

# MEMÓRIA, NARRAÇÃO E CINEMAS INDÍGENAS: AFASTANDO LÓGICAS TUTELARES

RODRIGO FELIPE RAMOS DE OLIVEIRA<sup>1</sup>

UFRJ, BRASIL

<https://orcid.org/0000-0002-5524-0592>

ADRIANA MABEL FRESQUET<sup>2</sup>

UFRJ, BRASIL

<https://orcid.org/0000-0003-4223-8204>

---

**RESUMO:** *O presente artigo discute as noções de memória e narração com base em perspectivas indígenas e não indígenas, buscando evidenciar possibilidades de diálogo entre epistemologias originárias e a tradição ocidental, sem desconsiderar as diferenças ontológicas que atravessam esses encontros. Mobilizando a noção de equivocação, propõe-se uma leitura que não reduza tais diferenças a traduções assimétricas, frequentemente associadas a formas de tutela epistemológica. Após delinear sentidos de memória e narração nessas matrizes, o artigo examina modos de fazer cinema indígena no Brasil, destacando produções que se articulam a regimes coletivos de criação e a cosmologias específicas, orientando-se tanto para a preservação de memórias quanto para o enfrentamento político. Embora essa vertente, frequentemente associada ao documentário, tenha ganhado centralidade, argumenta-se que não constitui um modelo homogêneo nem normativo. Trata-se de uma investigação teórico-epistemológica, de caráter exploratório, que sustenta que a definição de critérios fixos para o cinema indígena tende a reproduzir a lógica do poder tutelar.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Memória; Narração; Cinemas Indígenas; Tutela.*

**ABSTRACT:** *This article discusses the notions of memory and narration based on Indigenous and non-Indigenous perspectives, seeking to highlight possibilities for dialogue between Indigenous epistemologies and the Western tradition, without disregarding the ontological differences that traverse these encounters. Drawing on the notion of equivocation, the article proposes an interpretation that does not reduce such differences to asymmetrical translations, often associated with forms of epistemological tutelage. After outlining meanings of memory and narration within these matrices, the article examines modes of Indigenous filmmaking in Brazil, emphasizing productions articulated through collective regimes of creation and specific cosmologies, oriented both toward the preservation of memory and political struggle. Although this strand, frequently associated with documentary cinema, has gained centrality, it is argued that it does not constitute either a homogeneous or a normative model. This is a theoretical-epistemological and exploratory investigation, which argues that the establishment of fixed criteria for Indigenous cinema tends to reproduce the logic of tutelary power.*

**KEYWORDS:** *Memory; Narration; Indigenous Cinemas; Tutelage.*

---

<sup>1</sup> Doutorando em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Letras (Teoria e Análise Linguística) pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Graduado em Licenciatura Plena em Letras - Língua e Literatura Portuguesa também pela UFAM.

<sup>2</sup> Doutora em Psicopedagogia pela Universidad Católica Argentina – UCA. Mestre em Psicologia pela Universidade de Brasília – UnB. Professora Titular da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

*O desafio é superar a velha concepção de tutela e de incapacidade para que os povos indígenas recuperem a autoestima e a capacidade de autossustentação, a partir de seus próprios conhecimentos, recursos naturais e humanos complementados pelos conhecimentos e tecnologias modernos.*

*(Gersem Baniwa)*

## **Palavras iniciais**

As reflexões desenvolvidas nesta pesquisa buscam pôr em evidência noções indígenas e não indígenas de narração e de memória, apontando diferenças e propondo diálogos entre tais epistemologias. Essas reflexões dão base para nosso objetivo principal, qual seja, o de compreender como essas concepções se manifestam em cinemas indígenas, evitando que estes sejam reduzidos ou tutelados por referenciais ou por concepções derivadas de uma visão cristalizada e primitiva do que é ser indígena.

Para começar, mobilizamos definições indígenas sobre narração e memória, bem como elegemos a concepção benjaminiana para representar uma visão canônica sobre tais conceitos. Colocar em diálogo essas perspectivas é uma estratégia epistemológica para não replicar, no campo cinematográfico, um padrão tutelar que se atualiza continuamente e que revela a persistência da colonialidade sobre os povos originários no Brasil (Lima, 1995, 2015; Baniwa, 2012). Por isso, preocupamo-nos em não encapsular os cinemas indígenas como experiências homogêneas, pois seus modos de produção cinematográfica são amplamente diversificados.

Quanto à metodologia, este estudo se define como uma pesquisa exploratória, pois tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema (Gil, 2002, p. 41), nomeadamente, a relação dos cinemas indígenas com o campo das ciências humanas não indígenas, com vistas a torná-lo mais explícito ou a ensaiar proposições teóricas. Esse tipo de pesquisa tem como objetivo principal o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições. Por isso, seu planejamento é bastante flexível, de modo que possibilite a consideração dos mais diversos aspectos relativos ao objeto estudado (Gil, 2002). Apesar do caráter exploratório e de elaboração crítica de ideias em um campo de estudos ainda nascente, é fato que nossas discussões assumem, por vezes, a forma de uma pesquisa bibliográfica.

Postas essas bases, é preciso salientar que a fotografia e o cinema chegam às aldeias após o contato dos indígenas com o homem branco, seja com o objetivo de que aqueles se tornem objeto de representação destes, seja a fim de, mais recentemente, os indígenas tornarem-se sujeitos das produções audiovisuais. No entanto, foi somente no período de transição entre os séculos XX e XXI que se consolidou um movimento de autorrepresentação cinematográfica indígena. A construção do conhecimento por meio da contação de histórias e experiências é o meio pelo qual muitos povos originários ainda mantêm e perpetuam sua memória e sua identidade no decorrer das gerações. Os cinemas indígenas documentais surgem,

portanto, como meio de conservar a memória, mas também como resistência política e cultural, permitindo que os próprios indígenas sejam os narradores de suas histórias.

Por outro lado, na modernidade ocidental, a narração como forma de aprendizagem e de compartilhamento de conhecimentos tradicionais deu lugar à comunicação de massa, mediada por um mundo digital que privilegia a informação e a produtividade. Tal declínio da narração parece ter sido apontado por Walter Benjamin há quase um século. Sua tese vem associada a uma crítica à modernidade e ao capitalismo. É nesse horizonte que os trabalhos de Han (2023, 2024) atualizam essas discussões, embora não se dirijam às formas de narração indígenas.

Em resumo, as bases teóricas deste artigo põem em destaque filosofias indígenas por meio dos pensamentos de Krenak (2020a, 2020b, 2022) e de Kopenawa e Albert (2015), em diálogo com Benjamin (1987, 2012) e Han (2023, 2024), buscando possibilidades de articulação entre essas perspectivas sem reduzir suas diferenças. Com isso, o argumento final consiste na consideração de que os modos de fazer cinema entre povos indígenas não podem ser compreendidos por meio de critérios normativos que definam previamente suas formas, funções ou finalidades. Defendemos que tais enquadramentos tendem a reproduzir, no campo cinematográfico, a lógica do poder tutelar (Lima, 1995, 2015; Baniwa, 2012), a que nomeamos lógica tutelar cinematográfica, sendo necessário reconhecer a pluralidade dessas práticas como produções situadas, atravessadas por cosmologias e territorialidades específicas, bem como por processos complexos de formação e de construção de identidade e reconhecimento.

### **Memória e narração: entre perspectivas indígenas e não indígenas**

As discussões realizadas nesta seção se baseiam nos textos de Krenak (2020a, 2020b, 2022) e Kopenawa e Albert (2015), bem como em autores da tradição filosófica ocidental, como Benjamin (1987, 2012) e Han (2023, 2024). As perspectivas aqui mobilizadas não pretendem esgotar os sentidos de memória e narração em cada uma dessas matrizes, mas indicar caminhos possíveis de diálogo, sem perder de vista que diferenças linguísticas e cosmológicas podem gerar ruídos de entendimento que apenas investigações etnográficas aprofundadas seriam capazes de reduzir. Isso porque, para muitos povos indígenas, não há memória e narração sem linguagem, esta entendida não apenas como meio de comunicação, mas como dimensão sociocósmica que organiza epistemologias, valores e espiritualidades, além de possuir caráter político-pedagógico (Baniwa, 2019, p. 81-84).

Do ponto de vista de Krenak (2022), a memória é uma conexão viva entre ancestrais, presente e futuro. Ela não se limita ao humano, estando inscrita na terra, nos rios e nos seres, constituindo identidades e modos de vida. Constrói-se coletivamente, envolvendo humanos, natureza e espíritos; e se manifesta em narrativas, cantos e relações com o território. Trata-se de um circuito contínuo em que memória, experiência e existência se

entrelaçam. No entanto, esse vínculo vem sendo fragilizado pela valorização das indústrias e da globalização, que marginalizam saberes tradicionais (Krenak, 2022, p. 112). Em oposição às lógicas ocidentais de progresso, Krenak afirma que “se há um futuro a ser cogitado, ele é ancestral” (2022, p. 11), centrado na terra e na coletividade.

Esse diagnóstico encontra eco na crítica à vida urbana, na qual predomina uma lógica de esquecimento: “nosso tempo é especialista em criar ausências” (Krenak, 2020a, p. 26). O pensamento utilitarista e a centralidade do consumo produzem uma desconexão entre humanos e natureza, o que Kopenawa e Albert (2015) associam a uma “cabeça cheia de esquecimento”. Nesse sentido, estabelece-se um contraste entre modos de existência: enquanto os povos indígenas organizam seus modos de vida pela memória e pela ancestralidade, a sociedade urbana tende a estruturar-se pelo esquecimento e pela fragmentação da experiência. A crítica de Krenak (2020a) à ideia de uma humanidade modelar e à separação entre humanos e natureza reforça essa distinção, evidenciada inclusive no etnônimo *krenak* (‘kre’ – cabeça; ‘nak’ – terra) (Krenak, 2020a, p. 48).

No contexto Yanomami, a memória e a narração assumem uma dimensão mítico-religiosa. As leis não estão registradas em suportes escritos, mas nas palavras de *Omama* e dos *xapiri*, transmitidas por meio do sonho e da *yãkoana*<sup>3</sup> (Araújo Júnior, 2018, p. 197). Como afirmam Kopenawa e Albert (2015, p. 391), “o que eles chamam de educação, para nós são as palavras de *Omama* e dos *xapiri*”. A narração, nesse contexto, ocupa lugar central na organização social e ritual, manifestando-se em práticas como *hereamuu*, *wayamuu* e *yãimuu*<sup>4</sup>. Segundo Kopenawa e Albert (2015, p. 378), “quando dizemos as coisas só com a boca [...] as esquecemos com facilidade”, o que distingue a palavra cotidiana da palavra cerimonial, legitimada nos discursos dos mais velhos.

O *hereamuu* pode assumir função pedagógica direta ou operar como rememoração, transmitindo saberes cosmológicos e históricos. Trata-se de uma prática narrativa que articula memória e experiência, orientando o presente e o futuro. Assim, tanto em Krenak quanto em Kopenawa, memória, narração e ancestralidade são indissociáveis, definindo formas de ensinar, aprender e existir no mundo por meio da conexão entre humanos e não humanos.

No âmbito da tradição filosófica ocidental, por outro lado, a memória foi frequentemente concebida como faculdade individual de conservação e

<sup>3</sup> A *yãkoana* é um poderoso alucinógeno usado pelos xamãs em rituais cotidianos. A composição do pó de *yãkoana* conta principalmente com duas espécies vegetais: a resina da casca de *Virola spp.* e as sementes de *Anadenanthera peregrina*, que também são usadas por outras sociedades indígenas da América do Sul (Lutaif e Modernell, 2023).

