



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

(UNIRIO)

JÚLIA LACERDA SARRAF NOGUEIRA

O AUDIOVISUAL INDÍGENA COMO POLÍTICA DE MEMÓRIA: uma reflexão sobre os
cinemas de Alexandre Pankararu, Marcelo Tingui e Olinda Tupinambá

RIO DE JANEIRO

2026



JÚLIA LACERDA SARRAF NOGUEIRA

O AUDIOVISUAL INDÍGENA COMO POLÍTICA DE MEMÓRIA: uma reflexão sobre os cinemas de Alexandre Pankararu, Marcelo Tingui e Olinda Tupinambá

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestra em Memória Social.

Linha de Pesquisa: Memória Social e Espaço

Orientador: Prof. Dr. Samuel Silva Rodrigues de Oliveira

RIO DE JANEIRO

2026

S247 Sarraf, Júlia
O AUDIOVISUAL INDÍGENA COMO POLÍTICA DE MEMÓRIA: uma
reflexão sobre os cinemas de Alexandre Pankararu, Marcelo
Tingui e Olinda Tupinambá / Júlia Sarraf. -- Rio de
Janeiro : UNIRIO, 2026.
135

Orientador: Samuel Silva Rodrigues de Oliveira.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória
Social, 2026.

1. Audiovisual indígena do Nordeste do Brasil. 2.
Políticas de Memória. 3. História oral indígena. I. Silva
Rodrigues de Oliveira, Samuel, orient. II. Título.

JÚLIA LACERDA SARRAF NOGUEIRA

O AUDIOVISUAL INDÍGENA COMO POLÍTICA DE MEMÓRIA: uma reflexão sobre os cinemas de Alexandre Pankararu, Marcelo Tingui e Olinda Tupinambá

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestra em Memória Social.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. Samuel Silva Rodrigues de Oliveira (Orientador)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

Profa. Dra. Johanna Gondar Hildenbrand
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.

Profa. Dra. Juliana Ventura de Souza Fernandes
Instituto Federal de Minas Gerais - IFMG.

Prof. Ms. Alberto Alvares Guarani
Universidade Federal Fluminense - UFF.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus, que me mostra o caminho e provê os meios para que eu o trilhe.

Aos entrevistados Alexandre Pankararu, Marcelo Tinguí e Olinda Tupinambá, por aceitarem o convite.

Ao orientador deste trabalho, Samuel Oliveira, pela parceria, guia e acompanhamento.

Ao Programa de Pós Graduação em Memória Social da UNIRIO e todos os funcionários, nunca pensei que um programa pudesse ser tão acolhedor.

À minha banca de qualificação, profas. Dras. Juliana Ventura e Johanna Hildenbrand, pela atenção e pelos encaminhamentos fundamentais para a finalização do trabalho.

A Leandro Romano, *in memoriam*, meu companheiro que se foi antes de começar seu mestrado na UNIRIO, antes que eu sonhasse em fazer o meu, e que está comigo em tudo que faço.

Ao Neepe, que ampliou meu mundo e me impulsionou a querer buscar minha voz.

À amiga Johanna Gondar, por apresentar o Memória Social, por me ver sempre tão maior do que vejo.

Aos meus avós, que vibram com minhas conquistas e para quem sempre quero contá-las.

Aos meus antepassados: os saúdo, os reconheço, que loucura chegarmos até aqui!

À minha mãe, Cristiana Lacerda, pelo teatro, pelos bonecos, pelas histórias que contamos juntas durante todo o tempo do mestrado.

Ao meu pai, Guilherme Sarraf, sempre rodeado de livros e a quem sempre quero orgulhar, pelo apoio.

À Aninha Barros, que me acompanha, me cuida e me organiza, por acreditar em mim.

À minha irmã, Marian Sarraf, por estar sempre ao meu lado.

À minha prima Renata Lacerda, por abrir caminho, por me ouvir, pelo exemplo. Ao seu companheiro, Thiago Brandão, por me fazer sentir uma pesquisadora como eles.

Ao meu amigo Gui Yazbek, inspiração acadêmica na persistência, no tesão e na disciplina, pela companhia no percurso.

Aos meus colegas de mestrado - os Memoráveis -, por tornarem tudo isso mais leve, por eu me sentir menos sozinha, em especial à Carol e à Eloá, e nosso trio que se apoiou de tantas formas. Que sorte!

À minha tia Claudia Lacerda, por me receber com tanto carinho na última semana de escrita.

Aos meus amigos Micael Castagna e Raoni Azevedo, que tanto amo, não tenho palavras para agradecer tudo o que fazem por mim. Obrigada pela paciência, pelo interesse, pelo carinho, pelo amor, pela presença.

À Tradição Sufi, minha base.

Ao teatro e ao cinema, meu ganha-pão, o sustento para que eu possa aprender a voar.

RESUMO

A presente pesquisa consiste em uma aproximação dos cinemas de três produtoras indígenas situadas na região Nordeste do Brasil: Olhar da Alma Filmes, Tingui Filmes e Yawar, a fim de pensarmos acerca da memória e das políticas de memória através do audiovisual indígena. Este estudo se dá a partir de entrevistas com três cineastas representantes das produtoras: Alexandre Pankararu, Marcelo Tingui e Olinda Tupinambá. As entrevistas partem da metodologia da história oral, em uma busca por criar um espaço narrativo aos entrevistados e por oferecer uma escuta ativa e atenta de suas histórias e percepções para, então, refletir sobre elas a partir de revisão bibliográfica do campo da memória social, da história oral e de outros campos de conhecimento. Com isso, tentamos compreender o fazer cinema desde a perspectiva destes realizadores indígenas e destacar a função de suas produções enquanto ferramenta de luta e política de memória, bem como de reconhecimento e legitimação dos saberes de seus povos, contribuindo para a luta indígena e para uma descolonização dos saberes – perspectiva necessária diante das diversas crises vividas atualmente (ambiental, política, econômica, social e de sentidos).

Palavras-chave: Audiovisual indígena, Audiovisual indígena do Nordeste do Brasil, Cineastas indígenas brasileiros, História Oral indígena, Memória Política, Cosmopolítica Indígena de Memória, Política de Memória, Descolonização dos saberes.

ABSTRACT

This study examines the film work of three indigenous production companies based in the North-East region of Brazil: Olhar da Alma Filmes, Tingui Filmes and Yawar, with the aim of exploring memory and memory policies through indigenous audiovisual media. This study is based on interviews with three filmmakers representing the production companies: Alexandre Pankararu, Marcelo Tingui and Olinda Tupinambá. The interviews are based on oral history methodology, seeking to create a narrative space for the interviewees and to offer active and attentive listening to their stories and perceptions, in order to then reflect on them through a review of the literature in the fields of social memory, oral history and other areas of knowledge. In doing so, we seek to understand filmmaking from the perspective of these Indigenous filmmakers and to highlight the role of their productions as a tool for struggle and memory politics, as well as for the recognition and legitimisation of their peoples' knowledge, contributing to the Indigenous struggle and to a decolonisation of knowledge – a perspective that is necessary in the face of the various crises currently being experienced (environmental, political, economic, social and of meaning).

Keywords: Indigenous audiovisual media, Indigenous audiovisual media from north-eastern Brazil, Brazilian indigenous filmmakers, Indigenous oral history, Political memory, Indigenous cosmopolitics of memory, Politics of memory, Decolonisation of knowledge.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
Capítulo 1 - Memória Social e Cidadania Indígena.....	16
1.1 O que é Memória Social?.....	16
1.1.1 A memória política.....	19
1.1.2 Memória e Cinema.....	21
1.2 Políticas indigenistas: colonialidade e memória.....	24
Capítulo 2 - Audiovisual indígena.....	32
2.1 Audiovisual indígena “do Nordeste”?.....	35
2.2 Políticas de memória e audiovisual indígena.....	41
2.3 Entrevistas com produtores do audiovisual indígena.....	44
Capítulo 3 - Alexandre Pankararu / Olhar da Alma Filmes.....	49
Capítulo 4 - Marcelo Tingui / Tingui Filmes.....	68
Capítulo 5 - Olinda Tupinambá / Yawar Filmes.....	96
Considerações finais.....	124
REFERÊNCIAS.....	129

Como se estivessem ali não para que os vissemos, mas para que,
através deles, pudéssemos finalmente nos enxergar.
(CANÇADO, 2019, p.318)

Introdução

A presente pesquisa trata-se de um estudo transdisciplinar¹ que busca compreender mais a fundo o audiovisual indígena no Brasil a partir de três produtoras, *Olhar da Alma Filmes*, *Tingui Filmes* e *Yawar*, representadas por três cineastas indígenas: Alexandre Pankararu, Marcelo Tingui e Olinda Tupinambá. As três etnias às quais eles pertencem - Pankararu, Tingui-Botó e Tupinambá Pataxó Hã-hã-hãe -, estão localizadas na região Nordeste do Brasil, o que trará particularidades à sua produção audiovisual e, consequentemente, a este estudo.

Utilizamos uma combinação de metodologias, a fim de obtermos melhor compreensão do tema e aprofundar as reflexões suscitadas na pesquisa: a revisão bibliográfica, as entrevistas de história oral temática e a análise fílmica.

Ao longo do trabalho vario entre a primeira pessoa do singular - eu - e a primeira pessoa do plural - nós. Eu, Júlia Sarraf, que escrevo este trabalho, que parto da minha história pessoal enquanto 3ª geração de mulheres bonequeiras, comunicadora social graduada em cinema, produtora cultural e pesquisadora interessada em contar e ouvir histórias, em conhecer e divulgar outros saberes e cosmologias, que me inscrevo no mestrado de memória social da UNIRIO, que realizo as entrevistas. Nós, Samuel Oliveira, orientador do trabalho, o programa Memória Social da UNIRIO, a banca de qualificação e eu, que dialogamos para a construção deste trabalho.

É importante destacar, também, que a pesquisa traz as narrativas destes cineastas como ponto central, em uma busca pelo fazer “junto com”, dentro das possibilidades, além de dialogar ao longo de toda a construção do trabalho com escritores e pensadores indígenas que fazem parte da bibliografia, de forma a reconhecer, valorizar e aprender com seus saberes e abrir novos caminhos de entendimento do tema a partir de suas cosmovisões.

A revisão bibliográfica foi fundamental para o levantamento do marco teórico da análise e para a compreensão do processo e configuração social a ser investigada. Diferentemente do que supus quando iniciei o mestrado, estando afastada da academia há mais de dez anos, as referências bibliográficas não deixam nunca de surgir, até o fim do trabalho, através de disciplinas, de trocas com companheiros de mestrado e com

¹ O conceito aqui é usado tendo como base o artigo “Cinco proposições sobre memória social”, de Jô Gondar. A primeira proposição diz que o campo da memória social é transdisciplinar, visto que “o conceito de memória, mais rigorosamente, é produzido no entrecruzamento ou nos atravessamentos entre diferentes campos de saber” (Gondar, 2016, p.20). Segundo a autora, “a ideia não é reunir conteúdos, mas produzir efeitos de transversalidade entre os diversos saberes.” (Ibidem, p.22).

interlocutores diversos ao longo do percurso. A cada nova descoberta de um autor e suas ideias, principalmente os autores indígenas, novos mundos puderam ser vislumbrados, enriquecendo essa experiência que me transformou e me despertou. Certamente, se houvesse mais tempo, a pesquisa ganharia ainda outros rumos, questionamentos e reflexões.

A metodologia da história oral, na qual as entrevistas são tidas como documentos de igual ou maior valor que os escritos e “oficiais”, surgiu como uma grande aliada do trabalho. Essa metodologia tornou possível trazer as narrativas dos pesquisados - Alexandre Pankararu, Marcelo Tingui e Olinda Tupinambá - para o centro da pesquisa.

No momento de reflexão e aprofundamento das entrevistas realizadas, utilizamos ferramentas de análise fílmica para trazer elementos narrativos e imagéticos de filmes destes realizadores (contextualizados historicamente), decompondo/descrevendo para em seguida reconstruir/interpretar seus elementos constitutivos.

O recorte da pesquisa em produtoras da região Nordeste do Brasil se deve a um conhecimento prévio que tenho após dois anos de trabalho como assistente de pesquisa em um núcleo de pesquisas da Fiocruz que criou, junto com cineastas indígenas, a plataforma *Narrativas Indígenas do Nordeste*. Através desta experiência conheci pessoalmente e trabalhei com alguns cineastas indígenas do Nordeste, além de assistir à maioria dos filmes disponibilizados gratuitamente na plataforma, na qual trabalhei diretamente por alguns meses. Sobre esta experiência falarei mais adiante. Evidenciar este recorte foi uma sugestão da banca de qualificação, onde foi apontada a pertinência e a potência de um estudo que trouxesse o audiovisual indígena da região Nordeste, já que há um volume maior de trabalhos referindo-se à dinâmica da produção audiovisual das regiões Norte e Centro-Oeste do Brasil.

A escolha dos dois primeiros entrevistados se deu pela facilidade de acesso, por já termos trabalhado juntos. Alexandre nunca conheci pessoalmente, apenas através de reuniões virtuais e conversas pelo aplicativo de mensagens *Whatsapp*. Já Marcelo, esteve presente em alguns encontros promovidos pelo núcleo no qual trabalhei e pela Fiocruz, no Rio de Janeiro e em Pernambuco. Por conta desses encontros, nos conhecemos e trabalhamos juntos presencialmente.

Após as duas primeiras entrevistas sentimos a necessidade de ouvir uma cineasta indígena mulher. Lembrei de alguns nomes presentes na plataforma, dentre eles Olinda Tupinambá, de quem já admirava o trabalho artístico - não somente no audiovisual - por acompanhar pelas redes sociais e em feiras de arte.

Alexandre Pankararu é o entrevistado com mais tempo de experiência no audiovisual, produz filmes desde 2009, é coordenador de comunicação da Articulação dos Povos e

Organizações Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo (APOINME) e já formou muitos jovens cineastas indígenas de diversas etnias. Considera-se um midialivrista, realizando um cinema de guerrilha, como chama. Com sua companheira, a cineasta Graciela Guarani, fundou a produtora *Olhar da Alma*. Os dois vivem na aldeia Jarará, no território indígena (TI) Pankararu, em Jatobá, no sertão Pernambucano.

Marcelo Tingui realizou seu primeiro filme em 2017 com a câmera amadora de uma pesquisadora que passou por seu território. Ele teve vontade de registrar seu povo e mostrar para o Brasil que existem indígenas em Alagoas e no Nordeste. Em 2023 atuou como Coordenador de Assuntos Territoriais da Política Indígena no Ministério dos Povos Indígenas, hoje é Membro do Conselho Nacional do Meio Ambiente (CONAMA) e integrante especial da Comissão de Psicologia das Emergências e Desastres (Regional - AL). Marcelo também é acadêmico, graduado em Ciências Biológicas pelo Instituto Federal de Alagoas (IFAL), graduando em Psicologia pelo Centro Universitário Maurício de Nassau (UNINASSAU) e mestrando em Psicologia pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Ele vive na aldeia Tingui-Botó, em Alagoas.

Olinda Tupinambá vive próxima ao território indígena Caramuru-Paraguaçu, no Sul da Bahia, e seu nome artístico é Yawar, que também é o nome de seu *website* e de sua produtora audiovisual *Yawar Filmes*. Jornalista pelas Faculdades Integradas Ipitanga (FACIIP), curadora, performer, cineasta e ativista ambiental, seu trabalho mescla linguagens. Em 2024 participou do prêmio PIPA de arte contemporânea e já exibiu muitos de seus trabalhos fora do Brasil.

Todas as entrevistas foram realizadas de forma remota, em vista das dificuldades apresentadas para correlacionar trabalho, pesquisa e as aulas do mestrado, bem como da limitação de recursos, em se tratar de longas distâncias entre o Rio de Janeiro e os territórios onde eles vivem.

A trajetória de pesquisa: do Neepes-Fiocruz à UNIRIO

O trabalho é permeado pela minha experiência como assistente de pesquisa de um núcleo de pesquisa interdisciplinar da Escola Nacional de Saúde Pública Sérgio Arouca (ENSP) da Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz): o Núcleo Ecologias e Encontros de Saberes para a Promoção Emancipatória da Saúde (Neepes), por dois anos (2022-24).

A Fiocruz² é uma instituição pública e estratégica de ciência e saúde, com atuação nacional e internacional desde 1900. Sua missão é produzir, disseminar e compartilhar conhecimentos e tecnologias voltados para o fortalecimento e a consolidação do Sistema Único de Saúde (SUS) e que contribuam para a promoção da saúde e da qualidade de vida da população brasileira, para a redução das desigualdades sociais e para a dinâmica nacional de inovação.

A ENSP³ reúne uma ampla gama de profissionais com temas, abordagens e métodos de estudo heterogêneos. Suas principais áreas de estudo estão ancoradas no pensamento crítico e interdisciplinar e na sua aplicação prática no campo da saúde pública, que no Brasil é chamada de Saúde Coletiva. É nesse arranjo institucional que se encontra o Neepes.

O Neepes⁴ se baseia em três campos interdisciplinares do conhecimento: a Ecologia Política, as Epistemologias do Sul e a Saúde Coletiva. Também se destaca por sua abordagem interdisciplinar e intercultural, com uma equipe formada por membros de campos de conhecimento heterogêneos, e por desenvolver um diálogo intercultural com comunidades e movimentos de luta. Seus projetos atuam na promoção emancipatória da saúde, sendo alguns deles em defesa de territórios indígenas ameaçados por atividades como o garimpo e o agronegócio, buscando apoiar alternativas que articulam a defesa dos territórios, proteção ambiental, saúde, segurança e soberania alimentar por meio de metodologias sensíveis *co-labor-ativas*⁵ e de diálogos interculturais e interdisciplinares envolvendo redes e experiências de agroecologia em territórios indígenas. Além dos projetos, o núcleo promove Encontros de Saberes, que considera um de seus componentes estruturantes:

(...) os Encontros de Saberes buscam avançar na construção e difusão de *metodologias sensíveis co-labor-ativas* que apoiem diálogos interculturais necessários para a articulação entre a academia e diferentes movimentos sociais, incluindo tanto povos e comunidades tradicionais (indígenas, de matriz africana, camponeses), como grupos urbanos que atuam por cidades inclusivas e democráticas, movimentos feministas, antirracistas, agroecológicos, ou ainda que atuam em práticas comunitárias, holísticas e tradicionais de cuidado. (Porto, Rocha e Fasanello, 2021, p.163)

² Site Fiocruz: <https://portal.fiocruz.br/perfil-institucional>

³ Site oficial da ENSP: <https://pesquisa.ensp.fiocruz.br/apresentacao>

⁴ Site oficial da Neepes: <https://neepes.ensp.fiocruz.br/>

⁵ Com a formulação iniciada na tese de doutorado da pesquisadora e co-fundadora do Neepes, Marina Tarnowski Fasanello, em 2018, as metodologias sensíveis *co-labor-ativas* caracterizam-se pela produção de conhecimento *junto com os sujeitos* da pesquisa, e não apenas *sobre eles*, concepção que se apoia nas metodologias colaborativas não extrativistas de Boaventura de Sousa Santos. A decomposição da palavra "colaboração" cabe na intenção para devolver-lhe seu significado original: trata-se de um processo de trabalho e tornar comum dinâmico. Com base nas contribuições de Orlando Fals Borda e Paulo Freire, entre outros, elas integram a comunicação entre pesquisadores e sujeitos no processo de pesquisa como uma dinâmica relacional, um ato de reciprocidade e compartilhamento dialógico (Fasanello, Nunes e Porto, 2023).

Por ser graduada em comunicação/cinema e trabalhar há mais de quinze anos com teatro de bonecos e histórias da tradição oral para crianças, além de atuar na área do audiovisual como produtora e ter alguma prática na edição/montagem de audiovisuais, fui convidada a contribuir com o Neepees como assistente de pesquisa.

Todos os projetos do núcleo envolvem movimentos de luta, desde sua proposição até sua execução e continuidade. Foi assim que conheci diversas lideranças e integrantes de importantes movimentos, como o Fórum Nacional de Segurança Alimentar e Nutricional dos Povos Tradicionais de Matriz Africana (FONSANPOTMA), o Movimento dos Sem Teto da Bahia (MSTB), o Centro de Integração na Serra da Misericórdia (CEM), os Coletivos *Jupago Kreká*, *Poyá Limolaygo* e *Ororubá Filmes*, da etnia Xukuru do Ororubá e o Coletivo *Tingui Filmes*, da etnia Tingui-Botó. Também tive contato com diversas etnias indígenas (Munduruku, Xukuru do Ororubá, Tingui-Botó, Tremembé, Pankararu, Tupinambá, Tabajara, Terena, Kapinawá, Kariri, entre outras) e com projetos relacionados ao audiovisual indígena.

O primeiro deles fez parte do Programa Inova Encomendas Estratégicas de Saúde Indígena da Fundação Oswaldo Cruz/Fiocruz, com o título *Narrativas, memórias e diálogos interculturais: construindo uma rede audiovisual indígena do Nordeste como estratégia de agroecologia e promoção da saúde para o fortalecimento do SasiSUS nos territórios*, abreviado pelos participantes para *Narrativas Indígenas do Nordeste* ou apenas *Narrativas*. Até o final de 2024 o projeto teve duas edições: uma em 2021 e outra em 2022. A terceira se iniciou em 2025, após minha saída do Núcleo. O projeto surgiu do desejo comum de dois cineastas indígenas (Marcelo Tingui e Kleber Xukuru) de construir uma rede audiovisual do Nordeste indígena, unindo-se a dois pesquisadores da Fiocruz (André Monteiro e Marina Fasanello).

