o contexto de golpe político no Brasil e com o campo hegemônico da comunicação. In: *Mídia e cotidiano*, Niterói, RJ, v. 12, n. 1, p. 109-131, abr. 2018.

PELLEGRINO, Sílvia Pizzolante. Antropologia e visualidade no contexto indígena. In: *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 16, p. 139-152, 2007.

PRYSTHON, Angela. O subalterno na tela: um novo cânone para o cinema brasileiro? In: *XIII Encontro da COMPÓS*, 2004, São Bernardo do Campo. XIII Encontro Anual da COMPÓS. São Bernardo do Campo, UESP, 2004. [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_607.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_607.pdf).

\_\_\_\_\_. Imagens periféricas: os estudos culturais e o terceiro cinema. In: *E-Compós*, São Paulo, v. 10, n. 10, p. 1-15, 2006.

PRYSTHON, Angela. Stuart Hall, os estudos fílmicos e o cinema. In: *Matrizes*, São Paulo, v. 10, n. 3, p. 77-88, 2016.

SCHEFER, Raquel. Painel nuevos caminos del cine documental. In: SIMPOSIO SOBRE CINE Y AUDIOVISUAL – PreAsAECA – TANDIL 2017, 1., Buenos Aires/AR. [Anais audiovisuais...] 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=73W\\_YmWx-dI8](https://www.youtube.com/watch?v=73W_YmWx-dI8). Acesso em: 17 dez. 2018.

\_\_\_\_\_. Mueda, Memória e Massacre, de Ruy Guerra, o projeto cinematográfico moçambicano e as formas culturais do Planalto de Mueda. In: *Comunicação e Sociedade*, Portugal, v. 29, p. 27-51, 2016.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Teoria do cinema e espectadorialidade na era dos “pós”. In: Fernão Pessoa Ramos (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. São Paulo, Senac São Paulo, 2005. pp. 393-424.

TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon*. Campinas, Papirus, 2001.

## **Filmografia**

A ARCA dos Zo'é. Direção de Vincent Carelli e Dominique Tilkin Gallois. 1993.

A FESTA da moça. Direção de Vincent Carelli. 1987.

A HISTÓRIA de Akykysia, o dono da caça. Direção de Dominique Tilkin Gallois. 1998.

A MORADA de Hakowo. Direção de Vincent Carelli e Wewito Piyãko. 2017.

BICICLETAS de Nhanderú. Direção de Ariel Ortega. 2011.

CINEASTAS Indígenas para Jovens e Crianças. Direção de Vincent Carelli. 2010.

CONVERSAS no Maranhão. Andrea Tonacci. 1983.

DANÇANDO com Cachorro. Direção de Adalberto Kaxinawá, Isaac Piyãko e Jaime Lullu Manchineri. 2001.

DESTERRO Guarani. Direção de Vincent Carelli, Ariel Ortega, Patrícia Ferreira e Ernesto de Carvalho. 2011.

EU já fui seu irmão. Direção de Vincent Carelli. 1993.

FILMANDO Manã Bai. Direção de Vincent Carelli. 2008.

IMBÉ Gikegú – Cheiro de pequi. Direção de Coletivo Kuikuro. 2006.



ÍNDIOS no Brasil. Direção de Vincent Carelli. 2000.

ITÃO Kuegu - As hiper mulheres. Direção de Takuma Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette. 2011.

KATXA Nawa. Direção de Zezinho Yube. 2008.

KENE Yuxi – As voltas do Kene. Direção de Zezinho Yube. 2010.

KIARÃSÂ Yõ Sâty - O amendoim da cutia. Direção de Komoi Panará e Paturi Panará. 2005.

MARTÍRIO. Direção de Vincent Carelli. 2016.

MBYA mirim. Direção de Ariel Ortega e Patrícia Ferreira. 2012.

NÓS e a cidade. Direção de Ariel Ortega, Germano Benito e Jorge Morinico. 2009.

O ESPÍRITO da TV. Direção de Vincent Carelli. 1990.

PRIARA Jô – depois do ovo, a guerra. Direção de Komoi Panará. 2008.

PROGRAMA de Índio. Direção de Vincent Carelli. 1996.

RITUAES e festas bororo. Direção de Thomaz Reis. 1917.

RONURO: selvas do Xingu. Direção de Thomaz Reis. 1924.

SHOMOTSI. Direção de Wewito Piyãko. 2001.

UMA aldeia chamada Apiwtxa. Direção de Tsirotsi Ashaninka e Coletivo Ashaninka. 2010.

WAPTÉ Mnhõnõ – Iniciação do jovem xavante. Direção de Divino Tserewahú. 1998.

YOKWA, um patrimônio ameaçado. Direção de Vincent Carelli e Fausto Campoli. 2009.

YOONAHLE: A palavra dos Fulni-ô. Direção de Coletivo Fulni-ô. 2013.

Recebido em: 10/01/2019

Aceito em: 18/11/2019

Publicado em: 27/01/2020