<sup>4</sup> *Hereamuu*, *wayamuu* e *yãimuu* são, na verdade, verbos intransitivos que, aqui, substantivamos. O *hereamuu* refere-se às sábias palavras públicas e formais dos anciãos; o *wayamuu* veicula essencialmente notícias políticas e o *yãimuu* é reservado principalmente para a negociação de trocas ou desentendimentos econômicos e matrimoniais, ou de relações políticas e cerimoniais. Para contextualização ritual mais detalhada desses modos de narração na cultura yanomami, ver Kopenawa e Albert (2015, p. 376-383). No filme *A queda do céu*, dirigido por Rocha e Cunha (2024), é possível assistir a diversos registros desses modos de narração ritual entre os Yanomami.

evocação de conhecimentos passados. Abbagnano (2012, p. 759) a define como “possibilidade de dispor dos conhecimentos passados”, envolvendo retentiva e recordação. A partir da modernidade, essa concepção se consolida em chave racionalista e antropocêntrica, especialmente em autores como Kant, que atribuem à memória um papel central na articulação entre razão, imaginação e sensibilidade (Silva, 2018). Essa tradição, contudo, tende a reduzir a memória a uma função cognitiva individual, dissociando-a de suas dimensões coletivas, sensoriais e não humanas.

Nesse contexto, a memória foi historicamente separada da narração, sendo subordinada a uma epistemologia da verdade e da representação. Apenas no século XX, com autores como Benjamin, passa a ser compreendida em sua dimensão narrativa e experiencial. Para o filósofo, “a memória está ligada à experiência, que [...] é transmitida pela narração” (Volz, 2019, p. 160). Sua análise se insere em uma crítica à modernidade, marcada pela substituição da narração pela informação e pela fragmentação da experiência compartilhada<sup>5</sup>.

Segundo Benjamin (1987, p. 198 e 201), a narração se fundamenta na experiência<sup>6</sup> comum e constitui uma forma artesanal de comunicação: “ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação” (Benjamin, 1987, p. 205). No entanto, a modernidade, ao promover a atomização social e a lógica mercantil, enfraquece essa forma de transmissão, instaurando uma crise da narração (Volz, 2019, p. 160-161).

Han (2023, 2024) atualiza essa crítica ao descrever uma sociedade pós-narrativa, caracterizada pelo excesso de estímulos e pela lógica do desempenho. O *storytelling*, apropriado pelo capitalismo, transforma a narração em instrumento de consumo (Han, 2023, p. 12), esvaziando seu potencial de comunhão. Ainda assim, o autor recupera a ideia de que “a própria vida era um narrar” (Han, 2023, p. 9-10), indicando que formas de atenção profunda e contemplação poderiam reativar experiências mais significativas.

Dessa maneira, ao colocar em diálogo essas perspectivas, observa-se que, embora existam pontos de aproximação, como a centralidade da experiência e o papel da narração na constituição da memória, as diferenças ontológicas são significativas. Enquanto nas epistemologias indígenas memória e narração constituem dimensões inseparáveis da existência, articulando humanos e não humanos em uma mesma rede de relações, na tradição ocidental moderna elas foram frequentemente reduzidas a faculdades individuais, dissociadas da vida coletiva e do mundo sensível. Reconhecer essas diferenças é condição para evitar reduções conceituais e

---

<sup>5</sup> Em *O narrador*, de 1936, Benjamin retoma vários temas presentes no seu conto *O lenço* (*Das Taschentuch*), de 1933, diagnosticando o declínio histórico da narração tradicional, sem ainda desenvolver positivamente uma teoria das formas narrativas modernas. É apenas em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, de 1939, que o autor passa a indicar, sobretudo com base na leitura de Proust, que a modernidade engendra suas próprias modalidades narrativas, fundadas na memória involuntária e na experiência do choque.

<sup>6</sup> Para Benjamin (1989, p. 105), a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, muitas vezes não conscientes, que afluem à memória.

para sustentar um diálogo que não reproduza formas de tutela epistemológica.

### Semelhanças e diferenças: o cuidado com traduções

Nos termos do que discutimos anteriormente, poderíamos ser levados à imprecisa conclusão de que a memória e a narração indígenas seriam da mesma natureza que as definidas por Benjamin. O diagnóstico parece ser adequado quando constatamos que a narração indígena, marcada pelos modos de presentificar a memória e a ancestralidade, é também “uma forma artesanal de comunicação”, na qual se tem como fonte a experiência compartilhada. Além disso, o narrador indígena, assim como o contador de histórias de Benjamin, sabe dar conselhos e orientar com sabedoria. Essas similitudes podem ser destacadas no sentido de buscar proximidades conceituais entre concepções indígenas e não indígenas, mas nunca sem a cautela de enfatizar também suas distinções, que, nesse caso, parecem ser ainda mais relevantes.

Ainda que Benjamin aponte para um declínio da narração tradicional promovida pela anulação das experiências na modernidade, ele não vê essa contradição como absoluta (Volz, 2019, p. 163-164). Nossa constatação se baseia na interpretação de afirmações como a seguinte:

Os oito volumes da obra de Proust nos dão ideia das medidas necessárias à restauração da figura do narrador para a atualidade. Proust empreendeu a missão com extraordinária coerência, deparando-se, desde o início, com uma tarefa elementar: fazer a narração de sua própria infância (Benjamin, 1989, p. 107).

Essa posição do autor sobre Proust significa que, apesar do crédito dado a um modo de narrar memórias e experiências que criem empatia e senso comunitário (Han, 2023, p. 15), a narração tradicional se adaptou a uma narração moderna.

Não podemos esquecer que quando Benjamin revela suas definições sobre a narração e o narrador tradicionais, aparentemente apontando para o declínio destes, ele tem como parâmetro de bom narrador Nikolai Leskov, que, apesar de representar uma literatura russa de tradição oral e temática popular, não se enquadrava em um contexto de tradição indígena. Leskov representava, no sentido ocidental, a expressão de uma sociedade civilizada, isto é, alfabetizada, cristã, organizada sob instituições. O que chama a atenção de Benjamin em Leskov é o fato de que ele reapresenta modos narrativos anteriores à modernidade burguesa, modos que sobrevivem dentro da lógica moderna.

O que Benjamin está nos dizendo é que, com o advento da modernidade, a memória não deixa de existir, mas terá outro papel. O narrador moderno não será mais como o narrador tradicional, porque perdeu seus laços comunitários e memórias coletivas. Assim como Proust, o narrador moderno tem uma memória mais fragmentada, mais

individualizada. É como se, em lugar de uma corrente contínua de histórias passadas de geração em geração, o narrador moderno precisasse remendar e recosturar pedaços de lembranças individuais que surgem de forma mais aleatória. Nessa esteira também está Volz (2019, p. 163), defendendo que

O interesse na forma literária arcaica da narração não é, para Benjamin, em momento algum um retorno ao passado, à nostalgia de uma época e tentativa de sua restauração. Trata-se apenas de retomar a forma da narração sobre as condições da modernidade – ou seja, instaurar uma experiência comum própria da época das vivências separadas.

Os argumentos de Han (2023), em *A crise da narração*, sobre a tese de um declínio narrativo na modernidade são certamente tributárias de uma visão benjaminiana, guardando certa essência do que Benjamin entendia por experiência, memória e narração. No entanto, o escritor faz algumas formulações que nos parecem expandir a noção de narração para mais perto do que seriam as práticas narrativas indígenas, como quando define que

As narrativas nos ancoravam no ser, [...] nos atribuíam um lugar e transformavam o ser-no-mundo em um estar-em-casa, dando à vida significado, apoio e orientação, isto é, [...] a própria vida era um narrar (Han, 2023, p. 9-10).

E quando argumenta que “os dias festivos religiosos são o ponto alto e de destaque de uma narração. Sem a narração não há festa, não há época festiva, não há sentimento de festividade” (Han, 2023, p. 10). É possível concluir que tais entendimentos parecem encontrar harmonia com parte das práticas narrativas entre os Yanomami, por exemplo, no que diz respeito à essencialidade da narração para a própria vida, bem como seu caráter litúrgico dentro de um plano cultural.

Devemos considerar os contextos diferentes e as finalidades distintas de Benjamin e Han para a concepção de narração principalmente no que tange à maneira como ela virá a se configurar na modernidade. Essas diferenças não nos impedem, no entanto, de constatar que ambos os autores convergem sobre o argumento de que o narrador ideal é aquele que não compartilha informações<sup>7</sup>. Em nossa visão, esse é o ponto principal que afasta a narração indígena do que define a vertente benjaminiana. Podemos exemplificar isso observando que os modos de narração entre os Yanomami contemplam tanto uma narração cosmológica e sapiencial quanto modos narrativos rituais que visam informar e transmitir fatos e conhecimentos que dizem respeito à comunidade e suas relações internas e externas, com outros povos e etnias.

---

<sup>7</sup> Enquanto Benjamin advoga que a narração “não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz)” (1989, p. 107), Han segue a trilha, afirmando que “o narrador não informa nem explica” (2023, p. 19).

O trabalho de Cadena (2024), que estudou as cosmopolíticas andinas, chamou-nos a atenção para a necessidade de controlar a equivocação<sup>8</sup> no que diz respeito à tradução de concepções e práticas indígenas em noções externas aos universos cosmológicos de que fazem parte. Assim, devemos entender que a própria natureza da narração pode ser diversa entre os próprios povos originários, pois a narração Yanomami e a narração entre indígenas andinos são diferentes, apesar de compartilharem também similaridades. De todo modo, vale destacar a constatação de Cadena (2024, p. 183) de que a natureza da narração benjaminiana é bastante diferente da narração dos Quíchua, pois a prática narrativa destes supera a mera expressão verbal e as coisas (montanhas, solo, água e rochas) não são apenas coisas – elas são seres-terra e seus nomes falam o que elas são.

Nosso argumento ganha força com a constatação de Cadena, quando compara o narrador benjaminiano ao ancião Mariano, um líder Quíchua:

Mariano era e não era como o contador de histórias de Walter Benjamin. Assim como as dele, as histórias de Mariano estavam profundamente submersas em sua vida; traços dela se agarravam a suas narrativas, “como as digitais do ceramista se agarram ao vaso de cerâmica” (2024, p. 86).

Diferentemente do contador de histórias de Benjamin, contudo, a intenção narrativa de Mariano era expressar “a pura essência da coisa, como informação ou relatório”. Então, “ele era também como o historiador, o advogado ou o jornalista de Benjamin, com a exceção de que os termos de Mariano não se encaixavam nas filosofias modernas da história” (Cadena, 2024, p. 86). A visão benjaminiana, se mal aplicada, no caso Quíchua, poderia submeter as cosmologias originárias ao modelo ocidental de separação entre homem e natureza<sup>9</sup>. O fato é que, aqui e lá, as práticas de narração podem encontrar correspondências, mas não se confundem.

É fundamental destacar certas diferenças entre cosmovisões indígenas e tradicionais e as epistemes ocidentais, pois somente uma postura crítica pode evitar traduções enviesadas por uma perspectiva tutelar, derivada de um modo de pensar que historicamente fundamentou e legitimou ações colonialistas. No campo da narração, por exemplo, reduzi-la a uma simples contação de histórias ou transmissão de conhecimentos é correr o risco de encapsular universos de sentido dissidentes em lógicas hegemônicas. Essa operação não é apenas conceitual: ela tem efeitos concretos quando a racionalidade civilizatória ocidental se impõe sobre territórios e modos de vida.

---

<sup>8</sup> Para Cadena (2024, p. 184), “controlar a equivocação significa examinar o próprio processo de tradução para explicitar seus termos ontoepistêmicos, investigando como os requisitos desses termos podem deixar para trás aquilo que os termos não podem conter, aquilo que não atende a esses requisitos ou os excede. De forma prosaica, controlar a equivocação pode produzir a consciência de que algo se perde na tradução e não será recuperado porque seus termos não são os da tradução”.

<sup>9</sup> Há extensa literatura sobre o assunto, mas as referências que nos fundamentam nessa questão são Latour (2020), Haraway (2023), Cadena (2024) e, no campo indígena, Krenak (2020a).

Nas atividades extrativistas, por exemplo, os elementos naturais passam a ser concebidos como meros recursos, quando, para muitos povos indígenas, constituem partes inseparáveis de suas cosmologias. Foi o que ocorreu no Médio Xingu com a construção da usina de Belo Monte, que não apenas alterou a ecologia da região, mas também abalou profundamente as bases míticas e narrativas dos povos indígenas locais (Cardeal e Beltrão, 2022, p. 273-274). Exemplos como esse precisam ser compreendidos como formas de violência psicológica e simbólica, capaz de produzir sofrimento análogo à tortura, ao desestabilizar categorias constitutivas das identidades étnicas, tanto individuais quanto coletivas. Assim, é necessário ver o mundo através do olhar do outro, pois a simples tradução, sem controle da equivocação, pode provocar distorções e imprecisões ontoespitêmicas.