Os projetos do núcleo têm como base as *metodologias sensíveis co-labor-ativas*, produzindo conhecimento *junto com* os sujeitos da pesquisa em um belo processo, desde minha perspectiva, pois leva em consideração a todo momento o tempo próprio de cada sujeito, seus momentos de vida e suas demandas e contribuições, além de criar condições para que emergjam relatos significativos⁶ nos encontros virtuais e presenciais. É um processo muito rico, pelo que pude acompanhar, vivenciar, assistir em reuniões gravadas e trocar com os participantes. Exemplo disso são as muitas vezes que Kleber Xukuru e Marcelo Tingui afirmam que os integrantes do projeto se tornaram uma família.

⁶ Termo criado pela arte-educadora e contadora de histórias Nícia Grillo, a partir de sua proposta de “Aprender com as Histórias” em que as linguagens metafóricas dos contos atuam como instrumento desencadeador deste processo. O termo é apropriado pelo Neepees e utilizado em suas oficinas e encontros.

O *Narrativas* rendeu muitos frutos, dos quais destaca-se a *Plataforma Narrativas Indígenas do Nordeste*⁷, que deu início à uma rede audiovisual dos indígenas do Nordeste, Espírito Santo e Norte de Minas, além de originar duas mostras virtuais: a *Mostra Maracá*, no início de 2022, e a *Mostra Narrativas Indígenas do Nordeste* (promovida pela Cinemateca do MAM-Rio⁸), no final de 2023.

Desta segunda mostra, participei ativamente da organização, como integrante do Neepees. Foram cinco sessões temáticas virtuais de filmes indígenas presentes na plataforma *Narrativas Indígenas do Nordeste* e debates virtuais com diferentes temáticas e convidados relacionados ao campo do audiovisual indígena. O encerramento consistiu em uma sessão presencial na Cinemateca do MAM-Rio seguida de debate com pesquisadores da Fiocruz e pesquisadores e cineastas indígenas.

Ainda no final de 2023, participei da ampliação da Rede Audiovisual de indígenas do Nordeste, Espírito Santo e Norte de Minas, atualizando a plataforma. Nesta oportunidade pude conhecer (de forma virtual) outros cineastas indígenas, convidando-os a participar da Rede.

Em abril de 2024 estive nos Xukuru do Ororubá, no município de Pesqueira, em Pernambuco, participando de uma oficina promovida pelo Neepees, parte do projeto *Promoção Emancipatória da Saúde e Agroecologia para a Defesa de Territórios Indígenas e Biomas Ameaçados*, onde fiz parte da equipe de filmagem, conduzida pelo Neepees junto com integrantes da *Ororubá Filmes* e com a participação de um jovem cineasta da *Tingui Filmes*. Nesta ocasião, pude ver de perto o trabalho destes cineastas indígenas em seu território. Anteriormente, em encontros de saberes promovidos pelo Neepees, já havia participado de filmagens com equipes híbridas de pesquisadores não indígenas e pesquisadores/cineastas indígenas no Rio de Janeiro.

Ao fim de um ciclo de dois anos nesse trabalho, nos quais me aproximei dos projetos do núcleo, participei de filmagens, reuniões e encontros com os movimentos de luta que fazem parte deles e produzi junto com eles relatos audiovisuais⁹, me vi interessada em fazer dialogar o campo do audiovisual indígena com o da memória social, a fim de enriquecer o

⁷ <https://narrativasindigenas.ensp.fiocruz.br/>

⁸ O ciclo *Cinemateca: redes em movimento* destaca, em dez módulos, uma série de documentos e obras audiovisuais conservados pela Cinemateca do MAM e instituições congêneres. Em seu quinto módulo destacou a plataforma *Narrativas Indígenas do Nordeste*, em 5 sessões e 4 debates: <https://vimeo.com/channels/cinematecadomam> | <https://www.youtube.com/@MAMRio>

⁹ O Neepees trabalha com alguns formatos de relatos sobre os encontros e projetos de pesquisa: o relato escrito, privilegiado pela academia, o gráfico-imagético e o poético-musical, produzidos por artistas militantes que participam ativamente de todo o encontro/projeto, e o audiovisual.

debate acerca da importância destes registros e de sua divulgação.

Dividimos a pesquisa em cinco capítulos. O **capítulo 1 - Memória Social e Cidadania Indígena**, situa o campo da memória social, passando pela memória nacional, pela memória política e pela relação entre memória e cinema, e traz um breve histórico da cidadania indígena no Brasil a partir das políticas indigenistas desde o século XVI até os dias de hoje. No **capítulo 2 - Audiovisual Indígena**, falamos sobre audiovisual indígena e problematizamos a categoria “audiovisual indígena do Nordeste”. Também falamos sobre políticas de memória e audiovisual. Nos **capítulos 3, 4 e 5** trazemos as narrativas de três cineastas indígenas das etnias Pankararu, Tingui e Tupinamba/Pataxó Hã-hã-hã, respectivamente. A elaboração e análise das entrevistas com os três cineastas utiliza, também, análises de sequências de seus filmes como forma de aprofundar as reflexões suscitadas nas entrevistas. Nas **Considerações Finais**, fazemos uma síntese da investigação e retomamos a discussão das hipóteses iniciais do trabalho, contribuindo com a reflexão acerca da importância do audiovisual indígena para dentro e fora dos territórios indígenas, enquanto registro, memória e ferramenta de ensino e de luta. Com as entrevistas realizadas neste trabalho e minhas vivências com o audiovisual indígena, além das referências bibliográficas e de ferramentas de análise fílmica, conseguimos realizar uma leitura qualitativa, do ponto de vista do reconhecimento, da difusão e da legitimação de saberes indígenas.

Como produtores audiovisuais indígenas enxergam sua produção? Em que medida essas produções interagem com as produções audiovisuais não indígenas? Existem particularidades da produção audiovisual indígena? Quais? Em que medida esta produção audiovisual contribui para uma reparação histórica, para um fortalecimento da identidade dos povos indígenas e para um resgate de práticas ancestrais? Como este resgate contribui na descoberta de outros caminhos que podemos trilhar na busca de um futuro possível, tendo em vista as diversas crises¹⁰ que enfrentamos?

Essas são as questões que mobilizaram e engajaram minha presença e atuação na investigação.

¹⁰ Em outubro de 2025, 160 cientistas assinaram o Relatório Global de Pontos de Inflexão 2025. O relatório mostra que o desaparecimento massivo dos corais marca “o primeiro ponto de não retorno do planeta, colocando humanos e meio ambiente em alto risco”, conforme matéria da National Geographic Brasil. Esse é apenas um exemplo do momento de crise atual. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/meio-ambiente/2025/10/o-que-cause-o-branqueamento-dos-corais-sua-extincao-em-massa-ja-comecou-e-afeta-a-vida-humana> Acesso em: 30 de outubro de 2025.

Capítulo 1 - Memória Social e Cidadania Indígena

Antes de entrarmos no tema do audiovisual indígena, cabe uma introdução ao campo da Memória Social, no qual esta dissertação se situa. Para isso, dialogamos com autores do programa de Memória Social da UNIRIO, do qual faço parte, como Regina Abreu, Javier Lifschitz e Jô Gondar, que pensam a Memória Social no contexto brasileiro contemporâneo, e também com pensadores clássicos do campo, como Maurice Halbwachs e Michael Pollak.

Como diz a colega doutoranda do programa de Memória Social, Cristiane Furtado, em sua tese ainda não defendida, “estudar a memória é interrogar as formas pelas quais o presente se constrói sobre camadas sedimentadas de violência e de resistência”. Após meu contato inicial com o campo da Memória Social e a compreensão dos mecanismos de construção de uma memória social, foi inevitável apontar nessa direção. Furtado diz também que “escolher a memória social, portanto, é escolher olhar para as fissuras, os silêncios e as reemergências do passado no presente. É reconhecer, nos rastros e nas brechas, a persistência das vozes que recusam o esquecimento”. Pego emprestadas suas palavras para pensar a presente pesquisa. Falar de audiovisual indígena e de políticas de memória indígena é, também, falar de fissuras, silêncios, reemergências, persistência e resistência.

A leitura da dissertação de Daiara Sampaio, da etnia Tukano, enriqueceu ainda mais o diálogo, trazendo uma visão indígena acerca da memória e do direito à memória por parte dos povos indígenas do Brasil. Esses autores dialogam sobre a memória como construção social e política das identidades individuais e coletivas.

Nesse ponto, fazemos uma inflexão sobre o *status* de indígena na comunidade política e seus efeitos na memória nacional. Nos pareceu importante escrever um breve resumo da construção da cidadania indígena no Brasil, a partir da leitura de Gersem José dos Santos Luciano, da etnia Baniwa, Manuela Carneiro da Cunha, João Gabriel da Silva Ascenso, e Karliane Nunes e Marcelo de Campos. O entendimento da história das legislações indigenistas no processo de colonização e nos meandros da política indigenista e indígena na formação do Estado nacional, nos será útil para uma melhor compreensão das relações de poder instituídas, e do lugar das memórias dos povos originários e do contexto em que se situam os filmes realizados por indígenas, prática recente entre eles, que até o final do século XX eram objetos e não sujeitos das produções audiovisuais¹¹.

¹¹ Karliane Nunes e Marcelo de Campos afirmam que “a partir de meados dos anos 1970, quando os povos indígenas do Brasil passaram a ter alguma visibilidade no cenário nacional enquanto sujeitos históricos e agentes políticos, destaca-se o início de um processo de apropriação tecnológica — significativo no que diz respeito às possibilidades de organização, comunicação e visibilidade das realidades indígenas —, a partir da elaboração de conteúdos indígenas para mídias diversas.” (2022,

1.1 O que é Memória Social?

A memória possui múltiplas definições. Ela se produz numa relação com a alteridade, resultado de interações que temos com os outros; ela não é uniforme, pois existem distintas maneiras de se lembrar em diferentes culturas; ela é uma atividade dinâmica entre o ato de lembrar e o ato de esquecer; ela é imaginativa e não é espontânea: há de se ter uma vontade de memória. Estas “definições” foram discutidas por Regina Abreu, no artigo *Memória social: itinerários poéticos-conceituais*. A autora destaca a memória enquanto processo ativo, que implica escolhas:

A memória, quando implica pensamento, reflexão, imaginação, conduz-nos ao universo das potências criativas, pois não nos levam ao mesmo, mas a outras direções antes não vislumbradas. A noção de pensamento aqui emerge como um estado ativo ou mesmo proativo de romper com a impossibilidade de reprodução de um “passado real” e de ativação de leituras ou interpretações singulares sobre todo e qualquer passado, à luz das experiências vividas no presente. [...] O que permanece nesse caso, e que poderíamos tomar como fator invariável em diferentes modos de lembrar, seja em dimensões míticas, cíclicas, lineares, é o fato de que a memória implica em seleções, recortes, delimitações. (Abreu, 2016, p.49-50)

A memória é mesmo seletiva. Há de se escolher o que lembrar e, consequentemente, o que esquecer. Semelhante a um processo de montagem cinematográfica, momento em que se dá sentido ao filme, com a escolha de cenas, imagens, sons e falas que entram na narrativa, a memória é um exercício.

A nível individual, realizamos diariamente essa “montagem” sem perceber. No entanto, não existe memória estritamente individual. Um dos grandes nomes do campo de estudos da memória social, o sociólogo francês Maurice Halbwachs desenvolveu, na década de 1920, o conceito de “memória coletiva”. Para ele, a memória individual depende da interação com a memória coletiva e do contexto social em que está inserida.

Em seu artigo, Abreu faz referência a Richard Sennett, cujo livro *O declínio do homem público*, publicado em 1977, “é uma crítica à hipertrofia do privado na sociedade ocidental moderna e ao declínio do sentido do 'público' e das 'relações sociais' como princípio organizador do mundo” (2016, p.51). Ela conclui, a partir de Sennett, que “quando o indivíduo é confinado ao isolamento e levado a acreditar que se basta a si mesmo, e que suas verdades íntimas é que necessitam ser afloradas, a tendência é o completo esquecimento, pois já não existem as condições de produção da lembrança” (2016, p.51-52).

A questão do individual e coletivo no debate da memória social soma-se a outras

diferenciações. O sociólogo Javier Lifschitz diferencia memória social e memória histórica, a partir de Halbwachs:

Em suas formulações clássicas sobre a memória social, Maurice Halbwachs (2006) a define como um fenômeno sociológico, que deve ser distinguido tanto da memória individual como da memória histórica. A memória social se constitui a partir de experiências vividas por grupos sociais, enquanto a memória histórica é da ordem do registro textual e produzida a partir do poder. A memória social se articula com a oralidade, a pluralidade e a sociedade civil; e a memória histórica, com a textualidade, a unicidade e o Estado. Esta última é necessariamente fixa e generalizante, por contraposição à memória social, que está em permanente deslocamento, já que os grupos de memória podem se desfazer e também se rearticular. No contexto acadêmico da época, a memória era um objeto de investigação da psicologia, e a intenção de Halbwachs era instaurar o tema no âmbito da sociologia. (Lifschitz, 2016, p.68-69)

O campo da memória social estuda como diferentes memórias coletivas coexistem e interagem em uma sociedade. A partir daí, são muitos os caminhos que teóricos de diferentes áreas de conhecimento trilham, complexificando, diversificando e aprofundando o campo da memória social. Como diz Jô Gondar, em seu artigo *Cinco proposições sobre memória social*:

A memória, contudo, nunca é: na variedade de seus processos de conservação e transformação, ela não se deixa aprisionar numa forma fixa ou estável. A memória é, simultaneamente, acúmulo e perda, arquivo e restos, lembrança e esquecimento. Sua única fixidez é a reconstrução permanente, o que faz com que as noções capazes de fornecer inteligibilidade a esse campo devam ser plásticas e móveis. (Gondar, 2016, p.19)

A escolha pelo campo da Memória Social como eixo desta pesquisa se deu, também, pela afinidade com a proposta de um campo em permanente reconstrução. No entanto, para além da interdisciplinaridade característica dos estudos de memória, buscamos a transdisciplinaridade possível de existir neste campo, que ultrapassa as fronteiras acadêmicas tradicionais e integra também outros saberes.

A leitura de Daiara Sampaio, por exemplo, trouxe a dimensão do aprendizado a partir da vivência junto aos mais velhos, presente na etnia Tukano, em contraposição à noção acadêmica de epistemologia. Através de sua escrita, ela disponibiliza ao leitor conhecimentos que obteve em vivências com os mais velhos. Logo no início de sua dissertação, Sampaio traz definições dos Tukano para as noções de “educação”, “ensinamento”, “memória”, “pensamento” e “verdade”. Para eles, a palavra “memória” é traduzida como “kihti”, cujo significado é “histórias da humanidade”.

A partir de suas vivências e da forma de aprendizado de sua etnia, Sampaio pensa a memória, articulada a pensadores de diferentes áreas, presentes em suas referências bibliográficas. Implica refletir não só sobre o tempo histórico, mas sobre cosmovisões

construídas na narrativa comum, rituais e linguagens elaboradas no cotidiano.

Nesse diálogo entre diferentes formas de conhecimento e de compreensão do mundo, vislumbramos caminhos para a construção de outros modos de vida em meio às crises do presente. Para isso, é preciso também compreender a dimensão política da memória.

1.1.1 A memória política

Longe de se constituir apenas como um exercício de recordação do passado, a memória configura-se como um processo social atravessado por conflitos, silêncios e disputas. É nesse contexto que se insere o debate sobre a memória política, compreendida neste trabalho como o conjunto de práticas, discursos e disputas em torno da produção social do passado no presente. Se a memória está intrinsecamente relacionada à identidade, sua produção e transmissão não podem ser dissociadas das relações de poder que atravessam a sociedade. No caso dos povos indígenas, essa dimensão política torna-se central, na medida em que a negação histórica de suas memórias esteve associada a projetos coloniais de apagamento, enquanto sua retomada contemporânea se inscreve em processos de reivindicação do direito à memória, à autoinscrição histórica e à produção de narrativas próprias. Assim, a exclusão das memórias dos povos originários e de outros grupos historicamente subalternizados dos regimes de memória predominantes no Brasil contribui para a consolidação de narrativas hegemônicas sobre o passado. É a partir dessa perspectiva que se propõe a discussão sobre a memória política.

No âmbito das disputas políticas da memória, Jô Gondar levanta algumas questões:

Uma lembrança ou um documento jamais é inócuo: eles resultam de uma montagem não só da sociedade que os produziu, como também das sociedades onde continuaram a viver, chegando até a nossa. (...) sob que circunstâncias e a partir de que vontade eles puderam chegar até nós? Por que motivo eles puderam ser encontrados no fundo de um arquivo, em uma biblioteca, nas práticas e discursos de um grupo, a ponto de poderem ser escolhidos como testemunho de uma época? (2016, p.23)

Através do tempo, memórias são selecionadas para representar uma sociedade, e nossa identidade está diretamente relacionada a elas. O egiptólogo e teórico da cultura alemão Jan Assman define: “Memória é a faculdade que nos capacita a formar uma consciência da identidade, tanto no nível pessoal como no coletivo” (2016, p.116). Compreende-se, então, que essa seleção de memórias a nível coletivo forma nossa identidade enquanto indivíduos e sociedade. Trata-se de um processo de seleção efetuado a partir de uma “vontade de memória”. Logo, surge a pergunta: quem tem “vontade de memória” e institui os “lugares”?

Lifschitz discorre acerca do papel do Estado sobre a memória nacional:

Contudo, e apesar dessas “resistências”, os Estados pós-coloniais herdaram dos impérios a práxis de que a memória nacional é uma possessão monopólica do Estado, como aconteceu durante o período das ditaduras militares na América Latina. Enquanto se aniquilavam indivíduos e grupos insurgentes, o Estado elaborava uma memória do período que pretendia neutralizar qualquer outra possibilidade de enunciação. O Estado não somente detém o monopólio das memórias fundacionais da nação, mas também atenta para as memórias do passado recente, que resultam estratégicas na hora da construção de imaginários políticos. (Lifschitz, 2016, p.74)

Quais histórias foram esquecidas na construção das fundações da nação brasileira? Para citar apenas um exemplo, somos um país que homenageia homens brancos e majoritariamente ligados à política e ao setor militar, dando seus nomes às nossas ruas. Somos uma sociedade marcada pelo patriarcalismo, pelo colonialismo e pela escravidão. Onde estão os nomes e as histórias dos negros, dos indígenas, das mulheres e de outras “minorias”?

A exclusão dessas histórias é parte de uma política de extermínio em larga escala que ganhou novas motivações no momento histórico atual, chamada pelo filósofo camaronês Achille Mbembe de necropolítica (Mbembe, 2016). Os pensadores brasileiros da Memória Social Johanna Gondar Hildenbrand e Francisco Ramos de Farias comentam:

O capitalismo em sua evolução neoliberal passa a descartar sujeitos tornados supérfluos, dispensáveis, sobrantes. O sistema passa a precisar cada vez menos de força de trabalho e de ação, além de jogar pessoas no desemprego, empurrá-las para a periferia das cidades e para as prisões. O interesse do sistema é o de exterminar as massas supérfluas. É nesse sentido que a necropolítica se refere à “destruição material dos corpos e populações humanas julgadas como descartáveis e supérfluas” (Mbembe, 2014, p.17). A ação política da morte é a forma política adequada ao capitalismo em crise estrutural. [...] Podemos pensar a necropolítica em exercício também no Brasil, na política de morte perpetrada pelos agentes de segurança do governo nas comunidades, nas máquinas de guerra privadas, como as milícias, e nos desaparecimentos forçados. (Hildenbrand, Farias, 2022, p. 46)

No entanto, apesar de toda a violência e tentativa de apagamento desses sujeitos, as memórias resistem. Michael Pollak cunha o conceito de “memórias subterrâneas”. Ele diz que “ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à 'Memória oficial', no caso a memória nacional” (Pollak, 1989, p.4). Ele coloca o exemplo da União Soviética com a destalinização, quando os crimes stalinistas foram denunciados e houve uma destruição progressiva dos símbolos e signos que lembravam Stalin.

Este exemplo mostra também a sobrevivência durante dezenas de anos, de lembranças traumatizantes, lembranças que esperam o momento propício para

serem expressas. A despeito da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas. (ibidem, p.5)

Podemos identificar inúmeros exemplos de memórias subterrâneas nos povos indígenas. Um deles é a retomada de práticas ancestrais por etnias que em algum momento foram quase dizimadas, tema que retomaremos mais adiante com os conceitos de “reativar memórias”, de Célia Xakriabá, trazido na pesquisa da historiadora Juliana Fernandes, e “reavivar memórias”, mencionado na entrevista de Olinda Tupinambá.

Para além das memórias subterrâneas, Sampaio fala sobre o direito à memória: “A compreensão da Memória como algo em exercício vivo e constante chama atenção para o caráter identitário do direito à memória para os povos indígenas, e a importância do existir e re-existir” (Sampaio, 2018, p.55). Ela vai falar também de “uma abordagem da temática do direito à memória e verdade dos povos indígenas que seja escrita de acordo com os pontos de vista desses sujeitos interpretativos sociais” (ibidem, p.21). É a narrativa sendo apropriada pelos sujeitos “dispensáveis” como forma de resistência.

A memória, portanto, não se constitui como a reprodução de um passado dado, tampouco como um repertório fixo e unívoco, mas como um processo social vivo, marcado por contínuas construções, disputas e reconfigurações. Por ser produzida socialmente, envolver seleções, enquadramentos e silêncios, e estar estreitamente vinculada à identidade e às disputas por reconhecimento, a memória carrega uma dimensão política. Essa dimensão manifesta-se tanto na persistência das narrativas orais transmitidas intergeracionalmente quanto nas múltiplas formas pelas quais diferentes grupos produzem e fazem circular suas memórias, frequentemente em tensão com discursos hegemônicos. No caso dos povos indígenas, essas práticas de transmissão e ressignificação da memória se expressam em diversos suportes e linguagens, entre os quais o audiovisual assume papel central.