Diante dessas considerações, a noção de equivocação, tal como formulada por Cadena (2024), permite refletir sobre diferenças ontológicas entre epistemologias indígenas e não indígenas sem reduzi-las por meio de traduções assimétricas e homogeneizantes. No campo do cinema, isso implica reconhecer que categorias como narração, memória ou autoria podem operar sob o mesmo nome, mas não remetem necessariamente aos mesmos significados nem aos mesmos regimes de produção. Em vez de buscar equivalências, nas seções precedentes buscamos controlar a equivocação, preservando a diferença como condição do diálogo, não como exceção ou variação de regras universais.

## **Narração e narrativa, memória e luta: cinemas indígenas documentais**

Esta seção analisa os regimes predominantes de criação nos cinemas indígenas documentais brasileiros, observando que muitos deles se orientam por duas funções centrais: a preservação da memória coletiva e a luta política. Tais práticas, frequentemente realizadas de forma coletiva, articulam-se a cosmovisões próprias e a processos internos de validação, sobretudo em contextos territoriais. Embora essa configuração seja amplamente recorrente, ela não constitui um paradigma normativo para toda produção indígena.

Reconhecendo a força dessas experiências cinematográficas, nesta seção fazemos dois movimentos, o primeiro é a problematização de leituras apressadas que tendem a enquadrar as narrações indígenas em matrizes interpretativas prévias, apropriando-se do pensamento benjaminiano, que nem sempre dão conta de sua complexidade. Em segundo lugar, argumentamos que reduzir o cinema indígena ao documental coletivo implica obscurecer outras formas de realização, autorais, urbanas, híbridas ou atravessadas por linguagens hegemônicas, que são igualmente legítimas. Os cinemas indígenas configuram-se como campos plurais de criação, definidos pela agência de seus realizadores e pelas múltiplas condições históricas e políticas em que são produzidos.

A teoria de Benjamin sobre o declínio da narração dialoga diretamente com sua reflexão sobre *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade*

*técnica* (2012[1936])). Nas duas teses, o filósofo identifica na modernidade a dissolução de formas tradicionais de experiência. Se, no caso da narração, o vínculo com a memória e a transmissão de experiências vividas é substituído por formas de comunicação fragmentadas e informativas, na arte o que se perde é a aura, ou seja, a autenticidade, que “é a essência de tudo que é transmissível desde a origem” (Benjamin, 2012, p. 15). Podemos concluir, assim, que os textos levam a uma conclusão comum, isto é, tanto a comunicação moderna quanto a reprodução técnica compartilham a mesma lógica de deslocamento da experiência, seja a comunitária ou a aurática, para a lógica da vivência individual e massificada.

Benjamin não via o declínio da narração como absoluto. A proposição do autor apontava mais, na verdade, para uma transformação da narração no contexto moderno do que para sua completa extinção. Essa mudança se aproxima do que ele identifica, no ensaio sobre a obra de arte, como a dissolução da aura, mas vê nisso também a inauguração de novas possibilidades de experiência. Por um lado, a sociedade moderna reconfigurou os modos de narrar; por outro, ela deslocou a obra de arte de seu caráter único e ritual para uma esfera de circulação ampliada, marcada pela coletividade. Assim, a fotografia e sobretudo o cinema surgem não apenas como técnica, mas igualmente como linguagem capaz de reorganizar a experiência estética em escala social.

É importante dizer que o cinema nasce em meio à modernidade, mas é reinventado pelas cosmovisões indígenas no que diz respeito à composição de narrativas. Se estamos considerando aqui que o cinema é um dos meios de narração apropriado pelos indígenas, aquela forma de distinção benjaminiana entre informação e narração se perde, considerando-se as funções que o cinema ganhou dentro de muitas cosmovisões originárias, nomeadamente, a de guardar a memória e a de luta política, mas não somente. O que queremos dizer é que, quando filmam, os povos originários costumam buscar tanto guardar tradições e histórias ancestrais quanto registrar fatos e dados que os auxiliem politicamente a denunciar a constante violação de direitos que vivem em seus territórios.

Não podemos ignorar o fato de estarmos lidando com narrações mediadas pela câmera, o que gera outras implicações e convoca mais um nível de análise. Quando tratamos de cinema e narração, devemos considerar que “a narração é o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia no qual ela toma lugar”, e “a narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciador (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador” (Vernet, 2012, p. 107 e 109). De forma geral, é assim que narração e narrativa são entendidas dentro dos quadros da teoria do cinema ocidental, no sentido do que se entende como cinema narrativo. Resta saber, então, como se posicionariam os cinemas indígenas nesse cenário.

Num sentido amplo, entendendo-se como cinema narrativo todo cinema que conta uma história, poderíamos classificar os cinemas feitos por

indígenas como Takumã Kuikuro<sup>10</sup>, Kamikia Kisedje<sup>11</sup>, Pará Yxapy<sup>12</sup> e outros, como cinemas narrativos. Isso é possível se considerarmos que, apesar de, a rigor, não seguirem paradigmas do cinema hegemônico, suas narrativas contam histórias. Quando introduzidas em comunidades de menor contato com tecnologias e mídias, tanto as câmeras como a ação de filmar comumente ganham novos sentidos ontológicos, assim como recebem funções internamente. O audiovisual tem permitido documentar e resgatar a memória de muitos povos (Kuikuro e Freitas, 2023) e o ato de filmar, ainda que seja para registro, transforma a câmera em uma arma de guerra, um instrumento de luta (Kanaykō, 2021, p. 50). Apesar de essas serem as principais funções dos documentários produzidos atualmente no contexto brasileiro, não se pode perder de vista que os cinemas indígenas, para além da guarda da memória e do engajamento político, também podem ser realizados por meio de diversos modos de produção, por outras epistemes e com finalidades distintas.

De todo modo, é correto afirmar que as narrativas fílmicas produzidas entre povos originários que vivem em territórios passam por contextos específicos e diferentes daqueles produzidos em meios urbanos. Exemplo disso é que a câmera pode ser entendida como criadora de outras visões do mundo, tais como “alucinações”<sup>13</sup>, ou o fato de que a câmera já foi utilizada como estratégia de manipulação e engano contra os indígenas por parte de posseiros que ameaçavam os nativos, afirmando que a câmera capturava suas almas<sup>14</sup>. Outro ponto relevante é o de que a máquina cinematográfica

<sup>10</sup> Cineasta indígena que vive atualmente na aldeia Ipatse, na Terra Indígena do Xingu (TIX). É fundador do Coletivo Kuikuro de Cinema e venceu premiações nacionais, como as de Gramado e Brasília, e internacionais, como o Terres em Vues – Présence Autochtone, em Montreal, no Canadá. Codirigiu diversos filmes curta-metragem, entre eles os premiados *Nguné Elii*: O Dia em que a Lua Menstruou (2004) e *Imbé Gikegüi*: Cheiro de Pequi (2006), além de ter dirigido, com Carlos Fausto e Leonardo Sette, o longa-metragem *As hiper-mulheres* (2011).

<sup>11</sup> Cineasta e comunicador indígena do povo Kisedje, da TI Wawi, no estado do Mato Grosso. Formou-se pelo Projeto Vídeo nas Aldeias e, desde 2000, registra as lutas dos povos indígenas da TIX. Entre suas produções, está o curta *Kísêdjê ro Sujareni* – Os Kísêdjê contam a sua história (2011), além muitos outros trabalhos no campo da fotografia e da comunicação.

<sup>12</sup> Cineasta da etnia Mbyá-Guarani, reside na aldeia Ko'enju, em São Miguel das Missões, no estado do Rio Grande do Sul, onde trabalha como professora da Educação Básica. Cofundou o Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema e, atualmente, é uma das cineastas indígenas mais conhecidas no cenário brasileiro. Seus filmes de maior destaque são *Bicicletas de Nhanderu* (2011), *Desterro Guarani* (2011) e o longa-metragem *Teko Haxy* – Ser imperfeita (2018), dirigido em parceria com Sophia Pinheiro. Participou e venceu festivais de cinema nacionais, como o Prêmio Cora Coralina e o III CachoeiraDOc.

<sup>13</sup> Portella (2021) mostra que o que o Ocidente chama de “alucinação” é, para os povos ameríndios, uma forma legítima de conhecimento e comunicação com espíritos e donos da natureza. Essas visões integram a produção de imagens e narrativas, deslocando a autoria do indivíduo para uma rede relacional de seres.

<sup>14</sup> O relato de Isael Maxakali e Sueli Maxakali (2021, p. 156) corrobora esse fato conhecido: “os brancos tiravam foto dos homens e das mulheres e mostravam pra [sic] eles dizendo: ‘aqui está a alma (*koxuk*) de vocês! Se vocês não forem embora daqui, vamos destruir vocês todos!’. E os *Tikmũ'ũn*, com medo de perderem seus *yãmỹxop* (espíritos), fugiam. Assim os fazendeiros foram tomando as nossas terras e derrubando toda a mata”.

pode ter restrições de circulação nas aldeias, obedecendo a regras locais<sup>15</sup>, e as filmagens, muitas vezes, passam pelo crivo dos indígenas e dos líderes das comunidades a respeito do que se pode ou não incluir na narrativa; além disso, também podem ser produzidos apenas para consumo interno, direcionado à própria comunidade<sup>16</sup>.

A assimilação do audiovisual entre os povos indígenas não foi e não é um processo homogêneo e automático. Tal afirmativa é ilustrada pelo fato de que muitas culturas originárias estabelecem uma relação de esquecimento e superação com a morte. O que queremos dizer é que, por isso, algumas etnias inicialmente desenvolveram alguma rejeição a fotografias e vídeos, pois esses meios eternizam e presentificam aquilo que deveria ser esquecido e superado. No entanto, com o passar do tempo, tendo em vista as transformações cosmológicas, sociopolíticas e culturais, motivadas por múltiplos fatores internos e externos às comunidades, como contatos interétnicos e com sociedades não indígenas, muitos indígenas sentiram a necessidade de resguardar as tradições e os conhecimentos de seu povo (Neves, 2011, p. 187). O audiovisual tornou-se, então, um meio promissor para isso, mas também para reafirmar a indianidade dos povos diante da sociedade nacional<sup>17</sup>.

Um fator muito importante a ser considerado nas definições de cinemas indígenas é a autoria. Se é certo apontar para uma dimensão coletiva de muitas produções indígenas, é preciso que se entenda que, nesse contexto, estão em jogo pelo menos duas noções de autoria: de um lado, aquela tributária da concepção ocidental moderna de indivíduo, enquanto agente de uma interioridade singular, da qual emana um poder criativo singular; de outro, uma noção indígena, na qual a autoria reside antes em uma cadeia de relações que se estende até uma fonte original. No último caso, em vez da criação, temos apropriação: o vínculo é constituído pela captura de algo que é sempre de outrem. Assim, por exemplo, um canto pode ser a emissão vocal de um ser não humano apropriado por um humano que, em seguida, o reproduz em uma execução ritual (Fausto, 2023). É claro que tal distinção não deve ser categórica, pois os modos de realização

---

<sup>15</sup> Isso ocorre, por exemplo, no documentário *Nheengatu* (2020), de José Duarte Fernandes, quando os cinegrafistas são proibidos de filmar ou mesmo de estarem presentes durante o ritual do Jurupari, tendo em vista a preservação dos mistérios do ritual, que é realizado exclusivamente pelos homens indígenas adultos.

<sup>16</sup> Esse, entre outros temas, foi debatido na mesa Redonda “Retomada e transformação nos cinemas e nas artes indígenas”, ocorrida no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro (RJ), no dia 24 de abril de 2025. Compondo a mesa, estavam três cineastas: Patrícia Yxapy, Olinda Tupinambá e Alberto Alvares. Na oportunidade, Patrícia Yxapy defendeu que sua produção, antes de tudo, é voltada para seu próprio povo, para guarda e registro da memória coletiva dos Mbyá-Guarani. Tal entendimento não pode, entretanto, ser generalizado, tendo-se em vista que os cineastas indígenas podem conduzir suas produções a diferentes finalidades.

<sup>17</sup> Um caso em que pode ser visto esse percurso da percepção sobre o audiovisual está entre os Manoki, conforme descreve Neves (2011). O autor afirma que a categoria da morte entre os Manoki se modifica ao longo do tempo, transformando-se em apego à lembrança, o que os fez ressignificar o audiovisual dentro da cultura do povo. Dessa maneira, para o estudioso, a mudança do valor da imagem nas sociedades indígenas se deve, muitas vezes, à modificação na percepção de historicidade nativa.

podem variar entre os povos a depender de suas cosmologias e de suas dinâmicas sociopolíticas internas e externas<sup>18</sup>.

Voltando a atenção aos filmes produzidos nos territórios em regimes coletivos e cosmológicos, é possível dizer que a narração, que é a maneira pela qual a memória e a ancestralidade se conectam e são realizáveis, surge nas narrativas indígenas em vista da guarda da memória e das tradições, mas a perda aurática instituída pelo cinema também possibilita que a narração se converta em narrativas políticas que possam correr o mundo dos brancos, demarcando as telas e dando visibilidade às causas indígenas<sup>19</sup>. Ao passo que a narração possui tal papel cosmológico, muitas vezes ela também carrega a intenção do narrador de expressar a essência das coisas, como nas informações e no relatório, como vimos nas práticas Yanomami, que possuem modos distintos de narração.

Em última análise, a narração não se transfere de modo direto dos rituais e da oralidade para a tela, mas se transforma, reconfigurando-se em um novo registro mediado pela linguagem cinematográfica. O que vemos é uma transposição narrativa que preserva vínculos com a memória e a tradição, mas que assume uma forma híbrida, capaz de dialogar com públicos distintos e de circular fora das aldeias. Ao mesmo tempo, reduzir os cinemas indígenas a um exercício de preservação de histórias e rituais seria impreciso, pois ele também se constitui como um espaço político de produção de imagens, em que as câmeras registram invasões, desmatamentos, impasses na demarcação das terras, bem como problemas de saúde e educação que afetam as comunidades étnicas. Assim, tanto os filmes voltados à memória e às tradições quanto os que se ocupam da denúncia e da resistência política devem ser compreendidos como narrativas, no sentido amplo de formas cinematográficas de enunciação que, mesmo distintas em seus objetivos imediatos, articulam-se no esforço de afirmar modos de vida e cosmovisões próprias diante da hegemonia civilizatória.

A narração indígena, marcada pela oralidade e pelas experiências coletivas, adquire um novo estatuto quando transposta para o cinema. É o que se vê no documentário *As Hiper Mulheres* (2011), de Takumã Kuikuro, em que o canto coletivo e os ensinamentos transmitidos no ritual *Jamurikumalu*, que tradicionalmente circulariam apenas entre os participantes da aldeia, passam a ser mediados pela câmera e ganham outras esferas de visibilidade. Essa passagem não descaracteriza a narração, mas a reinscreve em outro suporte. A câmera organiza o fluxo da memória, edita os tempos do rito e transforma a performance oral em linguagem cinematográfica. Desse modo, a narração deixa de ser apenas vivida e transmitida face a face para se tornar também narrativa fílmica, capaz de

---

<sup>18</sup> Desenvolvemos esse debate na seção seguinte.

<sup>19</sup> Um cineasta que representa bem essa vertente é Alberto Alvares, no filme *Guardiões da Memória*, pois, segundo ele, o filme apresenta a narrativa e o cotidiano dos mais velhos das comunidades Guarani e tem por objetivo contribuir tanto internamente, propiciando a continuidade e transmissão de conhecimentos através do documento guardado em filme, quanto externamente, buscando da sociedade envolvente uma aproximação e respeito ao modo de vida de seu povo (Alvares, 2021, p. 35).

alcançar públicos distintos e de garantir novas formas de permanência da tradição.

O que se destaca nesse filme é o fato de o pedido do ancião desencadear uma corrida contra o tempo para as mulheres da aldeia, já que muitas delas não se lembravam mais das músicas cantadas durante o *Jamurikumalu*. Em um esforço coletivo, as indígenas ensinam umas às outras as músicas e as regras do ritual, reconstruindo coletivamente as canções e a memória não apenas das mulheres, mas de toda a aldeia, que pôde presenciar e reviver aquele ritual quase esquecido. A narrativa, então, é dedicada ao registro desses costumes enquanto são resgatados. A câmera captura inclusive os momentos em que as mulheres estão cantarolando, tentando lembrar a letra e a melodia das canções, em um rico registro do processo de rememoração.

O documentário dirigido por Takumã Kuikuro exemplifica como ocorre o processo de guarda da memória pelo cinema ao registrar o maior ritual feminino da sua etnia, atendendo ao desejo de um ancião e, ao mesmo tempo, oferecendo à própria comunidade um arquivo perene para consulta de futuras gerações. Nesse movimento, o cinema indígena não apenas conserva a memória, mas a reinscreve em uma narrativa que se articula com os desafios contemporâneos da comunidade, nomeadamente, a valorização do protagonismo feminino, a reafirmação dos laços coletivos e a resistência diante das pressões externas. O documentário *As Hiper Mulheres* mostra, portanto, como o audiovisual indígena atua como um prolongamento da narração tradicional, ao mesmo tempo em que a reinventa em um novo plano expressivo, fortalecendo a comunidade narrativa e se contrapondo à lógica fragmentária e individualista da sociedade que vê no cinema uma simples indústria.

Acabamos de ilustrar, com o exemplo de *As Hiper Mulheres*, como a narração indígena se reconfigura em narrativas de cinema que buscam preservar memórias. No entanto, há as narrativas políticas, aquelas que também nascem dos problemas sociopolíticos e ambientais enfrentados pelos povos originários. O final do documentário *Amazônia Sociedade Anônima* (2019), dirigido por Estevão Ciavatta, registra a fala da cinegrafista indígena Aldira Akay relatando o medo que sentiu ao segurar a câmera que filmava os madeireiros em um momento de tensão, em que indígenas e ribeirinhos se juntaram para expulsar os invasores da Terra Indígena Sawré MuyBu, em 2019. O exemplo presente no documentário, que retrata a luta dos Munduruku, liderados pelo Cacique Juarez Saw Munduruku, ilustra e reitera o poder das câmeras nos territórios indígenas. Já que a maioria dos povos originários não dispõe de linguagem escrita, o audiovisual é uma possibilidade de registrar não somente as memórias, mas também as violências sofridas pelas comunidades.

Nesse contexto, Fausto (2023, p. 209) nos diz que “a câmera é um instrumento de guarda. No entanto, ela não serve apenas para “guardar”, pois se tornou também instrumento de uma nova produção cultural. Essa natureza política assimilada pela sétima arte procede de sua reprodutibilidade, sendo possível, por exemplo, que um ritual que somente era conhecido por um povo de uma etnia específica possa ser visto e

conhecido, pelo ponto de vista dos próprios indígenas, por uma quantidade maior de pessoas que não conhecem ou nunca teriam acesso àquele rito. Tal leitura é uma aplicação da tese defendida por Benjamin (2012, p. 18): “a partir do momento em que o critério da autenticidade não mais se aplica à produção artística, também a função social da arte terá sido objeto de uma transformação radical. Em vez de se basear no ritual, ela terá agora outra práxis como seu fundamento: a política”.

Filmes como *Zawxiperkwer ka’a* – Guardiões da Floresta, de Jocy Guajajara e Milson Guajajara<sup>20</sup> (2019), e *ATL* – Acampamento Terra Livre, de Edgar Kanaykô<sup>21</sup> (2017) fazem parte de uma cinematografia indígena que tem como agenda a denúncia de violências praticadas pelo Estado e pela iniciativa privada em suas terras. Seja a defesa dentro dos limites de seus territórios, seja a resistência que se desloca como um movimento organizado para contextos urbanos, como representam, respectivamente, os dois filmes citados, os povos indígenas utilizam as imagens como registro dos processos históricos e como provas para denúncia de atentados contra os direitos humanos e os direitos originários sobre a terra, garantidos pela Constituição Federal de 1988<sup>22</sup> e pela Convenção n° 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT)<sup>23</sup>.

Apesar de essa divisão entre modos de fazer cinema parecer muito clara, é necessário considerar que uma divisão categórica entre produções audiovisuais indígenas que as agrupe em guarda da memória e luta política<sup>24</sup> pode ser problemática no sentido de que as maneiras de produzir se interinfluenciam e compartilham, por vezes, as mesmas bases e objetivos. Dizendo de forma mais direta, o filme de Kuikuro, por exemplo, serve tanto à guarda da memória quanto à resistência política, assim como filmes direcionados aos registros de lutas políticas guardam registros da história de cada povo. Adicionalmente, não se exclua também um outro fator, a ritualização do próprio cinema, a concepção ontológica de cada povo sobre a câmera. Ou seja, o fazer cinematográfico é, de fato, o condutor determinante sobre o entendimento e o valor de cada narrativa, não o seu tema.

Todas essas observações devem ser feitas antes de qualquer tentativa de categorização de cinemas que, apesar de genericamente seguirem certos critérios do que seria um cinema narrativo, nascem de processos históricos e

<sup>20</sup> Ambos os diretores são membros do grupo denominado “Guardiões da Floresta”, na Terra Indígena Caru, no Maranhão, onde eles vivem atualmente. Suas produções audiovisuais têm como objetivo registrar conflitos e disputas territoriais da região, documentando as atividades locais de vigilância para proteção do território indígena.

<sup>21</sup> Realizador de cinema, Edgar Kanaykô é da Terra Indígena Xakriabá, localizada entre São João das Missões e Itacarambi, no estado de Minas Gerais. Além de realizar trabalhos audiovisuais e, sobretudo, fotográficos, também é mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

<sup>22</sup> Nomeadamente, seu Capítulo VIII, intitulado “Dos Índios”.

<sup>23</sup> Uma das principais premissas do documento é a garantia da consulta livre, prévia e informada aos povos indígenas sobre todas as ações externas que possam lhes afetar. O Brasil ratificou tal Convenção por meio do Decreto Legislativo n° 143/2002 e a internalizou em 2004 por meio do Decreto n° 5.051/2004, depois atualizado pelo Decreto n° 10.088/2019. Isso significa que seus princípios têm força de lei interna, sendo aplicáveis em processos judiciais e administrativos.

<sup>24</sup> Jesus (2023, p. 203) aponta para essa possível, mas genérica, distinção.

sociais muito específicos, além de poderem ser forjados dentro de cosmovisões próprias. O que deve ficar claro, efetivamente, é o fato de que as narrativas indígenas não devem ser reduzidas a definições ocidentais, como tentamos exemplificar com o exemplo benjaminiano, pois qualquer tentativa de tradução direta implicaria em perdas substanciais de significado tanto das maneiras de narrar quanto de filmar nas aldeias. Em outras palavras, os cinemas indígenas se traduzem em narrativas próprias, marcadas por regimes diversos de produção, que não buscam necessariamente um fim cultural estético, filosófico ou mesmo mercadológico, sem prescindir, no entanto, da possibilidade de os fazer. Por fim, o que explica a tendência maior a produções documentais e coletivas é a necessidade que muitos povos têm de resguardar suas memórias e lutar por direitos, mas essas formas não se configuram num único modo possível de realização audiovisual indígena.

### **Por cinemas indígenas livres da tutela**

Esta seção destaca que os cinemas indígenas não devem obedecer a uma agenda específica para serem considerados como legitimamente indígenas. Embora, de modo geral, possam compartilhar de processos e de características comuns, não há um modelo único a ser seguido. As produções cinematográficas auxiliam na preservação da memória dos povos e em lutas políticas, assim como, com frequência, revelam um caráter coletivo em muitas produções. No entanto, tais modos de realização não se definem como regras mandatórias para a criação de cinemas indígenas. É imprescindível a garantia dos povos originários de se manifestarem de modo livre e autônomo não somente no cinema, mas em todas as artes e esferas da vida. Em síntese, é preciso, ainda hoje, combater o poder tutelar<sup>25</sup> (Lima, 1995, 2015; Baniwa, 2012) que rege e organiza o modo das sociedades majoritárias estabelecerem relações com os povos originários e suas culturas, o que pode se estender ao campo do cinema.