1.1.2 Memória e Cinema

Se a memória é um processo social, atravessado por disputas de sentido, silenciamentos e relações de poder, o cinema se apresenta como um dos espaços privilegiados dessa disputa. Mais do que um simples suporte de registro, o cinema participa ativamente da produção, mediação e reelaboração das memórias individuais e coletivas. Ele não apenas

reflete uma época, mas contribui para moldar formas de percepção, de sensibilidade e de lembrar, tornando-se indissociável das dinâmicas da memória.

O líder indígena, ambientalista, filósofo, poeta e escritor brasileiro Ailton Krenak chama atenção para o acesso à tecnologia por parte dos povos indígenas como um ponto de virada que vai de encontro ao seu direito à memória:

A tecnologia foi um avanço que aconteceu nos últimos 30, 40 anos e que foi expropriando esse lugar exclusivo de fazer cinema, pra gente que tem grana e que pertence a uma certa ordem de intelectuais, e foi também nos colocando numa posição de concorrer, de poder concorrer, com esse poder hegemônico de uma narrativa, no campo do audiovisual, que instituiu o corpo branco como modelo. (Krenak, 2021, p.19)

A partir do momento em que a tecnologia da produção cinematográfica torna-se acessível a mais pessoas - e recentemente com os celulares vivemos um *boom* da produção de imagens e de questões importantes sobre seu armazenamento - a disputa da narrativa e da memória se complexifica.

O teórico de cinema belga-brasileiro Jean-Claude Bernadet afirma que “o cinema é um instrumento de análise e de luta contra uma sociedade e uma cultura inaceitáveis, é uma procura de caminhos sociais, políticos, culturais e estéticos novos, uma invenção de formas de linguagem que se possam descobrir e expressar esses caminhos” (2009, p.140). Nessa procura de novos caminhos através do cinema, encontramos no cinema indígena um campo promissor, representando um fôlego renovador para o cinema ao apresentar outras formas de linguagem e narrativas que escapam aos padrões hegemônicos da grande mídia. O olhar indígena, nos últimos 30 anos, com o acesso cada vez maior por parte desses povos à tecnologia, está presente também em seus filmes. O cineasta indígena da etnia Guarani, Alberto Alvares, fala dessa ferramenta:

Atualmente, o cinema Guarani é uma ferramenta importante para as comunidades contra a expulsão e exploração de terra, na luta pelo direito, reconhecimento e valorização do nosso modo de viver. A mídia, na maioria das vezes, nos projeta de forma estereotipada e romantizada. Porém, quando invertemos o ponto de vista da câmera e produzimos nosso próprio registro, transmitimos ao mundo nosso olhar. (Alvares, 2018, p.7)

Para Ailton Krenak, “essas narrativas têm uma potência desestabilizadora na ordem imposta, e é muito importante que a gente se aproprie das ferramentas que dão a oportunidade de produzir essas imagens, de constituir essas narrativas” (2021, p.21). Ao inverter o ponto de vista historicamente hegemônico, o audiovisual indígena tensiona tanto as narrativas oficiais quanto as formas dominantes de produzir imagens. Essa inversão não é apenas estética, mas profundamente política e memorial. Ao filmar a partir de seus próprios referenciais, os povos

indígenas não apenas registram suas histórias, mas reinscrevem suas memórias no presente, disputando os regimes de visibilidade que historicamente os estigmatizaram ou silenciaram.

Hildenbrand e Farias (2023) falam da relação entre cinema e memória em Walter Benjamin, que reside na capacidade do cinema de ser um agente transformador da percepção e da memória coletiva e individual, especialmente em um contexto de produção em massa. A análise de Benjamin foca na forma como a reprodutibilidade técnica do cinema, ao produzir uma “experiência de choque” no espectador, poderia tanto empobrecer a experiência tradicional e o valor da aura artística, quanto despertar novas formas de percepção e consciência social, impactando a construção da memória e a relação com o passado. Eles complementam:

Nesse sentido, podemos afirmar que o cinema é capaz de oferecer fontes inesgotáveis para a reflexão social, histórica e filosófica sobre a cultura moderna e suas formas de subjetivação. E é desse modo que ele se torna indissociável da memória e um excelente instrumento para a compreensão e análise desta última. Não são novas no campo das ciências humanas as reflexões que buscam encontrar intersecções entre cinema e sociedade. O que aqui estamos introduzindo e destacando é a dimensão da memória. O cinema não é apenas um veículo de expressão da memória, e nem se reduz ao reflexo de uma época. O cinema também participa da dimensão criadora da memória. (Hildenbrand, Farias, 2023, p.73)

O cinema pode ser, então, ao mesmo tempo, uma ferramenta de luta pelo direito à memória e de disputa de narrativa, um dispositivo que preserva e também cria memórias, uma procura de novos caminhos sociais, políticos, culturais e estéticos. Alvares comenta, ainda, outra dimensão do cinema, que dialoga com a forma de aprendizado Tukano, comentada anteriormente a partir de Daiara Sampaio:

Por isso que o cinema Guarani quando se faz deve respeitar o tempo da cada personagem que vai ser gravado. O cinema guarani é diferente do cinema não indígena. Percebo que, em muita das vezes, os trabalhos realizados por não indígenas não respeitam o tempo dos mais velhos. Chegam na aldeia, querem filmar tudo, e no final acabam filmando nada.

[...]

Para os mais velhos, não é suficiente falar da sabedoria, dos conhecimentos tradicionais, é preciso viver, acompanhar e observar essa sabedoria, para entender um pouco da dimensão do Nhandereko¹². (Alvares, 2018, p.23-24)

Nota-se que, para os Guarani, a forma com que se filma tem papel fundamental no resultado, na preservação de sua memória. A memória, nesse contexto, não pode ser extraída de forma apressada ou instrumentalizada; ela exige convivência, acompanhamento e vivência do *Nhandereko*, o modo de ser Guarani. O cinema, assim, aproxima-se da oralidade e do ritual, funcionando como um espaço de encontro entre corpos, palavras e saberes.

¹² Nhandereko é o modo de ser Guarani.

Aqui percebemos uma possível aura, diferente da discutida por Benjamin quando falava das obras de arte em contraposição à reprodutibilidade técnica, uma aura da ancestralidade, da sabedoria de um povo, indissociável de sua espiritualidade e cosmovisão. Alvares diz que é preciso respeitar o tempo dos mais velhos que estão sendo gravados, que é preciso uma vivência junto a eles para que se dê o aprendizado. Em sua dissertação, ele complementa: “descobri que a memória estava dentro de mim e na minha câmera, como se eu tivesse dois cartões de memória: uma está comigo no meu viver e outra na câmera, que guarda a palavra e o saber coletivo de um povo” (Alvares, 2021, p.30). Nesse sentido, o aprendizado que ocorre na vivência com os mais velhos e que está, portanto, circunscrito no corpo, poderia, talvez, ser vivenciado por outros que assistissem ao filme. Alvares conclui:

O registro das memórias e narrativas, surge como um chamado, uma proposta de cinema urgente, a ser realizada por nós guaranis. Tanto na intenção de contribuir internamente para nosso povo, propiciando a continuidade e transmissão de conhecimentos às novas gerações, quanto externamente buscando da sociedade envolvente uma aproximação e respeito ao nosso Nhandereko. (Alvares, 2018, p.25)

Nesse sentido, pensar memória e cinema de forma articulada permite reconhecer o audiovisual indígena não só como expressão cultural, mas como prática política de memória, tema que será aprofundado nos próximos capítulos desta dissertação. Antes, façamos uma breve retrospectiva da construção da cidadania indígena no Brasil.

1.2 Políticas indigenistas: colonialidade e memória

As políticas de memória indígena vinculam-se direta e indiretamente às políticas indigenistas, estabelecidas durante a colonização e a formação do Estado nacional. Ao falarmos em políticas de memória indígena, compreendemos que para os povos indígenas as políticas de memória abarcam um campo ontológico ampliado, no qual diferentes regimes de existência participam da composição do comum. O território, para eles, é um ente vivo; ancestrais, encantados e entidades não humanas participam da vida política. Sendo assim, optamos por, ao falar das políticas de memória indígenas, usar o termo “cosmopolíticas de memória” (Fernandes, 2020).

A relação entre os processos de cosmopolíticas de memória indígena e de políticas indigenistas verifica-se de diferentes maneiras, estabelecendo temporalidades sociais e relações tensas entre a lembrança e o esquecimento nas várias comunidades indígenas.

Falar de política indigenista é falar, também, de cosmopolítica indígena, o que significa reconhecer os povos indígenas como sujeitos históricos. A construção da cidadania

indígena se deu, portanto, entre tensões e disputas, entre epidemias, fome e guerras. Pensar nessa construção no contexto deste trabalho, demanda considerar as formas pelas quais os próprios povos indígenas interpretam, enfrentam e reelaboram as cosmopolíticas indígenas e as políticas indigenistas ao longo do tempo.

O antropólogo da etnia Baniwa, Gersem José dos Santos Luciano, diz:

De todo modo, as perspectivas indígenas de agora são outras em relação às de vinte anos atrás, quando iniciei a luta junto ao meu povo. Hoje, os índios conseguiram recuperar algo que naquela época se imaginava impossível ou indesejável: a auto-estima. Junto com a auto-estima foi sendo recobrada a identidade étnica, como uma realização individual e coletiva, mas também como cidadania reconhecida pela sociedade e pelo Estado. Hoje, quando vejo os povos indígenas cada vez mais presentes em todos os aspectos da vida nacional – cultura, agenda de governo, mídia nos seus diversos segmentos, pesquisa, vida universitária, esportes, política parlamentar e partidária – começo a acreditar que a questão indígena pode ter não somente maior visibilidade e relevância na vida nacional mas, sobretudo, um espaço próprio de autonomia e de liberdade para que se decida como viver nesse mundo atual com todas as suas vantagens e desvantagens. (Luciano, 2006, p.21)

Nota-se que essas novas perspectivas, como afirma Luciano, são bastante recentes, datando dos anos 1970/80, quando foi criado o movimento indígena. Antes disso havia muita existência e resistência, mas sem a força de um movimento que unisse povos indígenas de todo o país (Luciano, 2006).

Colonialidade e tutela

Para esboçar uma análise das políticas indigenistas e do processo de construção da cidadania indígena no Brasil, podemos iniciá-la em 1549. As missões jesuítas catequizavam os índios, ensinavam o português, técnicas agrícolas, a doutrina cristã, perpetuando uma violência em relação aos povos originários. Eles defendiam a catequese como a única forma de “civilizar” os índios.

Sobre essa necessidade de educar e integrar os indígenas, o historiador social brasileiro João Gabriel da Silva Ascenso diz:

A associação do indígena a um estado de infância que deveria ser superado através de uma educação cristã/civilizada, para que fosse garantida a sua integração à sociedade colonial/nacional, foi uma constante desde o século XVI. Relacionada a essa suposta incapacidade para o autogoverno, a proposição da necessidade de tutelar os indígenas datava também do período colonial, sendo a tutela exercida por missionários, “diretores de índios” leigos, juízes de órfãos ou colonos particulares. (Ascenso, 2021, p. 17-18)

A prática de “civilizar os índios” colocou-os em uma posição de tutelados que foi reiterada ao longo do tempo na formação da comunidade nacional brasileira. Um projeto de

civilização que se misturava ao intento de expansão colonial e capitalista, culminando com a tentativa de emancipação dos indígenas¹³ por parte do Estado, visando suas terras.

Em se tratando de políticas indigenistas, temos a Carta Régia de 1609, um documento oficial emitido pelo monarca com poder de lei que trazia o princípio dos direitos indígenas às suas terras, sistematicamente desrespeitados. Em 1696, mais uma Carta Régia é emitida, e dentre suas resoluções busca reprimir abusos dos senhores e os casamentos entre negras e índios estimulados por senhores de escravos. A política de controle social é a marca da colonização. Os indígenas, independente de sua etnia e forma de ocupação territorial, são identificados e classificados socialmente a partir de uma política de dominação territorial e dos interesses da colonização.

Promulgado em 1750, o Diretório Pombalino, ou Diretório dos Índios, impunha o português como língua oficial, que deveria ser aprendida por indígenas, e que colocava o próprio Estado como promotor da miscigenação. Sobre o Diretório, Carneiro da Cunha diz:

A política oficial de se estabelecerem estranhos junto aos índios data da época pombalina, em meados do século XVIII: era então uma tentativa de assimilar física e socialmente os índios ao resto da população, criando uma população livre brasileira, substrato de uma nação viável. Queria-se quebrar com isso o isolamento em que os jesuítas mantinham suas missões: o português substitui na Amazônia a língua geral, as aldeias são elevadas a vilas e lugares com nomes portugueses, os casamentos mistos são favorecidos e o estabelecimento de moradores entre os índios, encorajado. (Carneiro da Cunha, 2012, p.62)

Marquês de Pombal demarca, também, mais uma virada no projeto colonial: ele expulsa os jesuítas, em 1759, na tentativa de centralizar a administração colonial. O Diretório Pombalino, por sua vez, foi revogado por uma Carta Régia emitida em 1798, mas permaneceu extra-oficialmente em vigor. Nesta Carta, é revogada a tutela dos diretores das aldeias e concedida a emancipação aos índios aldeados, equiparando-os a outros habitantes no mercado de trabalho.

Em 1808, D. João VI chega ao Brasil e desencadeia uma “guerra justa” aos genericamente chamados Botocudos, os índios “hostis”. Antes dele, ao longo de três séculos a guerra aos índios era sempre colocada como defensiva. A “guerra justa”, no entanto, legalizava a escravização temporária desses índios até que, sujeitos às leis e ao trabalho, se tornassem “humanos”. A escravidão indígena perdurou até pelo menos metade do século XIX.

¹³ Ascenso explica o dispositivo estatal da emancipação: “o reconhecimento de que determinado grupo ou indivíduo estaria plenamente integrado à comunidade nacional, estando “liberto” de sua condição de indígena e perdendo também as prerrogativas legais de proteção e garantias específicas” (Ascenso, 2021, p.40).

Em 1823, à luz da criação da primeira Constituição do Brasil, debateu-se muito sobre a necessidade de uma política indigenista. O projeto constitucional se contentou em declarar a competência das províncias (em vez do Estado) para promover missões e catequeses dos “índios”, mas a primeira Constituição terminou por nem sequer mencionar a existência de “índios”.

Em 1840 os missionários foram reintroduzidos no Brasil, desta vez a serviço do Estado. Em 1845, com o Regulamento das Missões - o único documento indigenista geral do Império -, tentou-se estabelecer diretrizes administrativas gerais para o governo dos índios aldeados. Cinco anos depois, em 1850 - 100 anos depois do Diretório dos Índios, de Pombal, instituir a miscigenação - surge a Lei de Terras:

Logo após a chamada Lei das Terras (Lei n. 601, de 18/9/1850), várias aldeias indígenas de Goiás, Ceará, Sergipe, Pernambuco, Rio de Janeiro e São Paulo são declaradas extintas, sob a alegação de ser sua população apenas mestiça. É de se notar [...] que, se até os anos 1840 ninguém punha em dúvida a identidade indígena dos habitantes dos aldeamentos, a partir da Lei das Terras haverá, ao contrário, esforço explícito de usar a mestiçagem para descaracterizar como índios aqueles de quem se cobiçavam as terras. (Carneiro da Cunha, 2012, p.86)

Para burlar, então, o princípio dos direitos indígenas às suas terras, instituído desde 1609 em Carta Régia, como vimos anteriormente, nega-se aos índios sua identidade, algo que ocorre até hoje. A Lei das Terras é, portanto, um primeiro ensaio de definição dos critérios de identidade étnica que vigorariam no reconhecimento das terras indígenas ao longo do século XX. Estava em curso, portanto, o processo de tentativa de extinção dos indígenas e das aldeias.

Em 1889 é proclamada a República e em 1891 é promulgada uma nova Constituição, que estabelecia, entre outros pontos, o Estado laico e a autonomia dos Estados, que passavam a ser donos das terras das aldeias extintas que antes pertenciam às províncias.

É nítido o processo de expropriação total das terras indígenas, colocando em dúvida a identidade dos povos indígenas, concedendo a eles apenas lotes dentro das terras que antes eram deles por direito, passando o restante da área ao Império, depois às províncias e finalmente aos municípios, para serem vendidas ou utilizadas na criação de novas cidades.

É importante destacar que este breve histórico busca contextualizar o leitor acerca da construção da cidadania indígena do ponto de vista do processo colonial e do Estado brasileiro. Essa história, no modo de ver dos povos indígenas, é outra. Sampaio diz:

A história indígena desponta-se como uma possibilidade de produção de narrativas históricas que enfatizem os indígenas como sujeitos que, embora subalternizados, não estiveram à mercê do processo colonizador, nem dos modelos econômicos que seguem com a implantação do Estado Nacional, contribuindo para a visibilização

das trajetórias vivenciadas pelos indígenas, evidenciando que, longe de sermos engolidos pelos processos de aculturação, nos apropriamos das novas realidades através da negociação de valores, tradução cultural e reelaboração de estratégias de enfrentamento. A reescrita traz à tona outras memórias, não esquecidas, mas silenciadas por não encontrarem espaço de escuta. Romper o silêncio é colocar em pauta a reparação dos direitos destes povos (Sampaio, 2018, p. 49).

Essa reescrita que vem sendo realizada pelos povos indígenas nos ensina a desierarquizar o pensamento ocidental e a ciência em relação a outras formas de compreensão do mundo. Nesse sentido, a tese de Juliana Ventura de Souza Fernandes realiza um trabalho cuidadoso a respeito da ditadura brasileira do ponto de vista do povo Xakriabá, que se localiza no noroeste do estado de Minas Gerais, num “esforço de imprescindível (des)aprendizado, já que a ditadura militar, nos estudos historiográficos, é interpretada como uma experiência inscrita nas temporalidades produzidas pelo Estado.” (Fernandes, 2020, p.25).

Fernandes propõe uma reflexão que não seja apreendida simplesmente pela perspectiva da “resistência” dos povos indígenas, mas de suas próprias formas de compreensão e de auto-narração:

Embora resistir às intrusões do Estado seja um aspecto relevante nas experiências vivenciadas, as formas do povo Xakriabá compreender e vivenciar a temporalidade da ditadura evidenciam estratégias de existência ou práticas de se “fazer-mundos” específicas, sustentadas por sua cosmovisão. (ibidem, p.9)

Ao longo da tese de Fernandes passamos a conhecer diversas histórias do povo Xakriabá, bem como seus modos de vida e de compreensão de mundo. Para além das inúmeras e perturbadoras violências vividas, e com narrações extremamente comoventes por parte de alguns Xakriabá presentes na pesquisa, a leitura também nos permite acessar sua potência criativa e inventiva, o que é de grande inspiração para a busca de outros caminhos possíveis.

Essa agência indígena e suas cosmovisões, frequentemente silenciadas pelos relatos “oficiais”, são centrais para a compreensão do movimento indígena. Assim como o povo Xakriabá, existem outras memórias situadas em cosmovisões de grupos indígenas de várias localidades e territórios.

O movimento indígena

Quase vinte anos depois da Constituição de 1891, o Serviço de Proteção aos Índios (SPI) foi criado, em 1910. Apesar de mudanças discursivas, permaneceu a ideia de que os povos indígenas deveriam ser gradualmente integrados à sociedade nacional.

Dois anos após o Golpe de 1964 que instaurou a ditadura militar no Brasil, o SPI é extinto por acusações de corrupção. Ascenso explica um pouco mais sobre este período:

No ano de 1967, foi criado pelo governo instaurado a partir do golpe militar de 1964 o Ministério do Interior, sob a responsabilidade do general Afonso Augusto de Albuquerque Lima. Esse órgão tinha como objetivo a integração do território nacional, a ocupação de áreas consideradas isoladas, destacadamente a Amazônia Legal, por colonos não indígenas e a expansão da fronteira econômica. O SPI foi, então, por um brevíssimo período, subordinado a esse novo ministério. Foi Albuquerque Lima quem convocou a Comissão de Inquérito (CI) de 1967 – tratava-se de uma comissão não requerida por parlamentares, como a anterior, mas pelo próprio Executivo. Seu objetivo era justamente investigar as irregularidades que já haviam sido denunciadas na CPI de 1963. A CI foi presidida pelo procurador do Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS) Jáder de Figueiredo Correia, a quem se deve a forma como o relatório final produzido pela comissão ficou conhecido: Relatório Figueiredo.

Por meio de uma expedição, Jáder de Figueiredo percorreu um extenso território, entrevistando uma grande quantidade de funcionários do SPI e visitando diversas aldeias e inspetorias, num intervalo de sete meses. Os crimes apurados foram classificados em nove tipos, sendo o primeiro os crimes cometidos contra a pessoa – “assassinatos, prostituição, sevícias, trabalho escravo e práticas de espancamento e castigo” – e a propriedade dos indígenas – “usurpação do trabalho, apropriação e desvio de recursos”. Os demais tipos dizem respeito a desvios financeiros e irregularidades administrativas.

O Relatório Figueiredo revelou escandalosos casos de violação de direitos humanos praticados por latifundiários e, em muitos casos, pelos próprios funcionários do SPI. (Ascenso, 2021, p. 22-23)

O SPI foi substituído pela Funai, em 1967, que dependia do Ministério do Interior e seguia uma política indigenista atrelada ao Estado. “Era uma contradição flagrante colocar um órgão que devia defender os direitos dos índios sob a autoridade de um ministério cuja missão era o ‘desenvolvimento’” (Carneiro da Cunha, 2012, p.82).

É diante deste cenário de ditadura militar que surge, em 1970, o movimento indígena, “uma ‘convergência não programada de ideias’ que juntou lideranças de diversos povos em uma articulação até então inédita” (Krenak *apud* Ascenso, 2021, p.17).