A chegada da globalização e de tecnologias nas aldeias é uma realidade atual, e, como derivação desse processo, os cinemas indígenas vêm se desenvolvendo no Brasil. Além disso, o movimento contrário também ocorreu. Os povos indígenas estão nas cidades, estudando e produzindo

---

<sup>25</sup> O conceito é entendido no âmbito da história das relações entre povos indígenas e o Estado brasileiro, constituindo-se no ceio da nova República. Isto é, a ação republicana não se baseava mais na velha prática colonial de cooptar catecúmenos ou súditos por meio da conquista das “almas indígenas”: queria formar cidadãos brasileiros, com acesso limitado aos direitos civis, políticos e sociais (Lima, 2015, p. 429). Segundo Lima (2015, p. 430 e 431), a ideia de poder tutelar busca descrever formas de ação que, se nem sempre são estatais em sua origem histórica, num dado momento se concentraram sob o comando dos especialistas em imaginação de coletividades e de sua administração num centro social e geográfico de poder concebido como nacional. Trata-se de sedentarizar povos errantes, vencendo-lhes – com base em ações sobre suas ações, mas não unicamente por meio do uso contínuo da violência física – a resistência em se fixarem em lugares definidos pela administração, ou capturar para uma malha de agências de governo outros povos com longo tempo de interação com o conquistador, operando para tanto com a ideia de um mapa nacional.

filmes. Nessa conjuntura, o surgimento do cinema nos territórios indígenas é um fato muito importante porque estabeleceu possibilidades de reconfiguração dos povos com suas tradições e formas de atuação política, além de terem sido assimiladas de maneira particular por cada povo. Por outro lado, as produções indígenas de fora do contexto dos territórios ou aquelas produzidas com base em modelos dissonantes das práticas de um cinema indígena de tradição cosmológica e coletiva não devem ser deslegitimadas.

É importante afirmar que não estamos propondo definições ou tipologias ontológicas dos cinemas indígenas, mas sim identificando regimes distintos de produção cinematográfica, historicamente situados e atravessados por condições sociopolíticas específicas. Em uma análise inicial, verificamos a coexistência de dois regimes predominantes de realização fílmica no contexto brasileiro. O primeiro podemos nomear como cinemas indígenas de regime cosmopolítico, nos quais a produção audiovisual se organiza com base em regimes cosmológicos, territoriais e de processos coletivos de validação e circulação das imagens. O segundo seguimento seria o dos cinemas indígenas de regime autoral, produzidos tanto dentro quanto fora dos territórios, em contextos urbanos ou institucionais, nos quais a autoria individual e a negociação com linguagens cinematográficas hegemônicas tendem a ganhar maior centralidade. Essas distinções dizem respeito a condições de produção e modos de enunciação, e não a critérios de autenticidade ou de legitimidade identitária.

As produções audiovisuais permitem a preservação de modos de vida e tradições que poderiam perder relevância nas comunidades à medida que os povos indígenas entram em contato com a sociedade majoritária e com a globalização. Assim como podem ser úteis ao registro, por parte dos povos que vivem em contexto urbano ou em territórios de retomada<sup>26</sup>, das inúmeras questões sociopolíticas que os atingem. Resumidamente, o que queremos dizer é que os cinemas indígenas podem ser feitos por indígenas em incontáveis contextos, para inúmeras finalidades. Devem, portanto, estar livres de qualquer poder ou regime tutelar que prescreva modos homogêneos de produção de filmes, já que as condições sociopolíticas dos povos indígenas são amplamente diversas, variando conforme histórias de contato, arranjos territoriais e formas próprias de organização cosmológica e comunitária.

Não é mais admissível que os povos indígenas no Brasil continuem sendo alvo de múltiplas formas de violência, inclusive simbólicas, decorrentes de paradigmas idealizados que reduzem suas identidades a perspectivas profundamente etnocêntricas. Objetivamente, trata-se da insistente operação dos estereótipos de selvageria e animalização ou de definições romantizadas que caracterizam os indígenas como protetores da natureza. Com a autorrepresentação, hoje é possível, por meio do cinema e

---

<sup>26</sup> As retomadas são movimentos sociopolíticos indígenas voltados, principalmente, mas não unicamente, à busca pela garantia de seus direitos territoriais. Trata-se de ações em que famílias indígenas reocupam áreas onde podem realizar sua vida comunitária, ali estabelecendo suas moradias e praticando sua vida ritual e religiosa (Pacheco de Oliveira, 2022). Para aprofundar o entendimento sobre tal noção, ver Alarcon (2025, no prelo), Benites (2014), Souza (2023) e outros.

de outras artes, reconfigurar a lógica de representação colonial, que ocorreu, por exemplo, com os povos do Xingu:

[...] desde fins do século XIX, imagens produzidas por não indígenas moldaram a forma como os povos do Xingu eram vistos no Brasil e no mundo. [...] Imagens antigas de indígenas foram arquivadas com pouca ou nenhuma informação a respeito de pessoas, lugares e situações. E muitos desses registros jamais foram vistos pelos povos retratados (Freitas, 2023, p. 25).

Uma das primeiras ações organizadas do Estado brasileiro no que diz respeito à construção de *corpus* de arquivos fotográficos e cinematográficos de povos indígenas foi realizada no âmbito da Comissão Rondon, que tinha como atividade, entre muitas outras, a produção de filmes e de fotografias, principalmente a partir de 1912, quando foi criada sua Seção de Cinematografia e Fotografia, sob a responsabilidade do então tenente Thomaz Reis, o principal fotógrafo e cineasta da Comissão Rondon<sup>27</sup>. Rondon preparava diversos álbuns fotográficos das atividades da Comissão e os enviava a autoridades do governo, como forma de convencimento e justificativa de seus trabalhos. Os registros produzidos pela Comissão funcionaram como *marketing* pessoal e estratégia política de Rondon, visando, também, à elite urbana, sedenta de imagens e informações sobre o sertão brasileiro e principal grupo formador de opinião naquele contexto (Tacca, 2017, p. 149-150).

Essas primeiras imagens produzidas por não indígenas para registrar povos originários dos interiores do Brasil, seus territórios e seus modos de vida, apesar de parecerem ter objetivo unicamente de registro, também não se furtaram à criação de narrativas ficcionais marcadas por idealizações, exotismos e por um olhar profundamente primitivista sobre as formas de existir e agir dos indígenas no Brasil. Exemplo disso é o filme *Rituais e festas Bororo*, filmado por Reis em 1916 e editado em 1917, que retrata o ritual funerário entre os indígenas Bororo, da Aldeia de São Lourenço, no Mato Grosso. Inclusive, é considerado um dos primeiros documentários etnográficos da história do cinema.

Nessa película, o índio é apresentado como um “mito de origem” da nação brasileira, de modo que aqueles que veem o filme de Reis têm a impressão de que os Bororo estão completamente isolados, com quase nenhum contato com os brancos, pela ênfase dada aos processos ritualísticos e às práticas culturais. Reis não explicita a presença dos missionários salesianos, que já estavam na região pelo menos desde o final do século XIX, introduzindo práticas não tradicionais aos modos de vida Bororo, como o cultivo da cana-de-açúcar. O cultivo e a moagem da cana-de-açúcar, mesmo tendo sido filmados, não entraram na montagem final do filme, o que indica fortemente a pretensão de Reis de representar a

---

<sup>27</sup> Outros fotógrafos e cinegrafistas também atuaram em diversas expedições da Comissão, como José Louro, Charllotte Rosenbaum e o expedicionário Carlos Lako (Tacca, 2017, p. 149).

ideia de um índio “como nos tempos do Descobrimento” (Tacca, 2017, p. 153).

A essencialização da figura indígena, presente mesmo em filmes entendidos como etnográficos, fortificou-se e, por meio da ficção, ganhou outras formas de representação. Prova disso é que, ainda hoje, persiste, no imaginário social brasileiro, a figura da menina Tainá com seu macaco Catu<sup>28</sup>, em aventuras pela Amazônia, como um retrato supostamente perfeito, reificado, do que seria “ser verdadeiramente indígena”. Tais narrativas são objeto e produto dos lugares hegemônicos do dizer, que produzem representações interessadas, com fechamento de sentido, gerando interpretações que ocupam o lugar do real (Enne, 2014, p. 87).

Considerando que o cinema não apenas nasce de visões de mundo, mas também produz e consolida visões de mundo (Fresquet, 2020), filmes como os da franquia *Tainá* contribuíram para reforçar um estigma que há muito recai sobre os povos indígenas: o estigma da pureza, do “bom selvagem”, que limita e homogeneiza suas identidades, ignorando a diversidade e a dinamicidade de suas cosmologias e culturas. Além disso, apresentaram os territórios indígenas sem conflitos fundiários, sem ameaças políticas, sem Estado, sem demarcações, sem invasores; reforçando, dessa maneira, a reificação da figura indígena, o apagamento das lutas dos povos originários e a visão dos indígenas como símbolos morais, sujeitos não políticos<sup>29</sup>.

Dessa maneira, a tomada de ação dos povos originários no registro dos seus modos de ser e agir é fundamental para que sejam sujeitos de suas próprias narrativas. Quando indígenas assumem o controle sobre o processo de filmagem e de construção audiovisual, conquistam o direito de definir como suas histórias são contadas e quais aspectos de suas culturas e experiências serão evidenciados. Isso rompe com uma tradição histórica marcada pela imposição de olhares externos e pela subordinação das representações indígenas a interesses não indígenas. De maneira mais ampla, para que a comunicação indígena, da qual faz parte o cinema, seja autêntica, ela deve ser norteadas pelos índios e por seus interesses (Oliveira, 2014, p. 25).

Há diversos registros fotográficos de indígenas segurando câmeras a partir da década de 1940, na região do Xingu, período em que a presença de fotógrafos se tornou mais assídua. Nesse período, o SPI já estava enfraquecido, e a criação de outras iniciativas desenvolvimentistas ganhavam fôlego no governo de Vargas, como a Fundação Brasil Central, instituída em 1943. Nesse contexto, por exemplo, o ornitólogo e naturalista alemão Helmut Sick produziu registros de indígenas segurando câmeras em meados de 1940. Vale ressaltar que a fotografia, por solicitar aparelhos menos complexos e dispendiosos, pode também ter entrado muito antes e por vários caminhos nos territórios indígenas por intermédio de missionários

---

<sup>28</sup> TAINÁ – Uma aventura na Amazônia. Direção de Tania Lamarca e Sérgio Bloch (2000).

<sup>29</sup> Para um trabalho voltado diretamente à franquia de *Tainá* e seus impactos sobre a reprodução de clichês culturais no cinema, ver Lopes (2016).

religiosos<sup>30</sup>. De qualquer forma, os registros remanescentes mostram que o gesto de manusear a câmera surgia em contextos variados, revelando desconfiança, curiosidade e descontração. No entanto, havia um fator constante naqueles registros: não constituíam produções realizadas pelos próprios indígenas.

A despeito das implicações negativas decorrentes do contato de não indígenas com os povos originários, o cinema como produção própria dos indígenas se estrutura e se consolida nos territórios indígenas brasileiros por volta dos anos de 1980<sup>31</sup>, como uma arte a ser domesticada<sup>32</sup>, servindo aos ensejos originários de registro de sua memória e como meio de resistência política. Essa forma de autorrepresentação possibilitou que os indígenas comessem a ser sujeitos da sua própria imagem e funcionou como mecanismo de articulação política de resistência e busca pela guarda dos saberes e tradições de cada povo. Foi assim a recepção do cinema entre os Kayapó, como relata o antropólogo Terence Turner:

Eles me falaram de seu interesse em fazer vídeos sobre a sua própria cultura e já haviam registrado cerimônias, discursos de seus líderes, visitas a outras comunidades Kayapó e diversos confrontos com brasileiros (1990, p. 7, tradução nossa).

Apesar de essas duas chaves de produção fílmica, ou seja, a guarda de tradições e a luta política, estarem presentes no período inicial do cinema entre os Kayapó, é importante destacar também que o objetivo das filmagens não era a reprodução da cultura Kayapó tal como era antes do início do contato com a sociedade brasileira. Em vez disso, a atividade de gravar e exibir fitas da cultura Kayapó constituía, para eles, um símbolo do tipo de cultura híbrida que tentavam construir (Turner, 1990).