A articulação dessa coisa que chamam de movimento indígena foi como uma revoadada de pássaros, sabe? Uma revoadada de pássaros que se encontram e depois vão embora. [...] As pessoas perguntam o que tanta gente diferente que se encontrou naquele momento, índios de diversas etnias, ribeirinhos, seringueiros, podia ter em comum. O que tinha em comum era o medo do progresso! [...] O índio achou que não sobreviveria a isso. Eu já me perguntei se íamos conseguir sobreviver a isso. Mas não houve movimento indígena, o que houve foi o índio que se movimentou. Essa foi uma característica de como nos organizamos naquele tempo. (ibidem, p.38)

O “medo do progresso” uniu diversas etnias de um país continental em um movimento que lutava para defender seu território, sua cultura, e pela sua sobrevivência, mas, principalmente, lutava para afirmar sua existência. Era um momento importante para os indígenas se fazerem presentes e serem vistos, pois havia um forte e crescente movimento

contrário, por parte do governo, que tentava mostrar que a miscigenação e a integração dos indígenas à sociedade, os fazia perder sua qualidade de indígenas, visando à exploração de suas terras.

A luta indígena passa, então, a incorporar de forma explícita a disputa pela memória, pela visibilidade e pela produção de narrativas próprias. Essa dimensão é central para compreender as estratégias contemporâneas de afirmação identitária, entre as quais se insere o audiovisual indígena.

Sobre o movimento indígena, Luciano diz:

Foi esse movimento indígena articulado, apoiado por seus aliados, que conseguiu convencer a sociedade brasileira e o Congresso Nacional Constituinte a aprovar, em 1988, os avançados direitos indígenas na atual Constituição Federal. Foi esse mesmo movimento indígena que lutou para que os direitos à terra fossem respeitados e garantidos, tendo logrado importantes avanços nos processos de demarcação e regularização das terras indígenas. (Luciano, 2006, p.59)

A Constituição Federal de 1988 representa um marco na história dos direitos indígenas ao reconhecer a organização social, os costumes, as línguas e os direitos territoriais dos povos originários. Do ponto de vista indígena, no entanto, essa conquista não deve ser interpretada como um ponto final, mas como um campo aberto de disputas.

O direito dos indígenas às suas terras, por exemplo, também segue até hoje em disputa. Em 2009 o Supremo Tribunal Federal (STF) aplicou pela primeira vez a tese ruralista do “marco temporal” no julgamento sobre a demarcação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, em Roraima. A tese defende que os povos indígenas só têm direito às terras que estavam sob sua posse ou disputa judicial na data da promulgação da Constituição de 1988. Embora a decisão pelo marco temporal tenha sido específica para esse caso, ela abriu precedentes para debates futuros.

Em 2021, o STF iniciou o julgamento de um caso envolvendo a Terra Indígena Ibirama-Laklãnõ, do povo Xokleng, em Santa Catarina, reabrindo o debate do marco temporal. O julgamento do STF sobre a demarcação das terras indígenas (o marco temporal) foi suspenso em 2021 e retomado em 2023 (WS, 2023), sendo derrubado por nove votos contra dois. Porém, pouco depois, foi aprovado pelo Senado Federal e sancionado pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva, com alguns pontos principais vetados (Agência Senado, 2024). O Congresso Nacional, por sua vez, derrubou parte dos vetos presidenciais, fixando nessa lei os pré-requisitos para que uma área seja considerada como terra tradicionalmente ocupada. “Numa tentativa de conciliação com o Congresso, o STF criou uma comissão que trabalhou ao longo de 2024 para apresentar um novo texto para a Lei do Marco Temporal”.

Ao longo de 2025, o Supremo Tribunal Federal (STF) retomou o julgamento das ações que questionam a constitucionalidade da lei e da própria tese, culminando, em dezembro de 2025, na reafirmação de sua inconstitucionalidade como critério restritivo para demarcação, embora a decisão tenha levantado debates sobre dispositivos específicos relacionados à demarcação e indenizações e ainda não encerre completamente a disputa legal e política sobre o tema. Paralelamente, mobilizações indígenas em todo o país reforçam a crítica ao marco temporal, proclamando que “o nosso marco é ancestral”, em oposição a um critério jurídico que desconsidera continuidade histórica e formas indígenas de ocupação territorial.

Podemos dizer que no século XXI os indígenas seguem enfrentando constantes conflitos para manter os direitos conquistados na Constituição de 1988 e sofrendo em suas terras a pressão de interesses econômicos, como o agronegócio, a mineração e os grandes projetos de infraestrutura. Com o governo Lula entre 2003 e 2010, mais terras indígenas foram demarcadas, a Funai foi fortalecida e o diálogo com as lideranças indígenas também. Em 2010 foi criada a Secretaria Especial de Saúde Indígena (SESAI), para garantir atendimento específico às populações indígenas. Ainda assim, as terras indígenas seguiram sendo invadidas por madeireiros, grileiros e garimpeiros.

Projetos de modernização e políticas de governo continuam a entrar em confronto com os direitos dos povos originários. No governo Dilma, em 2012 foi inaugurada a Usina Hidrelétrica de Santo Antônio e em 2016 a de Belo Monte, afetando severamente terras indígenas e comunidades tradicionais.

Com o golpe, Michel Temer assume a presidência de 2016 a 2018, fortalecendo a bancada ruralista no Congresso e enfraquecendo a FUNAI, com mudanças administrativas e corte de verbas. O seguinte presidente, Jair Bolsonaro, declarou que não demarcaria “nem um centímetro de terra indígena”. Foi neste governo que a tese do marco temporal foi trazida de volta à cena, dentre outras leis, muitas aprovadas, para facilitar a exploração de terras indígenas pelo agronegócio e pela mineração. Atravessado pela pandemia de Covid-19, o mandato de Bolsonaro foi marcado por crimes contra a humanidade, permitindo que 75% das 690 mil mortes pelo vírus (Oliveira, 2022), negando vacinas aos indígenas, regredindo em políticas ambientais e permitindo um aumento significativo de invasões de terras, garimpo ilegal, invasões de terras, desmatamento e violência.

Em 2023, com a volta do governo Lula, foi criado o Ministério dos Povos Indígenas, comandado por Sônia Guajajara, primeira indígena a ocupar um cargo ministerial. Além disso, houve uma retomada de processos de demarcação de terras indígenas e mais

fiscalização contra o garimpo ilegal, mas isso segue uma linha frágil, visto que os ataques de ruralistas, garimpo e projetos de modernização visam expandir a fronteira social e econômica incorporando as terras indígenas e limitando seus direitos e cidadania.

Ao analisar a política indigenista no Brasil, percebemos que a cidadania indígena ainda é frágil no imaginário social e na prática das leis e dos direitos, visto que muitos deles habitam regiões altamente cobiçadas e ameaçadas por interesses financeiros de toda ordem, seja por construções de *resorts* e outros empreendimentos, por instalação de fontes de energia renováveis, ou por mineração, garimpo, etc. Essa tensão ganha uma dimensão especial nas lutas pela memória social na sociedade brasileira, onde a afirmação do direito à memória dos povos originários se contrapõe à história única da modernização e tutela que apaga seus saberes e cosmologias.

Políticas de memória e audiovisual indígena

É nesse cenário de disputa que o audiovisual indígena emerge como ferramenta política, pedagógica e de memória, tornando-se, assim, uma forma contemporânea de cosmopolítica indígena, alinhada ao que Luciano define como “projetos próprios de futuro”.

No Nordeste, o audiovisual indígena assume papel estratégico ao afirmar a presença indígena em uma região historicamente marcada pelo apagamento. Filmes, vídeos e registros produzidos por realizadores indígenas não apenas documentam modos de vida, mas reinscrevem esses povos no imaginário social brasileiro, disputando sentidos sobre território, identidade e cidadania.

Dessa forma, compreender as políticas indigenistas a partir da visão indígena permite situar o audiovisual não como fenômeno isolado, mas como continuidade de uma longa trajetória de resistência, luta e produção de conhecimento. É a partir desse enquadramento que o capítulo 2 desta dissertação irá analisar o audiovisual indígena como prática cosmopolítica e epistemológica no contexto dos povos indígenas do Nordeste do Brasil.

Capítulo 2 - Audiovisual indígena

O audiovisual indígena é parte de um longo processo em que diferentes etnias tomam contato com as tecnologias e se apropriam delas em seus próprios termos. Karliane Nunes e Marcelo de Campos consideram que

[...] a apropriação da tecnologia e a produção audiovisual indígena vem constituindo-se, assim, com um importante instrumento no contexto das lutas indígenas contemporâneas, atuando como um instrumento de organização política e de fortalecimento do próprio movimento indígena. (Nunes, Campos, 2022, p.80)

A produção de imagens a partir da experiência com os povos originários ocorreu ao longo do processo de dominação e colonização em várias escalas, para justificar ideologias exógenas às cosmologias das várias comunidades indígenas. O surgimento da linguagem fílmica e fotográfica acompanhou esse processo, havendo uma ruptura tecida a partir de meados do século XX. A história do audiovisual indígena teve início nos anos 1970:

A partir de meados dos anos 1970, quando os povos indígenas do Brasil passaram a ter alguma visibilidade no cenário nacional enquanto sujeitos históricos e agentes políticos, destaca-se o início de um processo de apropriação tecnológica — significativo no que diz respeito às possibilidades de organização, comunicação e visibilidade das realidades indígenas —, a partir da elaboração de conteúdos indígenas para mídias diversas. (Nunes, Campos, 2022, p.73)

Na década de 1980 surge a ONG Vídeo nas Aldeias (VNA), que realizou diversas oficinas de vídeo com o propósito de ensinar as técnicas de realização de filmes para indígenas de diferentes etnias. Sobre isso, Edgar Corrêa, fotógrafo e antropólogo da etnia Xakriabá, cujo território situa-se no noroeste do estado de Minas Gerais, diz:

Sem dúvida, a ONG *Video nas Aldeias* se destaca pelo seu trabalho de formação de realizadores indígenas em várias aldeias no Brasil, desde seu início em 1987, por meio da qual foi possível a introdução do mundo da linguagem audiovisual junto aos indígenas, abrindo um novo caminho e modos de ver o mundo através da lente. Essa formação audiovisual foi muito importante para a trajetória dos primeiros cineastas indígenas.

Mas, qual é a implicação para uma comunidade indígena ao “emprestar uma arma” do “outro” e aos poucos (re)apropriá-la e usá-la a partir do seu ponto de vista propriamente dito e visto? Essa é uma das questões mais importantes levantadas nos dias atuais pelos indígenas cineastas, comunicadores e realizadores. (Corrêa, 2019, p.15)

A questão levantada por Corrêa - sobre a implicação dessa apropriação de uma “arma” do “outro” para uma comunidade indígena - será explorada na análise das entrevistas, mais adiante. As narrativas de si e sobre a produção audiovisual evidenciam que cada etnia e ativista indígena constrói estratégias variadas, os sentidos das imagens na comunicação de

algo não são neutros. Fato é que, “a partir dos anos 1990, o acesso crescente às novas tecnologias de comunicação e à internet tem colaborado de modo significativo para a ampliação e a diversificação da produção audiovisual indígena nas diferentes regiões do país” (Nunes, Campos, 2022, p.77). Krenak diz:

Nós estamos nos afastando dessa complexidade até chegar ao ponto de podermos ter alguém fazendo um filme com um celular, fazendo um filme com uma câmera não muito distante desses aparatos que os meninos usam no cotidiano para brincar. Nós tivemos uma aproximação dessa tecnologia, que é muito interessante, considerando o quanto ela nos proporcionou uma vantagem circunstancial para que a gente pudesse ter um número grande de pessoas vivendo experiências comunitárias, vivendo experiências domésticas, e podendo se constituir como um realizador, um realizador do campo das artes visuais.

[...]

É nesse sentido também que eu falo da potência do cinema, de construir narrativas verdadeiras e que tem a potência de influenciar o pensamento. (Krenak, 2021, p.19-22)

Considerando o quanto fomos influenciados pelas imagens estereotipadas de indígenas nos filmes realizados por não indígenas ao longo da história, percebemos a importância da possibilidade dos próprios indígenas fazerem suas imagens. O audiovisual indígena se opõe às imagens estereotipadas da grande mídia trazendo narrativas próprias que podem “influenciar o pensamento” dos espectadores. Ele é uma (cosmo)política de memória, na medida em que busca reconhecer e preservar narrativas que antes foram marginalizadas, produzido com diversas finalidades, dentre elas, como estratégia de sobrevivência.

Pode-se afirmar que o audiovisual indígena produz uma memória política. Lifschitz discorre acerca da memória política:

Em síntese, segundo a teoria de Habermas, os atos comunicacionais estão pautados na busca de entendimento e reconhecimento, enquanto as ações estratégicas, na possibilidade de afetar ou influenciar outros atores.

Entretanto, na memória política, a questão parece ser outra. Já não se trata de um narrar espontâneo que pretende ser compreendido afetivamente e reconhecido como sendo verídico. A memória política busca intervir no mundo social, confrontando a realidade jurídica, cultural e política, porque se trata de narrativas e práticas que somente adquirem potência quando ingressam na esfera pública. É a partir daí que buscam exercer influência e confrontar, porque o destinatário de sua mensagem é sempre o poder. A memória política é um tipo de ação estratégica. (Lifschitz, 2016, p.71-72)

A partir do audiovisual, os indígenas relacionam-se com outra arena da política de memória, ganham mais aliados em suas lutas, sobrevivem a algumas tentativas de apagamento e dão passos em direção a uma justiça cognitiva e histórica. Estes conceitos, são explicados pelos pesquisadores Marina Fasanello e Marcelo Firpo Porto:

As lutas por justiça cognitiva, um termo originalmente cunhado pelo sociólogo indiano Shiv Visvanathan presente no livro ‘Epistemologias do Sul’, tratam de visibilizar e reconhecer sujeitos, conhecimentos, experiências, histórias e culturas de povos e populações do Sul Global, como indígenas, negras, quilombolas e de matriz africana, camponesas, de mulheres com seus diferentes feminismos, moradores de periferias urbanas, entre outros. Fazer justiça cognitiva implica necessariamente a busca por justiça histórica, ou seja, o reconhecimento de outras histórias invisibilizadas e excluídas por terem nascido e ainda sobreviverem no Sul Global. (Fasanello, Porto, 2024, p.8)

O cinema é, portanto, um aliado na busca por justiça histórica, principalmente por ser um instrumento de comunicação de amplo alcance. Assim como as redes sociais (*Facebook, Instagram, Tik Tok e YouTube*), ele vem sendo utilizado pelos povos indígenas para fazer denúncias, registrar suas práticas e contar suas histórias, tanto para fora do território como para dentro. Sobre esse encontro com o audiovisual, Corrêa diz:

Eu estava ali vislumbrando outra ferramenta que fosse além do papel e da caneta, era o audiovisual. Quando a AIXABP¹⁴ adquiriu alguns equipamentos (câmera fotográfica, filmadora, notebook etc.), percebi que podiam ser usados como instrumentos de luta e não apenas como ferramentas para facilitar o registro dos projetos da Associação. Desde então comecei a desempenhar um papel de “cinigrafista”, registrando, principalmente na perspectiva documental, as ações desenvolvidas por esta Associação. Mais tarde foi amadurecendo uma ideia para além de um registro a ser guardado. Paralelamente, vimos que cada vez mais a tecnologia audiovisual estava se inserindo dentro da Terra Indígena Xakriabá, por meio das câmeras digitais e dos celulares. Com tudo isso acontecendo rapidamente, os mais velhos tinham a preocupação de que estas novas tecnologia não influenciassem de forma negativa a vida das pessoas, desde a chegada da energia elétrica no ano 2000. Por isso, pensamos utilizá-las de algum modo de forma positiva, a nosso favor, ou seja, transformar estas tecnologias em ferramentas também de luta, de tal modo que a IMAGEM e o SOM refletidos numa tela pudessem também nos representar dentro e fora da aldeia, pudessem ser um instrumento para fazer nosso pensamento, voz, imagem e movimento alcançar onde ainda não havia chegado. (Corrêa, 2019, p.18)

Assim como Nunes, Campos e Krenak, Corrêa também fala em utilizar essas tecnologias de forma positiva, em transformá-las em ferramentas de luta. No entanto, existem também diferenças nas formas como os cineastas indígenas entendem a prática e a produção audiovisual. Corrêa chama essa diversidade de lentes e olhares do ponto de vista indígena de “etnovisão” (ibidem, p.20).

Nos próximos capítulos, vamos explorar três diferentes trajetórias de cineastas e produtores das etnias Pankararu, Tingui-Botó e Tupinambá Hã-hã-hãe, suas aproximações, diferenças e concepções de cinema indígena, tentando oferecer um quadro dessa heterogeneidade cultural. Realizaremos isso a partir de entrevistas de história oral. Antes das entrevistas, no entanto, faremos uma reflexão acerca da categoria audiovisual indígena “do Nordeste”.

¹⁴ Associação Indígena Xakriabá Aldeia Barreiro Preto.

2.1 Audiovisual indígena “do Nordeste”?

Os três entrevistados deste trabalho pertencem a etnias que se encontram hoje no Nordeste do Brasil. Alexandre é Pankararu, Marcelo, Tingui, e Olinda, Tupinambá e Hã-hã-hãe.

Alexandre Pankararu fundou com sua companheira, Graciela Guarani, a produtora *Olhar da Alma Filmes*, em 2014. Seus filmes têm seus olhares, tratam de temas relacionados aos Pankararu, aos indígenas, e temas políticos. Segundo Alexandre, seu cinema é “de guerrilha”.

Marcelo Tingui fundou a produtora *Tingui Filmes* por volta de 2013, junto de outros companheiros Tingui-Botó, a partir de uma filmagem sem roteiro que mostrava ele e outros Tingui-Botó trajados e pintados, realizando rituais de sua etnia. Para isso utilizaram a câmera de uma pesquisadora que passava pelo território. Hoje o canal do *YouTube* da *Tingui Filmes* possui 30 filmes, todos relacionados ao registro de práticas dos Tingui, à luta e ao movimento indígena.

Olinda Tupinambá é a única dos três entrevistados que possui um *website* ao invés de utilizar um canal de *YouTube* para disponibilizar seus filmes. Além disso, seus filmes são protegidos por senha, e direcionam o usuário para um canal do *Vimeo*. O *website yawar.art.br*, apresenta todos os trabalhos, portfólio e currículo de Olinda, que além de cineasta é jornalista, ativista, artista e performer. *Yawar*, cuja tradução é “onça”, portanto, não é uma produtora, mas uma “marca registrada” da artista. Diferentemente dos outros dois, Olinda não chama seu cinema de guerrilha, e *Yawar* não é o nome de um coletivo, mas de uma artista. Seu trabalho, no entanto, também trata de temas políticos e ligados à sua etnia e aos indígenas.

Encontramos na *Wikipédia* um mapa de 2008 com as etnias indígenas no Leste-Nordeste com maior população segundo dados da Fundação Nacional de Saúde (FUNASA) de 2008.

antigo Serviço de Proteção aos Índios (SPI). A estes vieram juntar-se grupos de refugiados Guerém, Kamakã, Tupinambá de Olivença e Kariri-Sapuyá expulsos de suas terras pelas lavouras de cacau¹⁷.

Já o povo Tingui-Botó vive na Terra Indígena Tingui-Botó, localizada entre os municípios de Feira Grande e Campo Grande, em Alagoas (AL)¹⁸. Sua origem remonta aos Kariri-Xokó, também localizados em Alagoas. Observa-se que a etnia Tingui-Botó não aparece no mapa acima, por ter uma população com menos de 1000 pessoas. Conforme consta na página Povos Indígenas no Brasil, a população total dos Tingui-Botó em 2025 é de 195 famílias ou 469 pessoas, segundo informações da comunidade.

O fato deste mestrado ter se iniciado quando eu ainda trabalhava como assistente de pesquisa no Neepes, um núcleo de pesquisa da Fiocruz, explica minha proximidade com indígenas dessa região. Isso porque um dos projetos nos quais atuei mais fortemente foi o projeto que originou a Plataforma Narrativas Indígenas do Nordeste, uma plataforma virtual que reúne filmes de cineastas indígenas do Nordeste, Espírito Santo e Minas Gerais, apesar do nome ser apenas “Nordeste”. Este recorte se deve a uma particularidade das organizações regionais da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB).

A APIB é composta por sete organizações¹⁹:

- a **Arpinsudeste**, articulação dos povos indígenas que vivem nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro;
- o **Conselho do Povo Terena**;
- a **APOINME**, Articulação dos Povos e Organizações Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo;
- a **ArpinSul**, Articulação dos Povos Indígenas da Região Sul;
- a **CGY**, Comissão Guarani Yvyrupa, organização indígena que desde 2006 congrega coletivos do povo Guarani das regiões Sul e Sudeste do Brasil na luta pelo território;

¹⁷ Informação disponível em:

<https://osprimeirosbrasilianos.mn.ufrj.br/pt/mundo-contemporaneo/pataxo-pataxo-ha-ha-hae/>

Acesso em: 29 de outubro de 2025

¹⁸ Informação disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tingui_Bot%C3%B3 Acesso em: 10 de outubro de 2025

¹⁹ Informação disponível em:

[https://apiboficial.org/2023/02/27/apib-realiza-planejamento-estrategico-para-organizar-proximos-passos-da-luta-indigena/#:~:text=A%20Apib%20%C3%A9%20composta%20pela,da%20Amaz%C3%B4nia%20Brasileira%20\(COIAB\).](https://apiboficial.org/2023/02/27/apib-realiza-planejamento-estrategico-para-organizar-proximos-passos-da-luta-indigena/#:~:text=A%20Apib%20%C3%A9%20composta%20pela,da%20Amaz%C3%B4nia%20Brasileira%20(COIAB).) Acesso em: 10 de outubro de 2025

- a **Aty Guasu**, Grande Assembleia do Povo Kaiowá e Guarani, organização mais antiga do movimento indígena, tendo iniciado sua atuação durante os anos 70, no estado do Mato Grosso do Sul;
- e a **COIAB**, Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira.