Passadas algumas décadas das experiências pioneiras do cinema nos territórios indígenas, parece que as questões relacionadas ao imaginário e à cultura brasileiros sobre os povos indígenas e seus modos de vida não perderam o viés colonizador, assimilacionista e tutelar. Não há dúvidas de que, atualmente, há discursos na sociedade brasileira, muito presentes nas redes sociais, que variam entre a necessidade de apresentar as maneiras de se fazer audiovisual indígena e a importância de dizer que a cultura indígena se mantém viva.

---

<sup>30</sup> O que podemos afirmar é que, após a iniciativa do SPI de registrar e divulgar imagens dos indígenas como forma de *marketing* institucional, cinegrafistas e cineastas passaram a filmar expedições e aldeamentos administrados pelo SPI, assim como aqueles sob administração de missionários (Belisário, 2022, p. 2).

<sup>31</sup> Esse cenário só começou a se modificar após ações pioneiras como a de Mônica Frota e sua equipe, que, em 1985, conduziu uma série de três oficinas para utilização do equipamento de vídeo portátil integrado (*camcorder*) por algumas comunidades Kayapó (Belisário, 2022). Só depois dessa ação inaugural, surgiram projetos como o *Kayapo Project*, criado por Terence Turner em 1990, e o *Vídeo nas Aldeias*, fundado em 1986, que passou a oferecer formação audiovisual em 1997.

<sup>32</sup> Utilizamos tal concepção com base no entendimento de Jesus (2023, p. 205), que denomina essa domesticação como um processo de apropriação operado pelos indígenas, que passam de objetos a sujeitos no que tange ao domínio das tecnologias de comunicação, arte e memória.

De todo modo, é essencial afirmar que o domínio da tecnologia oriunda de um universo externo, no ponto de vista dos realizadores indígenas, parece não se sobrepor às tecnologias já produzidas por suas comunidades há séculos. As habilidades são adquiridas pelos indígenas com base no reconhecimento da funcionalidade dos equipamentos e das condições de manuseio. Tais práticas são assimiladas por eles porque são povos produtores de cultura material arrojada com tecnologias sociais indiscutivelmente necessárias. Por isso, era questão de tempo que aplicassem às linguagens audiovisuais a originalidade de seus pensamentos para constituição de narrativas (Jesus, 2023, p. 205-206).

Os povos indígenas, em sua maioria, dominam técnicas de produção artística, fato que se relaciona aos modos de conceber a educação indígena, podendo-se apontar para formas de educação dos sentidos (Jesus, 2023). É importante ter isso em mente para afastar certa visão de exotismo, pois não é surpresa que os povos originários tenham facilidade para realizar produções artísticas, já que possuem tantas capacidades e habilidades para a arte como os não indígenas. A possibilidade de entenderem a câmera e as imagens em outras perspectivas não anula ou diminui a qualidade de suas produções, pelo contrário, potencializa-as, cria alternativas aos modelos não indígenas. Os cinemas dos realizadores indígenas surgem como modos de demarcação e de apropriação de meios até pouco tempo ocupados apenas por não indígenas; e essa apropriação do cinema, assim como a de diversos outros meios de expressão e comunicação, corresponde a uma possível estratégia de superação da tutela. Além disso, as epistemologias indígenas não definem limitações, mas sim diferentes caminhos de pensamento, em que cada novo elemento assimilado pela cultura encontra seu lugar.

No Brasil, a forma de dominação colonialista e tutelar marca as maneiras como a sociedade majoritária se relaciona com os povos originários desde os primeiros contatos (Lima, 1995, 2015; Baniwa, 2012; Pacheco de Oliveira, 2016), daí decorrem muitos estigmas e preconceitos presentes na atualidade do contexto brasileiro sobre o que é ser indígena. Um exemplo que ilustra metonimicamente esse discurso é a frase “índio de iPhone”, talvez uma variação da fraseologia “comunista de iPhone”, empregada por parte do que se entende hoje como campo político de direita no Brasil<sup>33</sup>. Esse cenário aponta para uma grande resistência da sociedade não indígena em conceber que os povos originários não são reféns de suas cosmologias e culturas, e que esses aspectos da vida estão em constante adaptação e mudança, como em qualquer outra sociedade humana. De acordo com as mitologias indígenas, as línguas e as culturas são constantemente atualizadas, moldadas, aperfeiçoadas e enriquecidas ao longo do tempo. Processos de mudança garantem a elas dinâmicas próprias no acompanhamento permanente das dinâmicas naturais e históricas do mundo (Baniwa, 2019, p. 86).

---

<sup>33</sup> Segundo Madeira e Tarouco (2011), a direita no Brasil não possui um conteúdo ideológico fixo, mas se configura historicamente por sua associação com o autoritarismo e, mais recentemente, pela defesa de pautas liberais na economia, como privatizações e redução da intervenção estatal. Trata-se, portanto, de uma categoria relacional e mutável, cujo sentido depende do contexto político nacional.

A apropriação de recursos tecnológicos, portanto, vem sendo uma prática comum para muitos povos, ganhando significados e funções dentro de cada cultura. Assim, o entendimento de que a câmera é um recurso tecnológico da memória é comum nos projetos indígenas que buscam a preservação das tradições originárias. Trata-se, portanto, do resgate da memória, reconstruindo a narrativa anteriormente representada apenas pelo homem branco. A linguagem audiovisual deu espaço para que os indígenas mostrassem ao mundo, especialmente àqueles que vivem nas *urbes*, seus costumes e modos de enxergar a vida.

Para Jesus (2023, p. 207), a ocupação desse espaço pelos indígenas é, sobretudo, uma reivindicação para a constituição da própria narrativa. O resgate da memória por meio da autorrepresentação e da tomada de direito sobre suas narrativas mostram como os cinemas indígenas conjugam elementos que os tornam subversivos e não hegemônicos. Além disso, como vimos na seção anterior, como desdobramento dessa prática de pensar a câmera como conservação memorial, nasceu também a construção de cinematografias indígenas de denúncia. Desse processo de domesticação das tecnologias e das artes operado pelos povos originários derivou uma potência necessariamente política.

Demos bastante ênfase às particularidades de certos modos de fazer cinemas indígenas que estão inclinados a servir como guarda da memória e resistência política, que se faz por meio de narrativas quase sempre coletivas, derivadas de lógicas cosmológicas que guiam seus modos de produção. Tais caminhos para realizar produções audiovisuais estão presentes entre muitos povos, sobretudo entre aqueles que vivem em territórios indígenas, como os Kuikuro e os Mbyá-Guarani, considerando-se as produções de Takumã Kuikuro e de Patrícia Yxapy, por exemplo. Não temos dúvidas de que muitos cineastas, indígenas e não indígenas, apontam que

A produção cinematográfica indígena é um lugar de encontro e negociação entre modos diversos de conceber a autoria e a criatividade. E é um lugar particularmente interessante dado o caráter coletivo da atividade cinematográfica. Tanto no cinema de autor como no industrial é preciso criar a ficção de trabalho autoral, já que boa parte do que acontece é coletivo. É preciso cortar a rede por meio de categorias estanques, criando uma hierarquia fixa, no ápice da qual se está o diretor-criador (Fausto, 2023, p. 225).

É comum a prática de realizar gravações e exibir aos líderes e à comunidade, buscando, além de fruição, uma aprovação coletiva, culminando em cinemas de produção coletiva, feitos, frequentemente, para os próprios indígenas e não para a sociedade externa. Esse é um método recorrente em muitos cinemas produzidos por indígenas na atualidade. Tais manifestações, como vimos, são muitas vezes definidas como um movimento de demarcação das telas por meio de um fazer cinematográfico que corresponde às visões de mundo e às demandas comunitárias. No entanto, esses modos de realizar cinema, coletivos e territorializados, que

são diversos entre si, não inviabilizam realizações feitas por indígenas em outros contextos. Indígenas podem fazer produções autorais<sup>34</sup>, produções em contextos urbanos<sup>35</sup> ou mesmo produções que fogem à tendência documental<sup>36</sup>. Além disso, em alguns casos, a mesma produção pode carregar as tensões de entendimentos e projetos diversos, isto é, diferentes pessoas envolvidas podem ter percepções e planos distintos para o destino de um mesmo filme; assim como os filmes podem ser recepcionados de maneira variada por indígenas e não indígenas em seus circuitos de circulação.

Os cinemas indígenas que se pautam por princípios cosmológicos e por modos de criação coletivos construíram as primeiras experiências denominadas como cinema indígena e ainda estão presentes entre muitos coletivos e comunidades indígenas. Tal conformação, entretanto, não deve ser tomada como parâmetro exclusivo para definir o que pode ou não ser reconhecido sob a designação “cinema indígena”, evitando uniformizações, uma vez que a diversidade de práticas e perspectivas presentes nas produções indígenas ultrapassa esse modelo inaugural. É preciso acautelar-se diante de generalizações, sejam elas indígenas ou não indígenas, pois, “se há semelhanças, sem dúvida, entre sociedades indígenas no Brasil, até entre aquelas distantes no espaço e linguisticamente desconectadas, essas conexões não resultam em homogeneidade” (Cunha, 2016, p. 9).

Pinheiro (2017, p. 45), baseada em Marin e Morgado (2016), afirma que há filmes que ficam dentro da própria aldeia e cumprem seu papel final, enquanto outros são para além dela, visando à participação no circuito externo de festivais e exposições. Além disso, não existiria uma classificação diferente para cinema ou vídeo dentro da produção indígena<sup>37</sup>. Ainda

<sup>34</sup> No entanto, é importante dizer que os cinemas indígenas de regimes autorais podem tanto ser enraizados em contextos de aldeia quanto produzidos em contextos urbanos, pois o que caracterizaria os cinemas indígenas, em nosso ponto de vista, seria a identidade e o reconhecimento, em uma rede complexa resultante de uma série de percepções e expectativas distintas de quem produz e de quem assiste.

<sup>35</sup> Um bom exemplo é o curta-metragem *Quem quer?*, de Célia Maracajá (2025), que reflete sobre o apagamento do pertencimento étnico-racial de populações indígenas que não vivem em contexto de terra indígena demarcada. Vale destaque também a iniciativa do 1º Festival Tendy Koatiara, um festival de cinema indígena produzido, em contexto urbano, pela Aldeia Marakanã, que exibiu inúmeros curtas e longas metragem produzidos por cineastas indígenas em diversos contextos. Por fim, o documentário *Pegadas da Floresta*, dirigido por Vladimir Seixas (2024), apesar de não ser uma produção realizada por indígenas, registra os desafios enfrentados por indígenas para manter vivas suas raízes em contextos urbanos.

<sup>36</sup> Trata-se de um campo que vem crescendo, contando com exemplos notáveis no contexto estadunidense, como as comédias *Reservation Dogs*, de Taika Waititi e Sterlin Harjo (2021), e *Rutherford Falls*, de Ed Helms, Michael Schur e Sierra Teller Ornelas (2021), que tiveram indígenas na frente e por de trás das câmeras. Exemplo que põe ainda mais em evidência esse argumento é *Blood Quantum*, um filme de terror com subtexto de crítica sociopolítica, produzido por Jeff Barnaby (2019), indígena canadense.

<sup>37</sup> Aqui há uma dimensão um tanto mais opaca, em nosso ponto de vista. Ao mesmo tempo que parece clara a distinção entre produções audiovisuais que visam ao registro informacional ou de simples interesse particular, como é o caso das de vídeos produzidos e publicados por indígenas nas redes sociais, das produções realizadas com objetivo cinematográfico, essa questão pode não ser categórica

segundo a estudiosa, essa vontade de qualificar “cinema indígena” não se coloca para os/as indígenas como uma preocupação ontológica, mas como resultado de mais um processo de enfrentamento político e cultural com a sociedade envolvente.