Percebemos, pela forma que os indígenas se organizam, que os Estados de Minas Gerais e do Espírito Santo encontram-se junto da região Nordeste e são contemplados pela APOINME, ainda que, pela divisão do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) realizada na década de 1970²⁰, eles pertençam à região Sudeste do país. A formação da APOINME responde a critérios socioculturais e de articulação política, não apenas geográficos. Minas Gerais e Espírito Santo são Estados que compartilham histórias parecidas com o Nordeste, de retomadas territoriais, contato prolongado com o mundo não indígena e processos de “reconhecimento” tardio de suas identidades étnicas e direitos.

Podemos, então, falar em “indígenas do Nordeste” ou em um “audiovisual indígena do Nordeste”? Posto que a divisão geográfica do Brasil é uma decisão que passa ao largo dos povos indígenas, e que eles próprios se dividem de outra maneira, como ou por que usar a designação “Nordeste” para agrupá-los? Indo além, tampouco os nomes do país, dos Municípios, Estados e cidades dialogam com os povos indígenas que aqui se encontravam muito antes da colonização. Sendo assim, por que não falar apenas de etnias, sem delimitar sua região, já que, como sabemos, elas eram nômades e suas localizações se davam por questões espirituais e próprias de suas cosmologias e modos de vida?

Apesar de usarmos o recorte e a categoria social “indígenas do Nordeste” nos incomodamos pelas incompreensões e rasuras produzidas pela identificação. Essa categoria tem sido usada em festivais e na divulgação e comunicação social. A mostra *Os Primeiros Brasileiros*, uma exposição do Museu Nacional/UFRJ formulada entre 2005 e 2006 com concepção e curadoria do antropólogo João Pacheco de Oliveira, professor titular da instituição, junto com a APOINME, possui fotografias, músicas, painéis, filmes e objetos da cultura produzida por dezenas de povos indígenas da região Nordeste.

A exposição apresenta ao visitante a visão da sociedade sobre os indígenas e destaca como o olhar romantizado deixa de lado a verdadeira história dessas pessoas que, de forma impositiva, foram escravizados e sofreram diversas formas de violência. Ela igualmente apresenta os indígenas como protagonistas de sua história, os quais articulam intimamente as suas formas culturais com as suas lutas atuais por direitos e reconhecimento. [...] A exposição já percorreu diversas cidades do Brasil e do

²⁰ Informação disponível em: <https://portal1.snirh.gov.br/arquivos/atlasrh2013/2-I-TEXTO.pdf> Acesso em: 10 de outubro de 2025

exterior e foi visitada por cerca de 250 mil pessoas. Felizmente, ela não foi atingida pelo incêndio de 2018 porque, na ocasião, encontrava-se em exibição no Memorial dos Povos Indígenas, em Brasília²¹.

Durante a pandemia de Covid-19, a exposição ganhou uma plataforma virtual²² a fim de ampliar o acesso ao seu conteúdo. Mais uma vez fala-se nos indígenas como protagonistas de suas próprias histórias. Apesar de ter sido realizada com o apoio da APOINME, a exposição não possui conteúdos de etnias do Espírito Santo ou de Minas Gerais, mas apenas da região Nordeste. Os Tingui-Botó também não aparecem, talvez por ter uma população menor que as outras etnias. Fato é que o pesquisador João Pacheco de Oliveira optou por um recorte “Nordeste” em seu projeto. O nome do projeto, no entanto, fala dos “primeiros brasileiros” e não contém a palavra “Nordeste”.

Aqui, optamos por usar no título o nome dos três entrevistados, que contém as três etnias estudadas, em vez de “Nordeste” ou algum outro nome. Essa escolha não foi simples, e tampouco consideramos que foi de todo acertada. No entanto, a fizemos a fim de destacar a particularidade de cada etnia em vez de enquadrá-las em um único nome. Não descartamos a nomeação de um audiovisual indígena do Nordeste, na medida em que há particularidades do audiovisual dos povos desta região que o qualificam e diferenciam.

Dos três entrevistados desta pesquisa, apenas um não fala em indígenas do Nordeste: Alexandre Pankararu. Marcelo Tingui usa a expressão “indígenas do Nordeste” ou “audiovisual indígena do Nordeste” sete vezes, enquanto Olinda Tupinambá usa quatro.

2.2 Políticas de memória e audiovisual indígena

No quarto debate promovido pela Mostra Narrativas Indígenas do Nordeste da Cinemateca do MAM-Rio²³, Graciela Guarani diz que “o uso dessa tecnologia [o audiovisual] na criação desse pensamento do que nós somos, insiste estritamente nesse ponto, nessa questão da interculturalidade, como um instrumento de diálogo, de disputa, de compreensão desse outro, e pra mim isso é extremamente político” (transcrição).

Em seu artigo *Em torno da memória política*, Lifschitz afirma que “A finalidade da memória política não é a compreensão e o entendimento. Trata-se, sim, de colocar e confrontar no espaço público acontecimentos que se mantiveram ocultos e visões de justiça”

²¹ Disponível em: https://www.museunacional.ufrj.br/see/os_primeiros_brasileiros.html Acesso em: 25 de outubro de 2025.

²² Disponível em: <https://osprimeirosbrasileiros.mn.ufrj.br/> Acesso em: 25 de outubro de 2025.

²³ Debate disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PiXLOyhVGN4&t=5s> Acesso em: 17 de junho de 2025

(2016, p.72). Nesse sentido, relacionamos os audiovisuais indígenas à memória política, na medida em que trazem acontecimentos, conhecimentos, práticas e culturas que foram ocultados/invisibilizados. Como afirma Graciela, no debate:

A possibilidade de existência para além do lugar etnográfico, para além do lugar antropológico, mas como seres pensantes, criativos, eu acho que nesse lugar é um pouco o desafio que eu trilho em várias produções, em várias linguagens que eu me proponho a contribuir. Porque primeiro, é um lugar extremamente violento, não são todas as pessoas que conseguem permanecer, por *n* fatores de compreensão cultural, mas é um lugar extremamente necessário da gente estar. (2023, transcrição)

Ela coloca sua atuação no meio audiovisual enquanto afirmação de sua existência, um “lugar” político necessário. Pensar isso junto às propostas de Lifschitz sobre o cunho estratégico e planejado das memórias políticas nos possibilita visibilizar uma confrontação, na fala de Graciela, de uma sociedade que não a enxerga, que não enxerga os indígenas.

O tema não é novo e pode ser vislumbrado no debate sobre o colonialismo e a forma como ele afeta a nossa sociedade. No *Discurso sobre o Colonialismo*, publicado no imediato pós-segunda Guerra Mundial, Aimé Césaire enfatiza:

Falam-me do progresso, das "realizações", das doenças curadas e dos níveis de vida elevados além de si mesmos. Mas eu falo de sociedades esvaziadas de si mesmas, culturas pisoteadas, instituições solapadas, terras confiscadas, religiões assassinadas, magnificências artísticas destruídas, possibilidades extraordinárias suprimidas. Eles me jogam na cara os fatos, as estatísticas, os quilômetros de estradas, canais e ferrovias. [...] Falo de milhões de homens arrancados a seus deuses, suas terras, seus costumes, sua vida, a vida, a dança, a sabedoria. Estou falando de milhões de homens em que foram inteligentemente inculcados o medo, o complexo de inferioridade, o tremor, o ajoelhar-se, o desespero, o servilismo. (Césaire, 2020, p.24-25)

Césaire fala da permanência do problema do colonialismo nas sociedades contemporâneas, constituídas sob égide do liberalismo e da democracia. Em troca de um pretenso progresso temos culturas esvaziadas, populações silenciadas, invisibilizadas, exterminadas. Podemos compreender a situação brasileira em relação às populações tradicionais, assim como às favelas e outros espaços periféricos geográfica e simbolicamente, pautados invariavelmente pelo racismo, através da operacionalização da necropolítica, descrita por Mbembe (2016). Neste conceito, o autor diz das situações de permanente estado de exceção, em que a exceção vira regra e a função do Estado é visibilizada pelo fazer morrer ou deixar morrer.

Com a pandemia de Covid-19 e um governo fascista no poder, ficou ainda mais evidente o projeto de extermínio das populações originárias através de uma política genocida, dificultando o acesso à vacina, facilitando a regularização de terras invadidas, introduzindo a lógica do agronegócio nas aldeias, distribuindo cloroquina para indígenas, incentivando o

garimpo ilegal e ampliando a destruição das florestas²⁴. No entanto, este projeto não foi exclusividade do governo Bolsonaro (2019-2022). Desde a colonização, vemos tentativas de apagamento das populações tradicionais, que seguem resistindo diante de todos os cenários, até dos mais improváveis.

O que houve, e ainda há, é uma forma silenciosa de apagamento, forçando a migração de grande parte destas populações para as cidades, afastando-se de seu território, de sua cultura, de seus parentes. As memórias se preservam ou se perdem de acordo com vontades e - é importante acrescentar - de acordo com interesses políticos, na tentativa de criar a imagem da sociedade desejada por alguns. Nesse sentido, o audiovisual indígena vem enunciar histórias não contadas, visibilizar histórias e conhecimentos indígenas. Pode-se equiparar o audiovisual indígena ao desafio de romper com os sentidos de “uma história única”, como diz Chimamanda Ngozi Adichie: “As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada” (Adichie, 2019, p.32).

O audiovisual indígena caminha nessa direção ao retomar conhecimentos ancestrais, contar histórias a partir de sua visão, resistir a tentativas de silenciamento, denunciar abusos. Se o Estado tenta constantemente esquecer essas histórias, elas seguem sendo contadas, no máximo permanecendo adormecidas até o momento de ressurgir. Gondar salienta:

Um grupo, uma sociedade, um país também constroem uma imagem sobre si mesmos, e, portanto, uma identidade. Produzi-la e mantê-la não é tarefa fácil. Trata-se de um esforço constante, exigindo que se “esqueça” – que se exclua, segregue ou recalque – tudo aquilo que se mostra em desacordo com a imagem que se tenta preservar. (Gondar, 2016, p.32)

No Brasil, houve a construção da identidade nacional a partir da ideologia da mestiçagem e democracia racial, em que o racismo não existiria - um mito. Para isso, algumas histórias foram contadas e outras apagadas, principalmente dos grupos não-brancos. A tentativa de fazer a sociedade brasileira se identificar como uma única identidade, ocultou grande parte das identidades étnico-raciais do Brasil. Enquanto isso, rituais, aspectos culturais, saberes ancestrais e tradições, se perderam ou ficaram guardados por poucos representantes. Adichie diz que:

É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna. [...] como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder. O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer

²⁴ Matéria no Brasil de Fato:

<https://www.brasildefato.com.br/2022/04/19/bdf-explica-por-que-os-povos-indigenas-acusam-bolsonaro-de-genocidio>

que ela seja sua história definitiva. (Adichie, 2019, p.22-23)

Esta é uma das operações do racismo, da violência que desumaniza um grupo social pela sua diferença em relação ao padrão branco e eurocêntrico: a exclusão dos direitos e da dignidade, fazendo e deixando morrer, selecionando quem é digno de ser ouvido.

Compreendemos que a expressão “audiovisual indígena” é uma possibilidade de resistência e de troca entre indígenas e não indígenas, na medida em que o audiovisual tem um maior alcance que outras linguagens, além do apelo estético e da capacidade de tocar diferentes pessoas de diferentes formas. Como dizem Fasanello, Nunes e Porto: “O documentário tem caminhado junto com a sociologia, antropologia, a história, a literatura e os estudos sobre a cultura enquanto espaço relevante na atualidade para a produção de pensamentos e reflexões contra-hegemônicos” (Fasanello, Nunes e Porto, 2018, p.408).

É importante que se produzam e se divulguem pensamentos contra-hegemônicos, em conformidade com a realidade do mundo plural em que vivemos. As entrevistas aqui realizadas vão de encontro a esta proposta, na medida em que ouvimos histórias de cineastas indígenas e as colocamos aqui, e também falamos do audiovisual indígena e da memória social como ferramentas para atravessarmos as crises da atualidade.

2.3 Entrevistas com produtores do audiovisual indígena

Na história oral, as entrevistas não são apenas utilizadas como fonte de dados, mas como um encontro entre duas pessoas, marcado por suas tensões e peculiaridades, na construção da memória social. O historiador oral italiano Alessandro Portelli diz: “A ideia de que existe um ‘observado’ e um ‘observador’ é uma ilusão positivista: durante todo o tempo, enquanto o pesquisador olha para o narrador, o narrador olha para ele, a fim de entender quem é e o que quer, e de modelar seu próprio discurso a partir dessas percepções” (Portelli, 2010, p.20). Esse “jogo” entre entrevistador e entrevistado influencia na forma com que as histórias são narradas, logo, “os conteúdos da memória são evocados e organizados verbalmente no diálogo interativo entre fonte e historiador, entrevistado e entrevistador” (ibidem, p.19).

No artigo *Pelos olhos dos outros*, do qual provém a epígrafe deste trabalho - “Como se estivessem ali não para que os vissemos, mas para que, através deles, pudéssemos finalmente nos enxergar” -, o arquiteto-urbanista brasileiro Wellington Cançado discorre sobre o foco do olhar, partindo do filme *Mokoi tekoá petei jeguatá (Duas aldeias, uma caminhada)* (2008), dirigido por Ariel Kuaray Ortega, Jorge Morinico e Germano Beñites.

Ele descreve quatro planos curtos, de 40 segundos, que mostram os Mbyá-Guarani na cidade de Porto Alegre vendendo bichos de madeira, sentados no chão da calçada, enquanto pessoas passam indiferentes a eles. Em suas palavras, esses planos têm um “poder perturbador”, que “não está somente na indiferença generalizada à existência ou à presença de um semelhante, mas principalmente na diferença brutal entre os modos de existir. Ou seja, na dessemelhança radical entre o mundo dos Mbyá-Guarani e o dos brancos”. Para ele, “o que o caráter problemático desses segundos desconcertantes nos sugere é que olhar nos olhos dos outros talvez já não baste. É preciso olhar pelos olhos dos outros. Nos olhar a nós mesmos, pelos olhos dos outros”.

Esse artigo “chegou” neste trabalho após a realização das entrevistas. Àquela altura Portelli já fazia parte das referências bibliográficas, com a noção de que a existência de um “observador” e de um “observado” é uma ilusão positivista, de que o discurso do “observado” poderia ser “modelado” a partir de suas percepções sobre o “observador” e de que os conteúdos de memória seriam organizados nesse diálogo interativo. A análise de Cançado, no entanto, acrescentou a dimensão de que olhar os outros talvez já não baste, e de que seria preciso olhar pelos “olhos dos outros”, a dimensão do que os “olhos dos outros” revelam sobre o olhar de quem os vê.

Juliana Fernandes faz uma reflexão sobre o pesquisador que estuda outras culturas, utilizando o conceito de “objetividade relativa”, de Roy Wagner, que “seria o resultado de um esforço considerável por parte do(a) pesquisador(a) em conhecer os pressupostos básicos de sua cultura, descobrir quais são suas tendências e compreender quais os limites que esses pressupostos e tendências impõem à compreensão de outra cultura” (Fernandes, 2020, p.31).

Em uma entrevista, a memória é construída pelas duas pessoas presentes. Dependendo do esforço empreendido pelo pesquisador, a entrevista (e também a pesquisa, um filme, um projeto, etc.) pode ser uma produção de conhecimento “junto com”, conforme as metodologias sensíveis *co-labor-ativas* do Neepes, citadas na introdução deste trabalho, ou como Fernandes propõe em sua tese, quando diz: “escrevo ‘com’ o povo Xakriabá, apostando nos aprendizados que os povos indígenas podem provocar ao mundo e à historiografia não-indígena (Fernandes, 2020, p.296). Aqui, tentou-se empreender esse esforço.

Ao longo do caminho, no entanto, percebi uma enorme distância entre teoria e prática. O que compreendia na teoria, não era o que julgava conseguir colocar em prática. Na hora da entrevista, olhando o outro, tendo preparado previamente perguntas que àquela altura pareciam adequadas, sentia um enorme despreparo. Atualmente, entendo tratar-se de um sentimento que não limita-se à primeira dissertação ou à primeira vez que se entrevista

alguém, mas algo que talvez nunca cesse, que talvez seja indissociável de pesquisas qualitativas nas quais pesquisadores se envolvam e se impliquem.

A proposta inicial deste trabalho não incluía entrevistas de história oral, mas após a entrevista com Alexandre Pankararu para uma disciplina cursada durante o mestrado e durante a escrita do trabalho final sobre este material, com reflexões acerca deste encontro e outras discussões pertinentes que ele suscitou, decidimos trazê-lo para a pesquisa. Percebemos o potencial desse material no sentido de visibilizar e registrar histórias e pensamentos de um cineasta indígena contemporâneo, também como disparador para reflexões e debates que, em vez de partirem de um campo apenas teórico, partiam de um sujeito inserido no contexto do audiovisual indígena e de suas questões.

A partir de Alexandre, decidimos entrevistar também outros cineastas indígenas, tornando-se, esse, o centro da pesquisa. Por fim, ficamos com três entrevistas, a fim de entrecruzá-las e de identificar pontos de convergência e divergência nas narrativas.

Apresentaremos, a seguir, as reflexões trazidas por cada entrevista, mas não sem antes lembrar da colocação de Pollak: “uma história de vida colhida por meio da entrevista oral, esse resumo condensado de uma história social individual, é também suscetível de ser apresentada de inúmeras maneiras em função do contexto no qual é relatada” (Pollak, 1989, p.14). Assim como a história pode ser apresentada de inúmeras maneiras, também ocorre com sua análise. Uma mesma entrevista pode ser interpretada e apresentada por diferentes vieses, a depender de quem interpreta e com que finalidade. Outro ponto que queremos destacar sobre o contexto das entrevistas é seu formato virtual, através do aplicativo *Zoom* de videoconferências. O aplicativo permite gravações e, portanto, as três entrevistas foram gravadas em vídeo e áudio e disponibilizadas para os entrevistados. Neste ponto, não podemos deixar de pensar no privilégio que é poder falar com um indígena em seu território sem a necessidade de realizar uma viagem. Especialmente em uma pesquisa realizada sem nenhum tipo de financiamento, esta é uma forma possível de acessar essas pessoas, o que traz especificidades para a pesquisa. Não há neste processo o desconforto de estar na “casa” do outro e/ou de um encontro presencial, não há margem para que haja outras experiências entre entrevistador e entrevistado, não se pode compreender as falas do entrevistado em um contexto mais amplo, de sua cultura, seu entorno, sua realidade.

No entanto, a internet nos aproxima e conecta mundos diversos e distantes. É através dela que os indígenas têm feito suas denúncias e contado suas histórias, espalhando vídeos pelas redes sociais, criando campanhas de financiamento, alcançando e mobilizando um grande número de pessoas que antes não tinham ideia do que realmente acontecia nesses

territórios.

As entrevistas com os cineastas indígenas abriram novos mundos, entendimentos e vontades em nós. Compartilhamos aqui as reflexões que cada uma nos trouxe, no desejo de que possamos dialogar uns com os outros, cada um a partir de suas verdades, vivências e questões. Para enriquecer e complementar as reflexões trazidas pelos entrevistados, analisamos comparativamente duas sequências de dois filmes de Alexandre e Graciela, um filme da Tinguí Filmes e um filme de Olinda. Existem alguns métodos de análise fílmica praticados nas últimas décadas, falaremos um pouco sobre o tema no próximo subcapítulo.

A análise fílmica

A análise fílmica é uma forma de estabelecer relações entre elementos presentes no filme. Analisar um filme nos permite decompor e descrever os elementos que o compõem para, depois de estabelecer relações, interpretá-lo. Essa interpretação, diferente de uma crítica, nos possibilita refletir livremente sobre as escolhas de montagem, bem como levantar questões acerca do conteúdo e da forma e até mesmo criar conceitos.

Em *A Análise do Filme*, Jacque Aumont e Michel Marie discorrem sobre esse processo:

Descrever uma imagem - ou seja, transpor para linguagem verbal os elementos de informação, de significação, que ela contém - não é uma empresa fácil, mau grado a sua aparente simplicidade. Muito mais ainda que uma segmentação do filme, a descrição detalhada dos planos que o compõem pressupõe uma posição prévia analítica e interpretativa afirmada: não se trata de descrever "objectivamente" e exaustivamente todos os elementos presentes numa imagem, e a escolha utilizada na descrição resulta sempre, no fim de contas, do exercício de uma hipótese de leitura, explícita ou não. (Aumont, Marie, 2009, p.47)

Analisar um filme é, também, um trabalho de reconstrução. Após decompor, separar e analisar os elementos que compõem uma sequência, por exemplo, podemos reconstruí-la compreendendo, talvez, um pouco mais sobre as escolhas que levaram o montador e/ou o diretor a criá-la de determinada forma. Trata-se em certa medida de um trabalho especulativo, porém existem métodos estudados e praticados há algumas décadas.

Aumont e Marie dizem que “tal como não existe uma teoria unificada do cinema, também não existe qualquer método universal de análise do filme” (2009, p.8). O que nos parece fundamental é que a análise fílmica sirva ao propósito do trabalho. Que possamos usar o filme para compreender questões que estamos pensando. Para tanto, há uma junção de método, teoria e intuição.

A análise filmica é, portanto, um trabalho de observação atenta. Porém, devemos ter cuidado para não nos perdermos nessa observação. Como diz Manuela Penafria: “se o analista racionalizar demasiado o visionamento de um filme o mesmo passa a ser um objecto sobre o qual é exercido controlo e a afectação emocional poderá sair prejudicada por esse processo racional” (2009, p.5). Não devemos perder de vista que o filme é, antes de tudo, uma obra artística. O filme não foi realizado para ser analisado neste ou noutro trabalho, ele vem antes e vai além disso, serve a outros propósitos. Não se pode esquecer, nesse sentido, do realizador. Sua voz deve estar sempre presente, não sendo sobreposta pelas nossas vozes enquanto pesquisadores/analistas.

Ao trazermos dois filmes em comparação, por exemplo, podemos analisar não só os elementos de um único filme, mas como esses mesmos elementos são usados em outro filme e como os dois se relacionam, em que medida se assemelham e se afastam. Esse cruzamento também ocorre em relação à análise dos filmes dos três entrevistados e pode nos trazer reflexões interessantes e caras ao trabalho.

Por fim, pretendemos trazer, também, a dimensão poética dos filmes. Seja por escolhas conscientes ou não por parte dos realizadores, essa camada de leitura é sempre possível e, acreditamos, enriquecedora. Um registro histórico é, em uma leitura possível, poético, posto que não se sabe ao certo ao que serve - ainda que acredite que sim -, posto que será visto, talvez, anos ou séculos à frente, por outras pessoas de outros tempos históricos, que darão suas interpretações e sentidos, que por sua vez se modificarão indefinidamente enquanto o registro existir. Ainda que as interpretações sobre um documento se modifiquem e multipliquem ao longo do tempo, os registros “falam” essencialmente de nós, seres humanos. Falam de quem os registrou, de quem os está interpretando, de quem foi registrado, de um tempo, um presente, uma cultura, um lugar. Aí se encontra, também, a poesia. Os filmes constroem narrativas sensíveis sobre o tempo, são formas de imaginação marcadas por afetos.

Capítulo 3 - Alexandre Pankararu / Olhar da Alma Filmes

Figura (2)



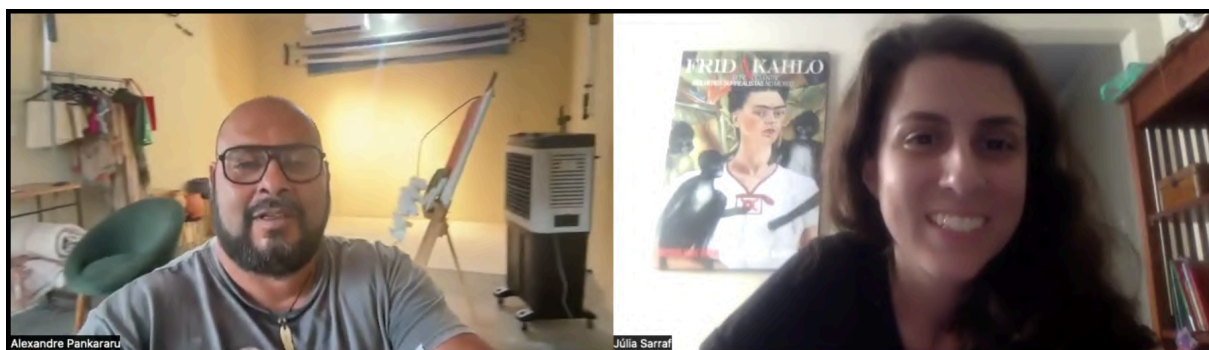
Alexandre Pankararu. **Fonte:** Instituto Socioambiental. **Foto:** Fabrício Araújo/ISA

Este capítulo é fruto do meu encontro virtual com o comunicador e cineasta indígena Alexandre Pankararu para uma entrevista, em uma tarde de janeiro de 2025. Por sorte, a internet do território estava funcionando bem neste dia, possibilitando 40 minutos ininterruptos de conversa. Já estive em reuniões ou debates virtuais com Alexandre em que sua internet falhou e ele teve que sair. Em outros territórios o acesso à internet é ainda mais difícil, indisponível ou disponível apenas através de *smartphones*.

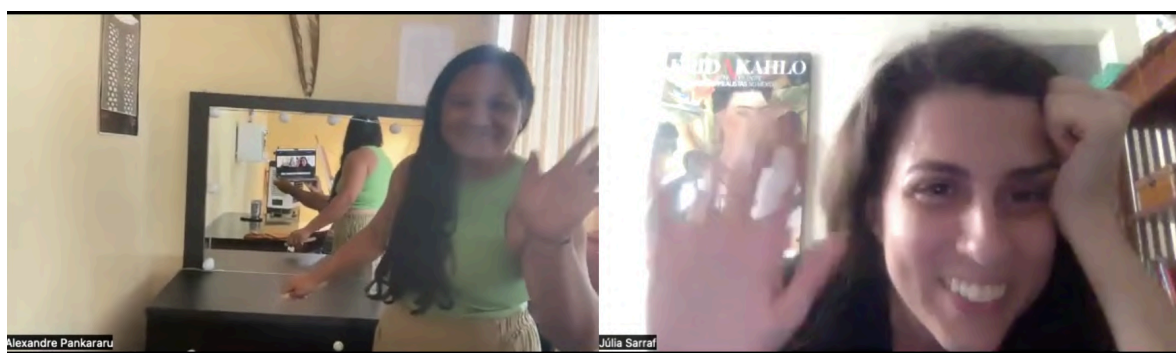
Através do aplicativo *Zoom* de videoconferências, pude ver o estúdio de gravação da produtora *Olhar da Alma Filmes*, montado por Alexandre e sua companheira, Graciela Guarani, recentemente, no território Pankararu, no sertão de Pernambuco. Ele também me mostrou Graciela, que estava desmontando o estúdio após uma filmagem de 15 dias.

Alexandre me contou com empolgação sobre a filmagem de um longa metragem “doc experimental” e “cheio de efeito”, em suas palavras, com uma equipe de quase 30 cineastas indígenas e com a participação de Zahy Tentehar²⁵ como atriz. Também fiquei empolgada com a informação, pois sei como é difícil cineastas indígenas e cineastas independentes, em geral, viabilizarem produções desse porte.

²⁵ Zahy Tentehar, também conhecida como Zahy Guajajara, é ativista, artista plástica, diretora, escritora, cantora e atriz, nascida na Reserva Indígena Cana Brava, no Maranhão. Em 2024 foi a primeira artista indígena a ganhar o prêmio Shell de teatro, na categoria melhor atriz. Em 2025 foi capa da revista *e/a*, e teve inúmeras reportagens escritas sobre sua vida e seu trabalho.

Figura (3)

Alexandre mostrando o estúdio da *Olhar da Alma* durante a entrevista. **Fonte:** Captura de tela do computador.

Figura (4)

Graciela Guarani no estúdio da *Olhar da Alma*. **Fonte:** Captura de tela do computador.

Conheço Alexandre desde 2022, quando iniciei meu trabalho na Fiocruz do Rio de Janeiro como assistente de pesquisa do Núcleo Ecologias e Encontros de Saberes para a Promoção Emancipatória da Saúde (Neepees). O Neepees tem uma plataforma de filmes indígenas, *Narrativas Indígenas do Nordeste*²⁶, que teve como um de seus consultores Alexandre e foi criada em 2020, durante a pandemia de covid-19, de forma remota.

Alexandre é coordenador de comunicação da Articulação dos Povos e Organizações Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo (APOINME) e formou muitos jovens cineastas indígenas, tendo sido apontado pelos coordenadores indígenas do projeto que originou a plataforma, Kleber Xukuru e Marcelo Tingui, para a função de consultor.

Uma das minhas funções no núcleo foi ampliar a plataforma, em 2023, convidando cineastas e coletivos audiovisuais indígenas de etnias que ainda não faziam parte, para participarem. O recorte da plataforma tem como base a APOINME, reunindo filmes de etnias

²⁶ A plataforma *Narrativas Indígenas do Nordeste* foi criada pelos pesquisadores André Monteiro (Fiocruz Pernambuco), Marina Fasanello (Fiocruz Rio de Janeiro), Kleber Xukuru (cineasta indígena da etnia Xukuru do Ororubá, de Pernambuco) e Marcelo Tingui (cineasta da etnia Tingui-Botó, de Alagoas). Disponível em: <https://narrativasindigenas.ensp.fiocruz.br/>

do Nordeste, do norte de Minas Gerais e do Espírito Santo. Na “aba” de “Filmes”, o usuário pode pesquisar filmes por etnia, sendo elas: Pankararu, Kariri, Pataxó Hã-hã-hãe, Fulni-ô, Xakriabá, Tupinambá, Pankará, Atikum, Pankararé, Kapinawá, Pipipã, Truká, Tingui-Botó, Xukuru, Maxakali e Tremembé. Também há uma opção de filmes “multiétnicos”.

Da etnia Pankararu, encontramos na plataforma 11 filmes, sendo 7 deles da produtora *Olhar da Alma Filmes*, 3 da produtora *Casa de Cinema*, que lembro de se tratar de uma série de oficinas que foram realizadas com diversas etnias, mas que, atualmente, ao clicar, somos direcionados a uma página que diz “desculpe, este vídeo não existe”, e 1 que não possui produtora, dirigido por Maria Pankararu e Sebastián Gerlic através de financiamento do Edital Setorial de Audiovisual 2019.

Os Pankararu

Na plataforma *Os Primeiros Brasileiros* encontramos textos sobre diversas etnias do Nordeste do Brasil, dentre elas a Pankararu, onde se lê:

O antigo aldeamento missionário de Brejo dos Padres, em Tacaratu – Pernambuco, é o centro de uma rede de relações rituais e políticas que incluem cerca de uma dezena de etnias indígenas. Fundado em 1802, este aldeamento visava concentrar os índios transferidos das missões, bem como atrair os bandos errantes de índios que se refugiavam nos sertões da Serra Negra. O aldeamento ainda recebeu um contingente de negros libertos, com a abolição da escravidão e o processo de loteamento das terras das aldeias no final do século XIX. Para dar conta dessa origem heterogênea, os Pankararu de hoje afirmam que seu “nome completo” é Pancarú-Geritacó-CacalancóUmã-Canabrava-Tatuxi de Fulô. Isso permite, ao mesmo tempo, lembrar a sua origem na reunião de vários povos e a possibilidade de formação de novas etnias a partir da matriz cultural e genealógica do Brejo dos Padres. É dessa maneira que os Pankararu centralizam um conjunto de relações étnicas que abarca os povos Pankararé, Kantaruré e Pankaru, na Bahia; Kambiawá e Pankaiuká em Pernambuco; Jeripankó, Kalankó, Karuazu, Koiupanká e Katökin em Alagoas; os Pankararu de Real Parque, em São Paulo e os Pankararu do Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais²⁷.

A história dos Pankararu tem uma “origem heterogênea”, ou uma origem “na reunião de vários povos”: indígenas transferidos das missões, indígenas refugiados nos sertões da Serra Negra e negros libertos da escravidão. Alexandre e sua família passaram grande parte da vida no Real Parque, em São Paulo, como veremos a seguir.

A Terra Indígena Pankararu, homologada em 1987, está localizada entre os atuais municípios de Petrolândia, Itaparica e Tacaratu, no sertão pernambucano, próximo ao rio São

²⁷ Disponível em: <https://osprimeirosbrasilieiros.mn.ufrj.br/pt/mundo-contemporaneo/pankararu/>
Acesso em: 25 de outubro de 2025.

Francisco²⁸.

Figura (5)



Localização da Terra Indígena Pankararu. **Fonte:** Instituto Socioambiental, 2009.

A história de Alexandre

Alexandre Pankararu tem 50 anos. Trabalha com audiovisual há 16, o mesmo tempo em que é casado com Graciela Guarani, com quem teve dois filhos e criou a produtora *Olhar da Alma Filmes*, em 2014, no intuito de começarem a fazer suas próprias produções, já que antes produziam apenas “para os outros”, como ele diz. Ambos vivem no território indígena Pankararu. Alexandre é também assessor de comunicação da APOINME há 14 anos. Sobre sua origem, ele conta:

Bom, então... a minha história... eu vou começar por onde eu nasci, pra você

²⁸ Disponível em: <https://piib.socioambiental.org/pt/Povo:Pankararu> Acesso em: 24 de outubro de 2025.

entender um pouquinho a minha história antes. É... eu sou filho de migrantes, né? Pankararu. E minha mãe migrou na grande seca dos anos cinquenta, né? Pra São Paulo. Não só minha mãe, mas vários indígenas Pankararu migraram pra São Paulo pra trabalhar lá nas obras, nas coisas, na construção do estádio do Morumbi, né, de São Paulo. E dali que se formou Real Parque, né? E depois virou favela. E onde tem uma população de mais de três mil Pankararu.

[...]

E a minha criação foi em São Paulo, porém, uma criação restrita, né? Não com os costumes da capital. A gente convivia com as pessoas lá, mas o nosso cotidiano era com o nosso povo, com a nossa família, né, e meu povo, ele preservou muito essa questão da identidade, mesmo vivendo na capital ou em qualquer outro canto.

Mesmo tendo nascido em torno de 20 anos após a migração de sua mãe para São Paulo, mesmo morando na maior cidade do Brasil em população, Alexandre conviveu diariamente com seu povo, que preservava a identidade Pankararu. Nas férias, eles visitavam o território, em Pernambuco.

Alexandre conta brevemente sobre a discriminação sofrida na escola “de não índio”, como ele chama, onde os colegas o viam como um ser folclórico, mitológico, assim como a grande mídia. Alexandre não se via em lugar algum, como ele descreve a seguir:

Então, eu sempre fui fascinado, né? Por comunicação... eu era uma criança diferente, que gostava de assistir jornal, ler jornal, jornal de folha, né? E ficava muito triste, sabe Júlia? Porque eu não via notícias do meu povo, né? Do... dos povos indígenas, as pessoas tinham essa visão, e como eu acompanhei esse tempo da ditadura, esse tempo da falta de informação sobre nós, povos indígenas, né, pro mundo ocidental, né? Então, eu sentia muita dificu... muita... muita tristeza em não ter histórias.

Alexandre nasceu no auge da ditadura militar no Brasil²⁹. Ele identifica nessa falta de histórias de seu povo na mídia o desejo de produzir notícias e posteriormente filmes que contassem essas histórias.

Nesse sentido, notamos a importância de projetos que trazem essas histórias invisibilizadas a público, como foi o caso da série Índios no Brasil que foi ao ar na TV Escola no ano 2000, com dez programas sobre identidade, línguas, costumes, tradições, a colonização e o contato com o branco, a briga pela terra, a integração com a natureza e os direitos conquistados pelos indígenas³⁰. A série foi produzida pela ONG Vídeo nas Aldeias,

²⁹ Sobre os indígenas e a ditadura militar brasileira, a historiadora Juliana Fernandes diz: “com respeito às mais de duas décadas de duração da ditadura, pode-se sugerir que tenha havido, naquele período, uma particular associação entre violência, repressão política e expansão capitalista, que se tornou cenário para o assassinato de aproximadamente 8500 indígenas, em razão de atos diretos ou omissão do Estado. Os indicadores levantados pelo Relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV) revelam, desse modo, que os povos indígenas, ao menos em número de mortes, foram, certamente, as maiores vítimas da ditadura militar no Brasil.” (2020, p.18)

³⁰ Disponível em: <https://ailtonkrenak.blogspot.com/2008/03/srie-ndios-no-brasil.html> Acesso em: 24 de outubro de 2025.

apresentada por Ailton Krenak e dirigida pelo indigenista e documentarista franco-brasileiro Vincent Carelli, também fundador da ONG. Alexandre cita a série como a primeira vez que viu seu povo e outros povos indígenas na televisão:

Em 99 vem Ailton Krenak com aquela série, né, Índios do Brasil, não sei se você já assistiu. Eu falei “caramba!”. Porque daí, na série Índios do Brasil, tinha a Quitéria Binga³¹, tinha minha família aqui, né? Via a minha família, falei pô, tô aqui em São Paulo, passava na TV Gaz... TV Cultura, não era Gazeta, não lembro, Cultura. Na época eu assistia, não perdia, passava todo sábado, e eu assistia, né, pra ver se passava mais, assim só pra eu ver, né, o nome do meu povo, tava lá o nome de outros povos também que eu não conhecia! Mesmo a gente sendo indígena, a gente não conhecia outros povos, a gente não tinha essa comunicação, a gente não tinha essa ligação.

A ONG Vídeo nas Aldeias (VNA) surgiu em 1986 e foi um projeto precursor na área de produção audiovisual indígena no Brasil. De 1998 até hoje, realizou 60 oficinas em 31 povos indígenas no Brasil, equipando as comunidades com câmeras e acessórios de gravação. A ONG possui atualmente um acervo de mais 8 mil horas de imagens sobre 37 povos indígenas brasileiros e uma coleção de 72 filmes, dentre os quais 24 de autoria indígena, vários deles premiados internacionalmente³².

Mais adiante na entrevista, Alexandre cita a ONG quando conta sobre o início de seu trabalho no audiovisual, que partiu de um convite de Graciela para produzirem seus próprios filmes. Ele diz que naquela época só o Vídeo nas Aldeias produzia filmes indígenas, colocando a si e sua parceira como um dos primeiros cineastas indígenas a realizar filmes por conta própria. Além de produzirem seus próprios filmes, Alexandre realizou diversas oficinas para ensinar outras etnias e cineastas indígenas a produzirem seus filmes, como o VNA fez, anos antes. A diferença é que Alexandre é indígena, enquanto o VNA foi fundado por indigenistas, pessoas não indígenas.

Pergunto se Alexandre teve alguma formação na área do audiovisual e ele responde que não: “nunca passou na minha cabeça de eu fazer cinema, nem comunicação, nem estar no audiovisual. Pra mim era uma coisa muito distante”.

Antes de se tornar comunicador, ele fez um curso de datilografia e cursava Educação Física quando sua família retornou para a aldeia, em 2001. Em 2002 o governo Lula lançou o

³¹ Quitéria Binga foi uma das primeiras ativistas da educação indígena no Brasil e criadora da primeira creche indígena do país. Foi também uma liderança política de importância nacional, tendo sido figura central dentro do movimento indígena durante a Assembleia Nacional Constituinte (ANC) de 1988. Disponível em: <https://www.terra.com.br/nos/a-luta-de-quiteria-binga-pankararu-pela-educacao-indigena,765416149a13e22200e8a2ede13f7c8ek619n33l.html> Acesso em: 24 de outubro de 2025.

³² Disponível em: <https://www.mapacultural.pe.gov.br/agente/31593/#info> Acesso em: 24 de outubro de 2025.

programa GESAC³³ e com ele surgiu a Rede Índios Online no território Pankararu, para a qual foi convidado a participar. Os motivos do convite foram ele ter vindo de São Paulo e saber usar o computador. Nesse momento da entrevista ele ri, pois apenas tinha feito um curso de datilografia, não sabia mexer no computador, já que “em São Paulo o computador era só pra quem era muito rico, sabe?”.

Fato é que, a partir dali, Alexandre começou a trabalhar com rádio, fotografia e textos. Ele se intitula um “midialivrista”, e foi em um encontro de mídias livres, em 2009, que conheceu Graciela. Ela já trabalhava com audiovisual desde 2000 e o convidou para ser seu parceiro: “Daí ela falou assim, se vira aí que eu não sei montar, não sei editar. Daí que eu comecei a estudar nos grandes tutoriais da vida, né?”. Ele conta que Graciela sabia filmar, dirigir e produzir, só não sabia editar.

Olhar da Alma Filmes

Em 2014, os dois fundaram a produtora *Olhar da Alma Filmes*. Na descrição do canal de *YouTube* da produtora, criado apenas em 2018, se lê: “Produtora de conteúdos originais! Com produções ameríndias de gêneros variados! Uma união de amor e ativismo para com o cinema originário De Graciela Guarani e Alexandre Pankararu seus fundadores”.

A primeira produção da *Olhar da Alma Filmes* foi *Terra Nua*. O filme inaugura um novo momento nas carreiras de Alexandre e Graciela. Pela primeira vez estavam fazendo um filme deles, com sua visão, em vez de trabalharem em produções de terceiros. Por virem de uma formação “midialivrista”, Alexandre e Graciela querem produzir, difundir e pensar o cinema às margens dos circuitos hegemônicos da mídia, afirmando a comunicação como prática política, coletiva e autônoma.

O documentário possui 20 minutos de duração, é dirigido por Graciela e Alexandre e traz imagens captadas e editadas por Alexandre. Dividido em sete “capítulos” com títulos que explicam o tema da sequência que se seguirá, o filme aborda a desvalorização da cultura agrícola Pankararu através de entrevistas com sete indígenas Pankararu, incluindo o cacique e

³³ O programa Governo Eletrônico - Serviço de Atendimento ao Cidadão (Gesac) é um programa do Governo Federal, coordenado pelo Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovação e Comunicações - MCTIC, que oferece gratuitamente conexão à internet em banda larga - por via terrestre e satélite, com o objetivo de promover a inclusão digital em todo o território brasileiro. Disponível em: <https://antigo.mctic.gov.br/mctic/opencms/comunicacao/SETEL/gesac/gesac.html> Acesso em: 27 de outubro de 2025.

o vice-cacique, um advogado e servidor da FUNAI, um técnico e um geógrafo do IPA³⁴ e o então prefeito do Município de Jatobá - PE.

Como recursos de linguagem, eles utilizam a câmera lenta com a imagem em preto e branco e trilha sonora nas transições entre “capítulos”, mas também em um momento específico: a fala de Agenor Julião, um indígena Pankararu. Agenor diz: “aí os índios deixaram de vender farinha, feijão, ficaram sem esse recurso do governo, ficando apenas os velhos recebendo essa aposentadoria dos velhos”. Neste momento, o uso do preto e branco e da câmera lenta parecem querer indicar ao espectador um lamento, uma nostalgia.

O filme parece seguir um roteiro bem determinado, com um entrevistado complementando a fala do outro e didaticamente contando a história dessa desvalorização. Os motivos apontados - nas vozes dos entrevistados - são o êxodo rural, o estímulo para que jovens estudem em vez de trabalhar na terra - o que tem seu lado positivo, como fala um dos entrevistados - e a falta de políticas do governo que ouçam as necessidades dos indígenas e que incentivem a agricultura.

Como consequência, eles colocam a fala da engenheira agrônoma Luciene Pankararu, que lamenta não sabermos mais a origem dos produtos que consumimos, além do aumento da hipertensão, da diabetes e da obesidade entre os Pankararu.