Essa conclusão de que os indígenas não estariam preocupados com a ontologia do cinema, mas sim pensando o cinema como mais uma dimensão do enfrentamento político requer maior atenção. Há duas ressalvas que precisam ser feitas sobre essa constatação. A primeira, mais simples, é o fato de que intelectuais indígenas vêm cada vez mais produzindo trabalhos que propõem epistemologias e estudos sobre os modos de fazer cinemas indígenas; isso não pode fugir à visão<sup>38</sup>. A questão de essas produções frequentemente indicarem o aspecto cosmológico e coletivo como princípios das realizações é uma tendência, como já apontamos, e tem enorme importância e validade.

O segundo aspecto a ser destacado é derivado da tendência dos realizadores e pensadores do cinema indígena, sejam eles indígenas ou não indígenas, de qualificarem aspectos culturais como distintivos para a marcação do que seriam cinemas indígenas<sup>39</sup>. Esse caminho conduz a uma cristalização das culturas indígenas em prol do enfrentamento político. A definição de cinema indígena baseada em caráter cultural deriva da frustrada tentativa de conciliar os conteúdos da memória (artes, línguas, costumes, lembranças históricas, conhecimentos e práticas) e a função identitária da memória, que responde à pergunta “quem somos?”. Como a função identitária é a que afirma a indianidade de uma sociedade diante do Estado brasileiro, para atingi-la adota-se uma linguagem simplificada, contrastiva, uma espécie de *pidgin* cultural, que se vale de “fiapos de cultura” (Cunha, 2016, p. 12-13).

É natural que aspectos sociopolíticos e cosmológicos marquem produções indígenas, pois não há produção cultural sem marcas da cultura. O que estamos combatendo aqui é a interpretação de que os cinemas indígenas devam seguir formas e conteúdos específicos para serem considerados como tal, legítimos. Objetivamente, não precisam ser coletivos ou a expressão de cosmologias, assim como não precisam se submeter às

---

entre os povos indígenas. Talvez, elencar parâmetros como a orientação horizontal da câmera e a própria intenção de produção fílmica possam ajudar a definir o que aqui estamos entendendo como produções cinematográficas indígenas. Já os vídeos produzidos na vertical e com intenção informativa podem ser melhor classificados como mídias indígenas. Oliveira (2014) tenta traçar caminhos para os tipos de produção de conteúdos indígenas, definindo-os em eixos temáticos. No entanto, o próprio estudioso aponta para a dificuldade de se estabelecer diferenças rígidas entre esses campos.

<sup>38</sup> Exemplo dessas produções é a coletânea *Cosmologias da Imagem: cinemas de realização indígena* (Duarte, Romero e Torres, 2021), produzida no bojo do forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico, fórum de antropologia e cinema. De todo modo, é fato que trabalhos nesse sentido só ganharam maior número nos últimos quinze anos, derivando de múltiplos fatores, como do acesso de indígenas à educação superior e à pós-graduação, à arte, demandas internas de cada povo etc.

<sup>39</sup> Quando trata da produção de mídias indígenas, Oliveira (2014, p. 25) afirma que a necessidade de ser diferente às vezes induz os indígenas à aceitação de uma identidade indígena estereotipada, criada no século XIX para desqualificar o índio real, tomar suas terras e acabar com seu modo de vida. Segundo ele, essa é uma armadilha que precisamos evitar.

formas não indígenas e hegemônicas de fazer cinema. É a identidade que definirá o que é ou não cinema indígena, não a cultura. Esse zelo pela recuperação da memória cultural indígena, que parte tanto de órgãos do Estado quanto da Igreja e da sociedade civil, mas também de parte dos índios, esbarra em certos paradoxos. Isto é, a cultura não é estática. As sociedades indígenas, durante séculos, assimilaram às suas culturas aportes de toda ordem. Que momento da memória se quereria, então, recuperar? O purismo de querer abolir a história e remontar às fontes impolutas de um passado distante, anterior ao contato com os europeus, não só é impraticável, ucrônico, como nega a agência cultural dos indígenas (Cunha, 2016, p. 13).

Nos debates contemporâneos sobre cinemas indígenas, é fundamental afastar a tentação de defini-los com base em um repertório cultural fixo, como se fossem identificáveis por temas, motivos cinematográficos coletivos, rituais filmados ou estéticas pretensamente autênticas. Tal operação encapsula a cultura como marcador identitário, pois quando sobressai a função étnica, “quando a “cultura” passa a ser um marcador central da identidade, ergue-se uma barragem contra a dinâmica cultural, tenta-se estancar a história e se ancorar com amarras permanentes” (Cunha, 2016, p. 14). Isto é, ocorre uma imobilização artificial que tenta fixar modos de ver e narrar que, na prática, são históricos e processuais.

Nesses quadros, se o caráter cultural prevalece em detrimento da identidade, limita-se os cinemas indígenas a certos modos de fazer para serem considerados autenticamente indígenas. Portanto, os cinemas indígenas devem ser compreendidos como cinemas indígenas por identidade, e não por cultura: resultam de processos de autorreconhecimento e reconhecimento externo, de pertencimento comunitário, de vínculos territoriais, de regimes próprios de produção e de relações cosmopolíticas específicas. Dessa maneira, o que definiria um filme como indígena não seria a presença de determinados elementos culturais e cosmológicos, mas o fato de que ele emerge de uma posição identitária. Essa perspectiva permite romper com essencialismos e perceber o cinema indígena como campo plural e dinâmico.

É necessário sublinhar que os cinemas indígenas na América Latina compõem um *corpus* de obra bastante heterogêneo, geograficamente disperso e fortemente ligado a processos sociais e pressões locais. Os realizadores indígenas estão imersos, com frequência, em agitadas correntes políticas locais, regionais e nacionais. Por outro lado, tentam manter um grau de inserção e diálogo com a vida em suas comunidades de origem, com suas próprias lutas e pressões internas. A maioria dos coletivos que realiza projetos de comunicação indígena luta constantemente para manter-se, além de ter de manter relações delicadas com agências não governamentais de direitos humanos ou de defesa dos direitos indígenas. Além disso, precisam ficar alertas diante de constantes ameaças e desrespeito aos seus direitos no dia a dia. Desse modo, é difícil, mas não impossível, que surjam grandes apostas pessoais, como o cinema de autor (Córdova, 2021, p. 94). Por derradeiro, o que se identifica, então, é uma tendência que guia as

produções indígenas a produções coletivas e fortemente ligadas a cosmologias e a lutas de seus povos, mas não critérios de produção.

Nem as representações românticas e estereotipadas dos não indígenas, nem modelos que imponham culturas estáticas. Não se deve restringir os povos indígenas e seus cinemas a práticas homogêneas, pois é justamente a riqueza da diversidade que os define e os fundamenta. Em especial, é importante ter em conta a dimensão dos múltiplos processos que atingem os povos indígenas, ocasionando situações sociopolíticas muito particulares, o que tem implicações diretas em possíveis produções artísticas. Especialmente, quando se fala em contexto urbano, procurar nas produções indígenas uma marca coletiva e ritual é ainda mais complexo. O fato é que os povos indígenas são muito diversos e vivem em muitos contextos particulares. Reduzir sua prática narrativa e cinematográfica a qualquer parâmetro, seja da literatura ocidental, seja de elementos constitutivos de um modelo indígena imaginado, é repetir, no campo do cinema, a visão colonialista que rege as relações da sociedade majoritária com os povos originários não somente no Brasil, mas também na maior parte da América Latina.

Desde os primeiros contatos, lançavam-se as bases de uma dependência, clientelista e inferiorizante, dos povos indígenas para com os agentes de Estado, consolidando um Estado nacional fundamentado no exercício de um poder tutelar (Lima, 2015, p. 430). O fantasma da tutela, que persiste no pensamento e na prática da política indígena e indigenista, é um desafio histórico que chega aos dias atuais (Baniwa, 2012, p. 218). Nesse sentido, as questões levantadas buscam contribuir para a composição de um campo de estudos e de produção de cinema indígena livre da tutela que historicamente marca o modo de a sociedade majoritária se relacionar com os povos indígenas no Brasil. Nem a representação externa e pasteurizada imposta por olhares dos brancos, nem um modelo estritamente cosmológico e coletivos devem ser vistos como padrões fixos: para superar paradigmas tutelares no cinema, os povos indígenas devem ser livres de qualquer modelo idealizado de ser e fazer suas realizações audiovisuais e cinematográficas.

De modo específico, o poder tutelar atua, no âmbito do cinema e talvez de outras artes, nos termos de uma lógica tutelar cinematográfica. Para nós, essa expressão define o controle dos processos artísticos indígenas em nome de uma pretensa ideia de autenticidade, que se dá por meio da fixação da cultura, seja em representações internas ou externas às comunidades. Nosso combate a esse processo de domínio é motivado pela necessidade de permitir que os povos indígenas sejam vistos como povos distintos, com histórias, organizações e lutas particulares. Histórias marcadas por processos tão diferentes quanto complexos em seus contextos sociais, políticos e culturais.

## **Considerações finais**

As reflexões desenvolvidas durante este texto seguiram, como ponto de partida, o debate sobre as noções de memória e narração, em perspectivas indígenas e não indígenas, dando atenção a diferenças e possíveis diálogos entre epistemologias indígenas e não indígenas, passando a uma discussão mais diretamente ligada aos cinemas indígenas, suas relações com o cinema não indígena, bem como suas formas diversas de produção. Além disso, a dissertação sobre os modos de fazer cinemas indígenas afastados de lógicas tutelares permitiu lançar luz, no âmbito do cinema, ao fantasma colonialista e assimilacionista que insiste em reger as relações dos não indígenas para com os indígenas no Brasil.

Chamar a atenção para diferenças e similaridades entre concepções como memória e narração/narrativa nos contextos indígenas e não indígenas é um caminho que busca não somente valorizar e reafirmar a validade e a complexidade das epistemologias originárias, mas também apontar horizontes em que as concepções indígenas podem dialogar com os conhecimentos não indígenas. Nesse sentido, só existem cinemas indígenas e teorias dos cinemas indígenas se as epistemologias, as cosmovisões e os conhecimentos tradicionais também forem considerados para basear os estudos realizados no campo, além de conhecimentos produzidos por meio da ciência antropológica.

As mídias indígenas, entre elas o cinema, devem ser pensadas em seus próprios termos, pelos realizadores indígenas, que norteiam o que registrar, como registrar e para quem registrar, seguindo seus próprios interesses e objetivos (Oliveira, 2014). Como vimos, os cinemas indígenas no contexto brasileiro nascem, de modo mais centralizado e organizado, na década de 1980, no Xingu. Tal experiência foi pioneira em reconfigurar o papel indígena de objeto a sujeito das produções cinematográficas no país. Reconhecido o valor e a importância dessa mudança de paradigma, que resultou na disseminação e na influência nos modos de produção de cinema de outros grupos de cinema indígena pelo país, não se deve ver nisso um modelo mandatário e homogêneo de produção de filmes indígenas. Vimos que há tendências ao uso do cinema como meio de guardar a memória e de enfrentamento político, mas apontamos que essas funções não revelam necessariamente a natureza do que se deve identificar como cinema indígena.

É importante ressaltar que o cinema indígena no Brasil e na América Latina forma um conjunto de obras profundamente diverso, geograficamente disperso e intrinsecamente vinculado aos processos sociais e às pressões locais. Os cineastas indígenas utilizam o cinema tanto como forma de expressão particular quanto para revelar as realidades específicas de sua comunidade. Dessa forma, a diversidade, quesito irremediável para compreender as dinâmicas e os problemas relacionados aos povos indígenas, é marca essencial também dos cinemas indígenas. Somente considerando isso é possível promover a presença de indígenas que não vivem em territórios reconhecidos oficialmente e que não se enquadram em estereótipos fixos. O cinema, assim, torna-se um meio de garantir que as múltiplas vozes e experiências indígenas sejam reconhecidas em toda a sua complexidade.

Fazendo isso, podemos afastar o exercício do poder tutelar (Lima, 1995, 2015), que se expressa no cinema, em nosso entendimento, por meio de uma lógica tutelar cinematográfica. Essa, baseada na cristalização e na idealização da figura indígena, dita e controla o que pode ou não ser considerado indígena no cinema. Portanto, a histórica representação externa, que por tanto tempo subjugou os indígenas à idealização, não deve ser substituída por parâmetros de fixação de elementos culturais, mesmo que tenham como objetivo o enfrentamento político e ainda que sejam reproduzidos pelos próprios indígenas. Caso contrário, haveria a substituição de uma lógica tutelar por outra. Isto é, trocar-se-ia a representação externa, idealizada e reificada, pela lógica cultural e coletiva, restrita àqueles que tiveram sua indianidade reconhecida pelo Estado.