O último “capítulo” do filme se chama “O que fazer para a revalorização da Cultura Agrícola Pankararu?”. Na fala do geógrafo do IPA, Tito Antonio, aparecem sugestões como reflorestamento, recuperação ambiental, recuperação de nascentes, e fruticultura como fonte de renda. Também neste final, cacique Marcelo fala sobre a discriminação que ainda existe contra indígenas e a indígena Cristiane Julião termina dizendo que todos devem estar envolvidos, não só as lideranças, para dar o exemplo para a juventude.

Assim, *Terra Nua* parece querer contar a história da agricultura Pankararu através das vozes dos entrevistados indígenas e não indígenas, com críticas e sugestões. Parece que o filme quer falar tanto com os Pankararu quanto com pessoas “de fora”, que poderiam contribuir/estimular o retorno da agricultura através de políticas públicas, etc.

Sobre o filme, Alexandre conta:

Levei o Terra Nua em São Paulo que ele começa com o carro de boi, as crianças endoidava, aquelas crianças de apartamento, sabe? Que vivem amarrado, preso, então, eles endoidaram, que eles nunca viram, parecia que tava vendo uma nave espacial! Eles nunca viram um carro de boi na vida. Não sabia que existia carro de boi. Então eu acho que o barato do cinema é esse intercâmbio que faz, né?

³⁴ Instituto Agronômico de Pernambuco criado em 1935 que hoje integra o Sistema Nacional de Pesquisa Agropecuária (SNPA), coordenado pela EMBRAPA. <https://site.ipa.br/apresentacao/>

Esse intercâmbio, de fato, é um dos aspectos mais estimulantes no cinema, a meu ver. Entrar em contato com diferentes formas de ver o mundo, contar histórias, experimentar diferentes sensações, conhecer lugares, pessoas e histórias que você jamais imaginaria. Esse “intercâmbio”, como diz Alexandre, aparece na entrevista de Marcelo com a palavra “diálogo”, como veremos mais adiante.

Terra Nua foi premiado no festival Aldeia SP e com o prêmio em dinheiro eles compraram sua primeira câmera. Sobre a mostra Aldeia SP, a primeira mostra de cinema indígena do Brasil, idealizada por Ailton Krenak, em 2014, Krenak diz:

A gente queria fazer uma provocação pros paulistas, em sua tradição bandeirante, eles acham que aldeia é uma coisa longe daquela metrópole, uma aldeia; uma aldeia também de indígenas, e a gente chamou aquela primeira mostra de cinema indígena de Aldeia SP. Foi uma experiência muito boa e foi muito estimulante para gente ampliar o espaço de ocupação da tela, quando inauguramos a ideia de demarcação da tela. Nós fizemos uma provocação no coração dos bandeirantes inaugurando uma mostra de cinema chamando São Paulo de aldeia, Aldeia SP.

Essa mostra inaugurou com a exibição de 53 filmes inéditos e realizados por coletivos de pessoas de várias etnias espalhadas pelo país afora. (Krenak, 2021, p.24)

Podemos notar a importância de uma mostra como essa, idealizada por indígenas, com curadoria indígena e filmes indígenas inéditos realizados por diferentes etnias em âmbito nacional. Outro fator importante é a premiação em dinheiro, que permitiu, por exemplo, que Alexandre e Graciela investissem em sua produtora, podendo realizar novos filmes e dar continuidade ao seu trabalho autoral e independente.

Cinema de Guerrilha

Por ser midialivista, Alexandre tem a liberdade de expressão como um de seus principais valores. Em outro momento da entrevista ele fala da diferença do filme *Tempo Circular*³⁵, que realizaram através do edital Funcultura do governo de Pernambuco, e do *Opará Morada de Nossos Ancestrais*³⁶, que foi feito “na guerrilha”.

Diferentemente do *Terra Nua*, *Tempo Circular* não mostra os entrevistados dando a entrevista, mas usa apenas suas vozes em *off* com imagens de cobertura. As imagens variam entre cenas da pessoa que fala realizando atividades do dia a dia e imagens do território, bem

³⁵ Curta-metragem lançado em 2019 que aborda o tempo na visão indígena da Nação Pankararu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YUf683r0cco> Acesso em 14 de abril de 2025.

³⁶ O filme fala do São Francisco, rio que sempre foi conhecido pelos seus povos originários como Opará, o rio mar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=POnw59RZX4>. Acesso em 14 de abril de 2025.

como de um ritual. *Tempo Circular* também traz um novo elemento: a narração em *off* da diretora, Graciela Guarani, no início e no final, fazendo reflexões sobre o tempo e as tradições na visão indígena.

Já *Opará*, segue o mesmo formato de *Terra Nua*, trazendo novamente as entrevistas onde podemos ver os entrevistados falando, além de usar também o recurso da câmera lenta, da trilha sonora e da voz em *off*.

Pergunto a Alexandre qual o filme de mais sucesso da produtora e ele responde:

Opará. Opará é o que eu mais gosto, sabe, porque ele também foi nessa pegada aí de filme de guerrilha, pegando carona e tal... Porque o *Tempo Circular* ele foi um filme... A gente acha que... o filme financiado, assim, na cabeça da gente, ele... você tem que entregar aquilo que você escreveu, sabe? E quando você pega e sem ensaio e fala “não, vamos fazer”... e depois a gente pega e começa a decupar as imagens, né? Pra gente construir depois de ter filmado. Que é um desafio, é mais complicado, né? E a gente consegue fazer essas coisas, assim, pra mim, né, eu eu gosto muito de Opará.

Para ele, o filme financiado por edital é um filme que precisa cumprir o que foi escrito na inscrição, onde não haveria, portanto, espaço para improviso, para mudanças no momento da edição, por exemplo. Já *Opará* é considerado por ele um filme “de guerrilha”, que foi construído no momento da edição, ou seja, após a captação das imagens, o que o torna um filme onde cabe o improviso, a surpresa e as mudanças. Pergunto a que ele atribui o sucesso e sua preferência pessoal por esse filme, e ele diz:

Acho que foi uma situação que as pessoas não estavam se atentando, né, que foi sobre o rio São Francisco. Muita gente usava como área de turismo, né? E muita exploração, né, do turismo, da *Agrofish*, né? Que tava no começo. E também a história da, do deslocamento da gente, né, que foi muito perverso, né? Não só do povo Pankararu, mas do povo Tuxá e outros povos também que eram da margem do rio São Francisco. Então isso foi uma coisa legal, porque foi uma série de auto ocupação, né? Pessoal Pankararu, do Angico, ocuparam o território do Angico lá, que é às margens do São Francisco, o pessoal... meu povo, que não... começou a ocupar a margem do rio Rio São Francisco [...]. Que nós começamos a filmar ele, o pessoal da ponte, da cachoeira dos veado, Kariri-Xokó, né, que tá lá. Então foram quatro... E o pessoal Tuxá também lá do D'zorobabé que eles fizeram... Então, fizeram quatro ocupação ao mesmo tempo. E nós nessa caminhada fala “pô, isso aqui dá um documentário!” Que a gente tava fazendo reportagem pra APOINME, né? Fizemos uma reportagem com mais uma pegada, fazia as reportagens, as publicações, porém, a gente queimava muitas imagens já pensando no documentário.

Alexandre atribui o sucesso do filme a um assunto que as pessoas “não estavam se atentando”: a retomada das margens do rio São Francisco, associado ao turismo e à exploração, por povos indígenas que originalmente viviam ali, e também o “deslocamento da gente”. Aqui chamamos a atenção para a semelhança entre os povos Pankararu, Kariri-Xokó e Tuxá. Semelhança entre suas histórias, o deslocamento forçado, as dificuldades enfrentadas

e as lutas. Essas são semelhanças entre os povos indígenas do Nordeste do Brasil e, não por acaso, estão presentes em seu cinema, de diferentes formas.

Percebemos também a importância que Alexandre dá à criação de sua produtora, que não se reporta a ninguém, onde eles são os donos e podem contar suas histórias da forma que quiserem. Ele traça um paralelo entre sua produtora e a ONG Vídeo nas Aldeias:

Já vinha a galera do Vídeo nas Aldeias, porém eles eram tipo tutelados, saca? Faziam o que os donos da Vídeo nas Aldeias faziam. Eles não tinham autonomia. E eu já vinha de uma mídia livrista e falei “não vou ser tutelado por ninguém”. Vamos pras cabeças! Seja o que Deus quiser! Se for pra nós passar fome nós passa. Se não for, nós não passa, né? Graças a Deus deu certo, né?

O escopo deste trabalho não abarca uma análise mais profunda acerca da afirmação de Alexandre sobre os indígenas que trabalham “junto com” o Vídeo nas Aldeias serem tutelados, mas é importante destacar essa visão como parte das contradições de um projeto pioneiro de grande importância para o campo do audiovisual indígena, do qual Alexandre faz parte.

De qualquer forma, é compreensível a visão de Alexandre e seu orgulho em ter feito *Mãos de Barro*, um filme aclamado pelo público, gastando apenas 14 reais, sendo 10 de gasolina e 4 em caldos de mocotó de 1 real, como ele comenta em outro momento, quando todos os outros competidores do festival tinham gastado 100, 200 mil. Ou quando a retomada Pankararu às margens do Rio São Francisco deu o nome de seu filme, *Opará*, à nova aldeia. Conquistas como essas parecem fortalecer a autoestima e dar força para que Alexandre siga lutando por seu espaço e para que suas histórias sejam contadas e vistas.

É importante notar nas falas de Alexandre a forma que ele conta sua história, se colocando como alguém que luta, que tem autonomia, que faz suas escolhas e que não aceita ser tutelado por ninguém, assunto que tratamos no capítulo 1. Quando pergunto o porquê do nome *Olhar da Alma*, ele diz:

É, por conta que é o nosso olhar, a gente não tinha filtro pra colocar na lente, não tinha LUT³⁷, não tinha... comprar pacote de LUT pra colocar. A gente usava programa de edição pirata. Então, era tudo na raça, né? Então, a estética do filme era toda na observação e no olhar de Graciela, nosso.

Mais uma vez o orgulho por fazer “tudo na raça” aparece como motivador e ele complementa:

Então, a gente não gosta muito dessa questão do vitimismo. Ficar contando muita essa questão. Mostrar que a gente tá aqui porque nós somos guerreiro. Nós estamos

³⁷ LUT (tabela de linearização) é uma tabela de valores numéricos fixos que podem ser aplicados ao vídeo para alterar sua aparência.

aqui pra é... pronto pra matar e morrer, né? E o objetivo do nosso cinema é esse, né. O nosso cinema é de guerrilha mesmo.

Mas o que é, então, esse cinema de guerrilha? Ao longo da entrevista ele usa essa expressão três vezes. Na primeira diz: “daí começamos a não parar mais, pegando carona com o pessoal, cinema de guerrilha mesmo”, na segunda: “Opará é o que eu mais gosto, sabe, porque ele também foi nessa pegada aí de filme de guerrilha, pegando carona e tal” e na terceira: “Mostrar que a gente tá aqui porque nós somos guerreiro. Nós estamos aqui pra é... pronto pra matar e morrer, né? E o objetivo do nosso cinema é esse, né. O nosso cinema é de guerrilha mesmo”.

Parece que a guerrilha, para Alexandre, está associada a duas questões: a financeira e a da resistência. Fazer um filme sem verba, “pegando carona”, é fazer um cinema de guerrilha. Ao mesmo tempo, fazer um filme sendo indígena, sendo do Nordeste, pertencendo a um povo que teve que migrar e fugir tantas vezes de tantas ameaças, também é fazer cinema de guerrilha. Seria uma guerrilha contra o Estado? Ele diz: “A gente tá aqui pra mostrar que a gente tá aqui, tá vivo e se a gente tá aqui contando a nossa história é porque nós somos resistência”. Estar vivo e fazer cinema, contando a própria história, para Alexandre, é resistir.

A seguir, faremos uma análise comparativa de sequências dos filmes *Opará Morada de Nossos Ancestrais* e *Tempo Circular*, buscando identificar o olhar particular de Alexandre e Graciela e elementos desse “cinema de guerrilha”.

Análise comparativa de Opará e Tempo Circular

Opará Morada de Nossos Ancestrais é um documentário de 20 minutos, filmado em 2018, que intercala entrevistas com imagens das margens do rio São Francisco e do movimento de retomada que estava acontecendo na época. O filme foi realizado enquanto Alexandre filmava imagens para a comunicação da APOINME, com caráter jornalístico, documentando a retomada das margens do rio São Francisco por quatro etnias. Alexandre conta que percebeu que aquele conteúdo daria um documentário e que, enquanto gravava cenas para a APOINME, gravava outras já pensando no documentário da *Olhar da Alma*. Durante a retomada, nas entrevistas que Alexandre realizava, surgiu o nome *Opará*, que era como os indígenas chamavam o rio antes de existir a nomenclatura rio São Francisco. Provavelmente essa informação foi dada por Alzeni Tomás, uma mulher não indígena presidente da Sociedade Brasileira de Ecologia Humana, que aparece em vários momentos do filme e traz essa informação. Com essa descoberta, os Pankararu que participavam da

retomada deram o nome da terra retomada de *Opará*. Nas legendas vemos que alguns entrevistados são colocados como “Pankararu Opará” enquanto outros são apenas “Pankararu” ou “Pankararu Angico”, de acordo com a aldeia em que vivem. Nota-se que naquele momento “inaugurou-se” os Pankararu Opará.

Tempo Circular também é um documentário de 20 minutos, lançado em 2019 com verba do edital Funcultura do governo de Pernambuco, que fala sobre a diferença do tempo linear do não indígena e do tempo circular do indígena na narração de Graciela Guarani, também diretora do filme. A narração aparece no início e no final do filme, explicando para o espectador não indígena como os indígenas concebem o tempo.

Enquanto *Opará* tem legendas com os nomes e títulos de cada entrevistado, e todos eles aparecem em algum momento dando a entrevista, *Tempo Circular* não coloca nenhum nome e nem possui imagens dos entrevistados falando para a câmera, mas apenas o áudio de suas entrevistas com imagens de cobertura. *Opará* também tem imagens de coberturas ao longo das falas. Esse é um recurso muito utilizado no cinema documentário para não cansar o espectador de ficar assistindo apenas a pessoa falando durante muito tempo. As imagens de cobertura dão um “respiro” na narrativa.

Figuras (6-7)



Frames do filme *Opará Morada de Nossos Ancestrais*. **Fonte:** Captura de tela do computador.

Os entrevistados de *Opará* são: Jaguriça Pankararu (pajé Pankararu Opará), Alzeni Tomás (presidente da Sociedade Brasileira de Ecologia Humana), Maria Pankararu (liderança Pankararu Angico), Luzi Pankararu (liderança Pankararu Opará), Ney Pankararu (líder Pankararu), Angelo Bueno (missionário do CIMI), Sandro Tuxá (liderança Tuxá de Rodelas), Jailson Kariri-Xokó (cacique Kariri-Xokó de PA), Rafaela Kariri-Xokó (indígena Kariri-Xokó) e Junior Pankararu (pescador Pankararu).

Enquanto os indígenas contam as dificuldades enfrentadas por seus povos e falam da retomada, os únicos dois não indígenas entrevistados, Alzeni e Angelo, explicam a

importância do rio para os povos indígenas, contam um pouco do processo histórico de expulsão dos indígenas das margens do São Francisco e dão um tom mais “professoral” ao filme.

Já em *Tempo Circular*, ouvimos apenas três entrevistados, os três são indígenas Pankararu. A primeira, uma senhora, conta como se tornou a pessoa que conduz os cantos da aldeia. O segundo, um homem, conta que vem de uma família de lideranças, incluindo sua tia Quitéria Binga. A terceira, uma mulher, narra brincadeiras de sua infância e depois conta que se formou em fisioterapia e fala um pouco das diferenças de comemoração dos não indígenas e dos indígenas. Os três entrevistados falam sobre a importância de transmitir as histórias e as tradições de seu povo para as novas gerações. O filme tem a fotografia também de Graciela Guarani, que Alexandre comenta com muito orgulho: “O Tempo Circular tem uma fotografia maravilhosa, né? Que a Gra... ela arrepiou! E esse filme que abriu as portas pra ela, né? Por conta da fotografia que ela fez no Tempo Circular”.

Figuras (8-9)





Frames do filme *Tempo Circular*. **Fonte:** Captura de tela do computador.

Em nossa percepção, *Opará* seria um filme pensado no intuito de compartilhar as descobertas que Alexandre e Graciela faziam a respeito da história dos indígenas com o rio São Francisco, com indígenas e, posteriormente, não indígenas. *Tempo Circular* parece querer falar mais com os não indígenas, explicando algo que para os indígenas é bastante conhecido: a noção do tempo circular.

Uma diferença que notamos entre os dois filmes, é que *Opará* possui mais momentos de pausa, como por exemplo uma imagem das águas do rio se chocando contra as pedras, na margem, que dura 25 segundos, com som ambiente, ou os 35 segundos em que ouvimos um Toré e vemos, em plano médio (onde aparece rosto e ombros), dez indígenas, um de cada vez, em câmera lenta. Em *Tempo Circular* não há esse tipo de pausa, mas há mais imagens de Torés e rituais do que em *Opará*. Certamente, por ter sido filmado no território, *Tempo Circular* permitiu filmagens de situações como essas, enquanto *Opará* foi um filme realizado em uma situação de potencial perigo, uma retomada dos povos, locais onde não havia ainda uma estrutura.

Por falar do rio, *Opará* tem uma sequência que mostra a pesca, peixes recém-pescados e dois indígenas cozinhando um pirão, enquanto em *off* ouvimos Ney Pankararu falando sobre como, para eles, a pesca é sagrada e parte intrínseca de sua cultura. Em *Tempo Circular* vemos mais imagens de crianças, naturalmente pelo mesmo motivo citado no parágrafo anterior. Crianças brincando, crianças participando dos Torés e rituais, etc.

Sobre o aspecto comentado por Alexandre, da diferença de um filme ter roteiro e o outro ter sido criado somente na montagem, notamos que o filme com roteiro (*Tempo Circular*) é mais organizado, mais fácil de acompanhar, enquanto o sem roteiro (*Opará*), pode ter uma narrativa confusa em alguns momentos. Exemplo disso é que assisti o filme antes de saber que se tratava sobre quatro retomadas de povos diferentes e não consegui identificar essa informação, somente quando Alexandre explicou compreendi do que se tratava.

Entendo que *Opará* seja o filme favorito de Alexandre pela forma que foi realizado e montado. Por vir de uma trajetória ligada ao jornalismo, comunicação e rádio, o aspecto jornalístico, a urgência e as filmagens sem muita estrutura (a entrevista de Angelo foi gravada dentro de um carro enquanto ele dirigia, para citar um exemplo), parecem ser fatores que contam bastante na percepção de Alexandre. Talvez se fizesse a mesma pergunta para Graciela, a resposta teria sido outra.

Os filmes apresentam semelhanças e diferenças, no entanto, trazendo também o *Terra Nua*, notamos que a produtora *Olhar da Alma* tem como foco denunciar injustiças sofridas pelos povos indígenas, contar e recontar suas histórias, mostrar para o mundo sua cosmovisão, compartilhar informações e educar.

Terra Nua fala de um problema grave na aldeia que é a desvalorização da cultura agrícola, o que causa inúmeros problemas. O filme traz respostas, soluções possíveis para que essa realidade mude. *Opará* traz informações históricas importantes, documenta e compartilha um momento histórico presente importante, fala dos problemas que o deslocamento desses povos para longe do rio causou. A solução, neste caso, parece já estar sendo posta em prática, não é algo utópico, mas algo que está acontecendo diante de nossos olhos: uma retomada. *Tempo Circular* ensina sobre a visão do tempo para os povos indígenas, mostra seus costumes, conta três histórias que voltam ao passado para falar do futuro: as crianças e jovens. Nesse sentido, o filme também aponta uma solução: transmitir às crianças e jovens todo o conhecimento dos antigos.

As três produtoras estudadas nesta pesquisa parecem ter os mesmos objetivos, cada uma encontrando sua maneira de alcançá-los. É por esse aspecto, das diferentes maneiras de se expressar, que uma das perguntas que fiz nas entrevistas foi sobre o que seria o cinema indígena. Apesar da pergunta simplista, as respostas foram muito interessantes e trouxeram reflexões fundamentais para a pesquisa.

Os cinemas indígenas

Quando pergunto a Alexandre o que é o cinema indígena, ele responde: “Bom, hoje em dia, o que percebi no cinema indígena, ele existe vários... ele vira... como que fala? Várias técnicas diferentes, né? Como que fala? Vários temas diferentes. Como que fala? Tipos, né? Categorias?”. Aqui, existe uma reflexão que fala tanto em relação à técnica e sua forma de compreensão, quanto a maneira como os grupos indígenas usam do cinema para produzir narrativas e imagens.

A heterogeneidade que foi tão silenciada na história do Brasil, mascarada pelo “mito das três raças”, está posta aqui. Sobre isso, Ascenso diz:

O argumento central é o da harmonia, ou seja, da ausência de conflitos na relação entre os diferentes povos formadores da nacionalidade brasileira, um processo que estaria ainda em formação. Ele ecoa uma leitura muito comum desde a virada do século XIX para o XX, não só no Brasil, mas em vários países da América Latina, de defesa da mestiçagem como fundamento estabilizador dos diversos elementos raciais que compunham as nações. Gilberto Freyre é um exemplo claro, embora de forma alguma o único, desse modelo interpretativo que se tornou conhecido como “democracia racial” (Ascenso, 2021, p.328-329).