De todo modo, a corrente mais forte atualmente do cinema indígena brasileiro, nomeadamente documental, tem contribuído substancialmente para uma agenda de fortalecimento territorial, vínculos comunitários e defesa do meio ambiente. Esses filmes oferecem aos urbanos novas maneiras de ser e estar no mundo. Além de ensinarem novas maneiras de ver e fazer cinema, os povos originários propõem alternativas para adiar o fim do mundo<sup>40</sup>, as quais parecem estar menos na digitalização ou no avanço de tecnologias do que, antes, na redefinição das expectativas de futuro. Pensadores indígenas, como Ailton Krenak, têm defendido que, caso não passemos a considerar os saberes de ontem como chaves para criação de um amanhã, isto é, que o futuro ancestral é a única maneira de postergar o colapso da natureza, a humanidade tão logo encontrará seu fim. Mais do que nunca, é tempo de repensar as relações entre humanos e não humanos, entendendo-as como uma rede interdependente, na qual o respeito e a harmonia com a natureza são fundamentais para a sobrevivência e para o equilíbrio entre todos os seres vivos.

O argumento de Baniwa (2019), que consta na nossa epígrafe, é central para entender o objetivo deste trabalho, que é, sobretudo, reforçar a ideia de complementaridade entre formas de pensar e fazer cinemas entre indígenas e não indígenas. Propusemos diálogo entre epistemologias indígenas e não indígenas, por meio do cinema, afastando perspectivas tutelares que tendem a produzir representações animalizadas ou romantizadas dos povos indígenas, ou mesmo modos homogêneos de criação artística. Os indígenas querem autonomia para escolher o que e como filmar, independentemente de regras pré-estabelecidas sobre definição do que pode ou não ser cinema indígena. Os cinemas indígenas são formados por questões identitárias individuais e coletivas, resultando de múltiplos fatores internos e externos às comunidades e tendo lógicas próprias a depender do povo e do cineasta que o realiza, assim como dos projetos em que se inscrevem. O que defendemos, em última análise, é o diálogo de modos de pensar e de formas de fazer cinema, considerando-se e respeitando-se particularidades cosmológicas, territoriais e coletivas dos indígenas, mas não restringindo suas práticas a elas.

---

<sup>40</sup> A expressão é de Krenak (2020, p. 60), que define o fim do mundo como uma breve interrupção de um estado de prazer extasiante que evitamos perder.

## Referências bibliográficas

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- ALARCON, D. F. Retomadas de terras: balanço de um campo de estudos florescente. **Encyclopédie Bérose des histoires de l'anthropologie**, Paris, [2025?]. No prelo.
- ALVARES, A. **Petein mbya nhema'en ta'anga arandure nhemboja'o re – Um olhar Guarani: o cinema na fronteira dos saberes**. 2021. 47 p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Cinema e Audiovisual) – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.
- ARAÚJO JÚNIOR, J. J. A Constituição de 1988 e os direitos indígenas: uma prática assimilacionista?. In: CUNHA, M. C.; BARBOSA, S. (Orgs.). **Direitos dos povos indígenas em disputa**. São Paulo: Editora Unesp, 2018. p. 175-233.
- BANIWA, G. A conquista da cidadania indígena e o fantasma da tutela no Brasil contemporâneo. In: RAMOS, A. R. (Org.). **Constituições nacionais e povos indígenas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 206-227.
- \_\_\_\_\_. Educação e povos indígenas no limiar do século XXI - debates interculturais. In: \_\_\_\_\_. **Educação escolar indígena no século XXI: encantos e desencantos**. Rio de Janeiro: Laced/ Mórula, 2019. p. 59-101.
- BELISÁRIO, B. Rebobinando a fita: arqueologia do videotape nas aldeias. **GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia**, São Paulo, Brasil, v. 7, n. 1, p. e181961, 2022. DOI: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.181961. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/gis/article/view/181961>>. Acesso em: 9 mar. 2026.
- BENITES, T. **Rojeroky hina ha roike jevy tekohape (Rezando e lutando): o movimento histórico dos Aty Guasu dos Ava Kaiowa e dos Ava Guarani pela recuperação de seus tekoha**. 2014. 270 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I – Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. 1 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, W. *et al.* **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CADENA, M. **Seres-terra: cosmopolíticas em mundos andinos**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.
- CARDEAL, P. V.; BELTRÃO, J. F. Tortura, colonialidade & ditadura militar: políticas de Estado contra povos indígenas segundo o Relatório Figueiredo. In: BELTRÃO, J. F. (Org.).

**Relatório Figueiredo:** atrocidades contra povos indígenas em tempos ditatoriais. Rio de Janeiro: Laced/ Mórula, 2022. p. 252-282.

CÓRDOVA, A. Estéticas enraizadas: aproximações ao vídeo indígena na América Latina. *In:* DUARTE, D. R.; ROMERO, R.; TORRES, J. (coord.). **Cosmologias da imagem:** cinemas de realização indígena. 1. ed. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2021. p. 93-122.

CUNHA, M. Políticas culturais e povos indígenas – Uma introdução. *In:* CUNHA, M.; CESARINO, P. (Orgs.). **Políticas culturais e povos indígenas.** 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 9-21.

DUARTE, D. R.; ROMERO, R.; TORRES, J. (coord.). **Cosmologias da imagem:** cinemas de realização indígena. 1. ed. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2021.

ENNE, A. L. Posfácio – Compartilhar como forma de aprender. *In:* OLIVEIRA, B. P. **Mídia índio(s):** comunidades indígenas e novas tecnologias de comunicação. Rio de Janeiro: LACED, 2014. p. 87-88.

FAUSTO, C. O que cabe dentro da câmera: relatos de uma experiência e algumas reflexões. *In:* KUIKURO, T.; FREITAS, G. (curadores). **Xingu:** contatos. São Paulo: IMS, 2023. p. 208-231.

FREITAS, G. Do acervo à aldeia. *In:* KUIKURO, T.; FREITAS, G. (curadores). **Xingu:** contatos. São Paulo: IMS, 2023. p. 24-29.

FRESQUET, A. **Cinema e educação:** reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.

HAN, B. **A crise da narração.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2023.

\_\_\_\_\_. **A sociedade do cansaço.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2024.

HARAWAY, D. **Ficar com o problema:** fazer parentes no Chthuluceno. São Paulo: n-1 edições, 2023.

JESUS, N. A domesticação das imagens: narrativas indígenas e apropriação tecnológica. *In:* KUIKURO, T.; FREITAS, G. (curadores). **Xingu:** contatos. São Paulo: IMS, 2023. p. 198-207.

KANAYKÕ, E. A cosmologia da imagem. *In:* DUARTE, D. R.; ROMERO, R.; TORRES, J. (coord.). **Cosmologias da imagem:** cinemas de realização indígena. 1. ed. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2021. p. 41-58.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu:** palavras de um xamã yanomami. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020a.

\_\_\_\_\_. **A vida não é útil**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020b.

\_\_\_\_\_. **Futuro ancestral**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KUIKURO, T.; FREITAS, G. (curadores). **Xingu: contatos**. São Paulo: IMS, 2023.

LATOURE, B. **Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no antropoceno**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

LIMA, A. C. S. **Um grande cerco de paz: poder tutelar, indianidade e formação do Estado no Brasil**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

\_\_\_\_\_. Sobre tutela e participação: povos indígenas e formas de governo no Brasil, séculos XX/XXI. **Revista Mana**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 425-457, 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0104-93132015v21n2p425>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/Hq63jTNN9yHhPTQ4PjXjBdw/?lang=pt>. Acesso em: 6 dez. 2025.

LOPES, Rafael de Figueiredo. A Amazônia de Tainá: uma análise sobre a reprodução de clichês culturais no cinema infanto-juvenil. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 145-164, 2016. DOI: 10.22456/1982-6524.58713. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/view/58713>. Acesso em: 28 nov. 2025.

LUTAIF, T.; MODERNELL, B. O uso ritual do pó de yâkoana entre os Yanomami: um novo olhar para as interações humano-vegetais. **Ponto-e-Vírgula**, [S. l.], n. 31, p. e55989, 2023. DOI: 10.23925/1982-4807.2022i31e55989. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/55989>. Acesso em: 19 out. 2025.

MADEIRA, R. M.; TAROUÇO, G. S. Esquerda e direita no Brasil: uma análise conceitual. **Revista Pós Ciências Sociais**, v. 8, n. 15, 2011. Disponível em: [https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/8933/2/Esquerda\\_e\\_Direita\\_no\\_Brasil\\_u\\_ma\\_analise\\_conceitual.pdf](https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/8933/2/Esquerda_e_Direita_no_Brasil_u_ma_analise_conceitual.pdf). Acesso em: 29 out. 2025.

MARIN, N.; MORGADO, P. Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes. In: BARBOSA, A. *et al.* **A experiência da imagem na etnografia**. São Paulo: Fapesp: Terceiro Nome, 2016.

MAXAKALI, I.; MAXAKALI, S. Desta terra, para esta terra. In: DUARTE, D. R.; ROMERO, R.; TORRES, J. (coord.). **Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena**. 1. ed. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2021. p. 155-160.

NEVES, A. L. Registro audiovisual nos Manoki: entre o tabu e a salvaguarda. In: ARRUDA, R.; JAKUBASZKO, A.; RAMIRES, M. (Orgs.). **Reflexões Indigenistas**. Campinas: Curt Nimuendajú, 2011. p. 179-190.

OLIVEIRA, B. P. **Mídia índio(s)**: comunidades indígenas e novas tecnologias de comunicação. Rio de Janeiro: LACED, 2014.

PACHECO DE OLIVEIRA, J. Regime tutelar e globalização: um exercício de sociogênese dos atuais movimentos indígenas no Brasil. In: PACHECO DE OLIVEIRA, J. **O nascimento do Brasil e outros ensaios**: “pacificação”, regime tutelar e formação de alteridades. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016. p. 265-288.

\_\_\_\_\_. A luta pelo território como chave analítica para a reorganização da cultura. In: PACHECO DE OLIVEIRA, J. (Org.). **A reconquista do território**: etnografias do protagonismo indígena contemporâneo. Rio de Janeiro: Laced/ e-papers, 2022. p. 11-36.

PINHEIRO, S. **A imagem como arma**: a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy. 2017. 284 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

PORTELLA, P. Autoria indígena no contexto nativo. In: DUARTE, D. R.; ROMERO, R.; TORRES, J. (coord.). **Cosmologias da imagem**: cinemas de realização indígena. 1. ed. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2021. p. 395-406.

SILVA, F. O conceito de memória na reflexão antropológica de Kant. **Kriterion**, Lisboa, v. 59, n. 140, p. 449-474, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/0100-512X2018n14006fmfs>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/kr/a/R4Rgb3CC3Yr7M5Rwf49NcrD/?lang=pt>. Acesso em: 6 dez. 2025.

SOUZA, L. S. **As donas do fogo**: política e parentesco nos mundos guarani. 2023. 352 p. Tese de doutorado (Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2023.

TACCA, F. Major Thomaz Reis – Fotografia e Cinematografia da Comissão Rondon. In: KURY, L.; SÁ, R. (Orgs.). **Rondon Inventários do Brasil 1900-1930**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2017. p. 144-171.

TURNER, Terence. The Kayapó video project: A progress report. **Revue de la commission d’anthropologie visuelle**, v. 1, p. 7-10, 1990.

VERNET, M. Cinema e Narração. In: AUMONT, J. *et al.* **A estética do filme**. 9. ed. Campinas: Papirus, 2012. p. 89-156.

VOLZ, F. Walter Benjamin: memória e conhecimento do presente. **Voluntas**: Revista Internacional de Filosofia, Santa Maria, v. 10, n. 3, p. 150-168, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5902/2179378640395>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/40395/pdf>. Acesso em: 6 dez. 2025.

---

Recebido em: 15/05/2026 \* Aprovado em: 03/08/2026 \* Publicado em: 20/09/2026

---