Não existe “o cinema indígena”, mas “os cinemas indígenas” no plural, assim como não existe um indígena genérico que representa a todos os indígenas, mas 391 etnias³⁸, com histórias, culturas, memórias e cosmologias diferentes. Corrêa diz que:

A “imagem de índio” conhecida no imaginário nacional é quase sempre representada a partir de um estereótipo do que é ser índio, imagem esta que os próprios indígenas tentam desconstruir. Na verdade, essa imagem trata-se de um preconceito dos brancos para com os índios, ou seja, de uma “imagem de índio” no Brasil. Imagem no sentido de imaginário e ao mesmo tempo imagética, amplamente difundida nas escolas através dos livros didáticos e de história, bem como na mídia de forma geral. Esta imagem de índio – estática e sem movimento - quase sempre está impregnada no senso comum e remete ao passado, à nudez, ao cocar na cabeça, ao arco e à flecha. Fora desses estereótipos, a pessoa já não é mais considerada “índia”, ou já não é mais “pura”. Por outro lado, nós, enquanto indígenas, que fazemos uso da imagem - no meu caso, principalmente da fotografia - para mostrar a partir de um olhar próprio aquilo que nós somos, entramos às vezes num dilema: qual imagem estamos mostrando para o outro, ou melhor, qual imagem que o outro está vendo daquilo que estamos querendo mostrar? Certamente, são percepções distintas, pois a imagem sempre depende do ponto de vista de quem a vê. (Corrêa, 2019, p.99)

Os indígenas tentam mostrar a partir de um olhar próprio o que eles são, mas o que o

³⁸ Dados do Censo Demográfico 2022 divulgados em 24 de outubro de 2025 na Unicamp, em Campinas, pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), mostram a existência de 391 etnias, povos ou grupos indígenas no Brasil, número 28% maior que o registrado no Censo de 2010, quando foram catalogadas 305 diferentes etnias.
<https://jornal.unicamp.br/noticias/2025/10/24/brasil-tem-391-etnias-e-295-linguas-indigenas-mostra-censo-divulgado-na-unicamp/>. Acesso em: 24 de outubro de 2025.

não indígena está vendo? Será que continuamos vendo com o mesmo preconceito, com uma ideia fixa do que é o indígena no Brasil? Essa tentativa de simplificar, de reduzir a uma única coisa, é o oposto do que os povos indígenas fazem. Ascenso diz que “[...] foi o pensamento ocidental que inventou que eles eram todos ‘indígenas’ – em suas próprias tradições, eles sempre foram povos diversos, muitas vezes inimigos, e para os quais a diferenciação sempre foi princípio muito importante” (Ascenso, 2021, p.37). Ele reflete, então, sobre a política indigenista da pax colonial e essa tentativa de incorporar a diferença em um “mundo comum”:

[...] é importante refletir que o que segue a pleno vapor é a política indigenista da pax colonial. A relação histórica do Estado brasileiro com os povos indígenas foi marcada por ela, na perspectiva de um esforço para incorporar toda a diferença em um “mundo comum”, fechado em um suposto equilíbrio ecumênico no qual aquilo que fosse selvagem ou bárbaro se tornaria civilizado, sendo, portanto, pacificado. Essa proposição parte de um entendimento da paz como silenciamento da alteridade e imposição militar, sendo, portanto, parte de uma guerra de conquista. É pax, no sentido da Pax Romana. (Ibidem, p.358)

Em sua tese, o autor defende que “[...] o modelo de política indigenista encampado historicamente pelo Estado brasileiro é classificado como uma ‘política indigenista da pax colonial’, enquanto o movimento indígena mobiliza uma ‘cosmopolítica da paz provisória’” (Ibidem, p.39). Em outro momento, ele exemplifica ações de cosmopolítica da paz provisória:

Cada uma dessas ações – guerra ritual e invasão da terra do inimigo com um ultimato, estratégias para se conhecer e negociar com o inimigo, estabelecimento de laços de reciprocidade entre grupos indígenas (Xavante) de territórios diferentes – representam formas específicas de política indígena, e podem ser compreendidas dentro do modelo de cosmopolítica da paz provisória – evidenciando os conflitos e propondo relações que permitam sua solução dentro do exercício de uma solidariedade diplomática. (Ibidem, p.120)

O reconhecimento da diferença e as estratégias para se lidar com elas, estariam, portanto, presentes na cosmopolítica indígena e em sua forma de estar no mundo. Ascenso complementa:

Não se trata de afirmar que a cosmopolítica da paz provisória é mais conflitiva do que a pax colonial. Pelo contrário, esta última, ao dissimular sub-repticiamente o conflito, torna-se ainda mais perigosa, pois é investida de um ar transcendente de revelação da Verdade. A Verdade revelada, entretanto, inviabiliza (ou pretende inviabilizar) qualquer forma de diplomacia. (Ibidem, p.66)

A “aniquilação da diferença” operada pelo colonizador e que se perpetua até hoje por parte do Estado, “pode oscilar do extermínio total ao objetivo de uma ‘plena absorção’” (Ibidem, p.19). Ao falarmos de cinema indígena devemos lembrar, sempre, que são cinemas indígenas no plural, como diz Alexandre, para não cairmos na armadilha da homogeneização dos povos indígenas a que estamos acostumados, na falácia de que somos iguais. Somos uma

população diversa, com uma história de miscigenação, de aproximações e de diferenças, que os povos indígenas do Brasil evidenciam, com suas 391 etnias.

Distribuição de filmes indígenas

Finalmente pergunto sobre a divulgação do audiovisual indígena e Alexandre responde que o cinema indígena tem algumas carências, dentre elas ter produtores executivos e distribuidores indígenas. Ele diz que a *Narrativas* foi a primeira plataforma de distribuição de filmes indígenas e por isso se empenharam em colocar o maior número de filmes nela. Menciona também as plataformas de *streaming*, como a Itaú Cultural Play (IC Play), que compram filmes da *Olhar da Alma* e de outras produtoras para integrar sua programação. Ele diz:

A gente tem galera super profissional que manda muito bem, né? Produção executiva a gente já não tem, né. Produção a gente já tem uma galera que tá se engatinhando. Agora, distribuição a gente não tem ninguém. Então por isso que a gente tem muita dificuldade de ter essas plataformas, de distribuição dos nossos vídeos. Mas assim, acho que é tudo esse trabalho de formiguinha que eu tava falando, né Júlia.

Esse “trabalho de formiguinha” levou a *Olhar da Alma* a construir seu estúdio, a conseguir equipamentos, produzir filmes e agora montar uma equipe de quase 30 cineastas indígenas. Apesar de grande parte do trabalho ser realizada por ele e Graciela, Alexandre exalta a coletividade do cinema:

Então, e eu acho que o cinema indígena, diferente da arte, ele é uma união. Porque o cinema, ele é coletivo. E a arte, os artistas plásticos são individuais, então a gente faz essa coletividade. Por exemplo, vim pra aldeia aqui, trazer Zahy Tentehar pra atuar com uma menina de dez anos de idade, as duas juntas, pô, a criança chorou no final quando terminou de gravar, né? E você vê a irmandade que tem no cinema.

Ele segue dizendo que eles começaram apenas os dois, Graciela e ele, em um momento em que eram marginalizados pela família por trabalhar com cinema, e que as coisas estão avançando, que “[...] hoje eles já vêem isso daí, já têm orgulho do que a gente faz, a comunidade aqui vibra junto, né”.

Alexandre também menciona que Graciela dialoga com vários países que têm grandes produtoras indígenas, como o Canadá, que são parceiras deles. Graciela circula por diversos espaços do cinema. Já assinou, por exemplo, alguns filmes e séries co-produzidos com não indígenas e para grandes empresas, como o documentário *My Blood is Red*, de 2019, com seis prêmios internacionais, que dirigiu junto com Thiago Dezan e Marcelo Vogelaar, a segunda

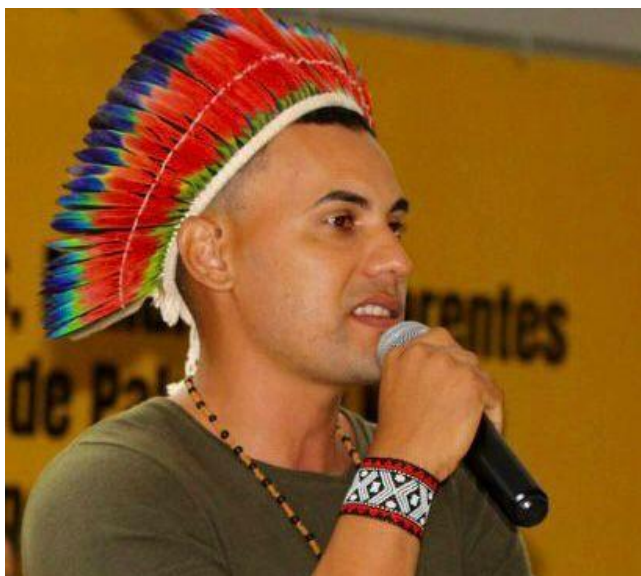
temporada da série *Cidade Invisível*, de 2023, da *Netflix*, que dirigiu junto com Cassiano Prado e Luis Carone, e a minissérie *Histórias (Im)possíveis*, de 2023, da Rede Globo, na qual assina o roteiro junto com Hela Santana, Renata Tupinambá e Thaís Fujinaga. Essa vasta experiência com o cinema não indígena, com grandes produções e premiações em festivais, certamente modificam o cinema de Graciela e, consequentemente, de Alexandre.

O fato de se apropriarem do audiovisual de maneira autônoma, colocando-os como indígenas com mais tempo de audiovisual do que a maioria, também influencia seu cinema.

Para quem vive o audiovisual indígena há tanto tempo, Alexandre diz: “Mas eu acho que isso é pra um futuro bem próximo”, sobre uma maior e melhor distribuição dos filmes indígenas no Brasil.

Capítulo 4 - Marcelo Tinguí / Tinguí Filmes

Figura (10)



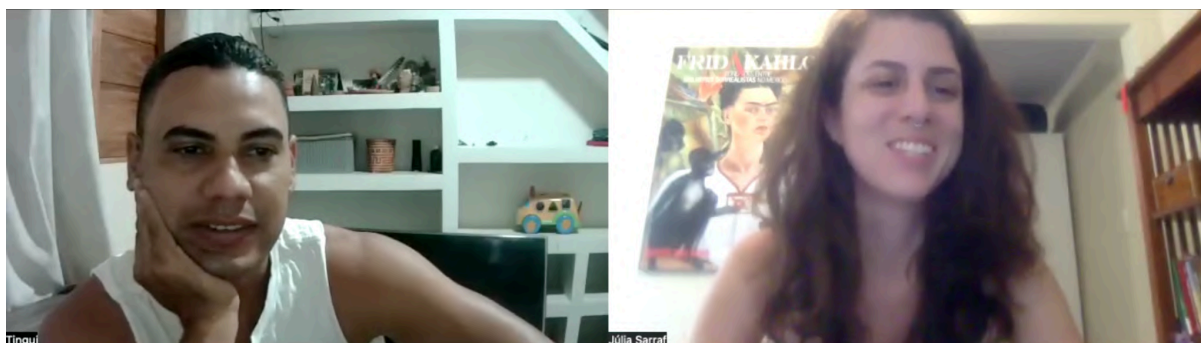
Marcelo Tinguí. **Fonte:** website Mídia Caeté

Entrevistei o cineasta indígena Marcelo de Campos, também conhecido como Marcelo Tinguí, em uma manhã de sábado de abril de 2025. A conversa foi virtual e gravada através do aplicativo *Zoom* de videoconferências. Nascido em 1990, fundou a produtora *Tinguí Filmes* em 2012, onde produzem filmes com o lema: “Áudio visual; luta, resistência e existência”³⁹. Além de cineasta, Marcelo é biólogo, pesquisador e mestrando em psicologia pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

No momento da entrevista, ambos estávamos em nossas respectivas casas, ele em Alagoas, eu no Rio de Janeiro. Chovia muito no Estado do Rio de Janeiro há dois dias, muitos bairros ficaram alagados, sirenes foram acionadas, árvores caíram, deslizamentos ocorreram e centenas de pessoas ficaram desabrigadas. As mudanças climáticas e o racismo ambiental se fazem mais presentes a cada dia, me lembrando constantemente por que as cosmologias indígenas me são tão caras, e por que me parece tão urgente que filmes feitos por indígenas sejam vistos por mais pessoas não indígenas.

³⁹ Esta é a descrição do canal de YouTube da Tinguí Filmes.

Figura (11)



Marcelo Tingui e eu no início da entrevista. **Fonte:** Captura de tela do computador.

Para mim foi um privilégio poder conversar com Marcelo, uma sorte conciliar nossos tempos e disponibilidades.

Os Tingui-Botó

Marcelo é o sétimo e último filho de um casal indígena da etnia Tingui-Botó, localizada no agreste de Alagoas, reconhecida em 1980 pelo professor Clovis Antunes, da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), que enviou documentação à Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI). Até o início dos anos 80, eram conhecidos como “caboclos”.

[...] segundo relatou ao Instituto Socioambiental o cacique Eliziano de Campos e o pajé Adalberto Ferreira da Silva, os Tingui-Botó não são Xocó e sim Kariri. A atual denominação teria sido dada por João Botó, curandeiro e pajé que, juntamente com sua família, se instalou em Olho d'Água do Meio provavelmente nos anos 1940. [...] Com a formação da nova comunidade, foi revitalizado o ritual do Ouricuri⁴⁰, desencadeando um processo de agregação em torno da "taba", ou seja, do território sagrado, onde o ritual se realiza secretamente a cerca de dois hectares da localidade. [...] Estes também disseram que a denominação "Tingui" tem como origem uma árvore com esse nome, cujas folhas foram utilizadas no acampamento erguido durante a vinda para Olho D'Água do Meio. (Mata, 1999)

⁴⁰ O Ouricuri é um ritual secreto que foi revitalizado com a criação da comunidade que veio a se chamar Tingui-Botó. Ele é realizado em uma área de dois hectares, onde os indígenas ficam reclusos por quinze dias.

Figura (12)

Povos Indígenas em Alagoas e Sergipe



Mapa dos povos indígenas de Alagoas e Sergipe. **Fonte:** *Wikipedia*⁴¹

A história dos Tingui-Botó encontra-se no contexto da história dos indígenas do Nordeste do Brasil, explicada pelo líder indígena, ativista, educador, antropólogo, filósofo e escritor indígena da etnia Baniwa, Gersem José dos Santos Luciano, conhecido como Gersem Baniwa:

O Nordeste é uma região emblemática para que se entendam hoje os meandros do que foi o processo colonizador enfrentado pelos povos indígenas. Por estar localizada ao longo do litoral brasileiro, a região foi alvo primeiro da ocupação colonial pelos portugueses. Essa ocupação violenta resultou em profundas perdas territoriais e na submissão, por absoluta necessidade de sobrevivência, aos poderes econômicos coloniais, marca dos diversos povos da região [...]. As línguas nativas foram substituídas pelo português e o modo de vida desses povos pouco se distingue dos camponeses não-índios. As áreas que ocupam dificilmente possibilitam uma vida autônoma de produção e reprodução de suas culturas, tradições e valores para as quais necessitariam de um resgate e de uma reorganização social. No entanto, a identidade indígena entre os povos da região é marcada por rituais específicos, como as festas do Toré⁴² (dos Tuxá) e o Uricuri (dos Fulniô), nos quais é proibida a presença de não-índios, como marca da fronteira identitária étnica. Neste sentido, a identidade indígena, negada e escondida historicamente como estratégia de sobrevivência, é atualmente reafirmada e muitas vezes recriada por esses povos.

O processo de reafirmação da identidade indígena e o sentimento de orgulho de ser

⁴¹ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tingui-bot%C3%B3s> Acesso em: 13 de outubro de 2025.

⁴² A Festa do Toré é um ritual cultural e espiritual de diversos povos indígenas do Nordeste brasileiro, caracterizado pela dança em círculo ao ar livre, cantos e o uso de instrumentos como maracás, zabumbas e gaitas.

índio estão ajudando a recuperar gradativamente a auto-estima indígena perdida ao longo dos anos de repressão colonizadora. (Luciano, 2006, p.42)

Este trecho foi retirado do livro *O Índio Brasileiro: O que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje*, publicado em 2006, e nos ajuda a compreender muito do que será dito por Marcelo e pelo filme que será analisado mais adiante. Ao longo dos últimos 20 anos desde a publicação do livro, muito mais foi feito por esses povos na direção da reafirmação de suas identidades. Essa busca, muitas vezes denominada de “retomada”, é um dos temas centrais no cinema de Marcelo.

Um pé na aldeia e outro no mundo

Marcelo Tingui é filho do cacique Eliziano de Campos. Ser filho do cacique proporcionou uma experiência singular em sua trajetória, conforme ele narra:

E assim, como meu pai sempre foi liderança, então sempre a gente vive lutando fora da aldeia. Tinha que sair da aldeia, sair fora da aldeia, geralmente para Recife, onde ficava a sede da Funai. Depois, com o tempo, passou para Brasília, Maceió, sempre nas capitais, em busca desses órgãos estaduais e federais. A gente começou a entender que essa luta tinha que ultrapassar essas fronteiras. [...] Minha família morou um tempo em Brasília, porque havia essa necessidade, porque ficava muito caro também de estar de Alagoas para Brasília. O governo não dava passagem e tal. Meu pai morou um tempo em Brasília, minha família, mas pouco tempo. Aí voltaram para a aldeia. E aí, sempre, assim, a gente teve um contato, assim, a nossa família, um contato maior com esses órgãos. Começou a ter entendimento sobre essa forma que os brancos falavam, essa ideia de reivindicar por documento, que a palavra pro não índio não tem valor nenhum, mesmo que para nós tenha um valor grande, mas para eles não tem valor. E aí os termos difíceis, essas coisas, a gente foi começando a compreender.

A família de Marcelo vivenciou de perto a luta pelos direitos de sua etnia, uma família que “vive lutando fora da aldeia”. Idas incontáveis à Recife, Maceió e Brasília, sem apoio financeiro algum, passando dificuldades que ficavam em segundo plano em vista do que poderiam perder caso não lutassem. Penso nessa mudança para Brasília, para estar perto dos órgãos que tomavam as decisões, e nas dificuldades que eles certamente passaram. Anos depois, em 2023, Marcelo ocupou o cargo de Coordenador de Assuntos Territoriais da Política Indígena no Brasil e teve que se mudar para Brasília, deixando a esposa e os filhos pequenos em Alagoas. Na época nos encontramos em algumas ocasiões e lembro dele se queixar por estar longe de casa e comentar sobre ser desgastante. Após contribuir com o Ministério dos Povos Indígenas nesse período, Marcelo optou por deixar o cargo para retornar ao território.

Não foram poucas as vezes que ouvi Marcelo falar sobre a importância de estar no

território e o desgaste de estar longe do território, algo que já ouvi também de indígenas de outras etnias. A relação entre dentro e/ou fora da aldeia é colocada na tese da historiadora Juliana Fernandes sobre a ditadura militar a partir do ponto de vista do povo indígena Xakriabá. Em uma nota de rodapé referindo-se ao título do 3º capítulo, “A ‘Busca dos Direito’ – circulação e alianças nas lutas dentro e fora do território”, ela diz:

Apesar desse capítulo se dedicar principalmente ao conceito nativo “*circular*” e à formação de alianças entre Xakriabá e seus “outros”, é importante destacar que a dicotomia dentro-fora do território deve ser problematizada ou, pelo menos, matizada. Embora os Xakriabá se entendam como “pertencentes” ao território (e não possuidores dele) – ao “dentro”, é importante apontar que o próprio corpo Xakriabá, quando em “*circulação*”, também pode ser entendido como um território, mesmo estando, aparentemente “*fora*” dele. A esse respeito, Célia Xakriabá costuma se utilizar da expressão “*corpo-território*” para se referir tanto às práticas de formação dos corpos Xakriabá realizadas a partir do/no território, como também ao fato de que esses corpos, quando fora do território, também o são de alguma forma. (Fernandes, 2020, p.83)

Entendemos que o “corpo-território” é um conceito vivido, também, pelos Tingui-Botó. Apesar de não termos adentrado particularmente nesse tema na entrevista, pude presenciar isto nos encontros com Marcelo, quando, antes de qualquer reunião ou evento, ele entoava um canto, por exemplo, ou em suas falas e ações, alinhadas sempre ao seu território e à luta de seu povo. Entendemos, também, a importância que ele dá à presença de seu corpo físico em seu território, para se fortalecer e, conseqüentemente, fortalecer a luta de seu povo.

Esta reflexão remete ao título do primeiro capítulo da dissertação de Edgar Corrêa da etnia Xakriabá: “TRAJETÓRIAS: um pé na Aldeia e outro no mundo”. Ele conta que: “Foi na tentativa de construir uma educação diferenciada indígena que me cresci, visando o bem para nosso coletivo, nosso povo, nossa comunidade e eu, enquanto indivíduo membro deste povo, me ofereci como instrumento para a busca deste bem” (Corrêa, 2019, p.17). Edgar foi buscar no mundo recursos para melhorar a vida na aldeia. Um pé no mundo e outro na aldeia. O processo dos Xakriabá de busca por melhorias passou, também, por sua entrada na política formal do município de São João das Missões, elegendo o primeiro prefeito indígena Xakriabá em 2002. Corrêa comenta que:

Os Xakriabá já tinham, a essa altura, a Terra demarcada e homologada, acesso à saúde e à educação, além de um município administrado por um prefeito indígena, com a câmara de vereadores também composta majoritariamente por indígenas. Porém, vê-se a necessidade de, como nas palavras de algumas lideranças, voltar a por o pé no chão. Com isso, elas estavam atentas à importância do fortalecimento cultural e do modo de ser Xakriabá, a partir daquilo que o povo entende como cultura, valorizando os conhecimentos tradicionais dos antigos, “*dos tronco veĩ*”. Como disse Sr. Zé de Benvindo, “não há nada mais valioso que a nossa cultura, a nossa raiz, o que vai garantir a gente ainda é a nossa união”. Volta e meia, nas

palavras de lideranças e de jovens, vê-se essa preocupação com o fortalecimento da identidade do povo Xakriabá, de que a política partidária não se sobreponha à organização interna do povo e, sim, de que uma dimensão possa dialogar com a outra. (Ibidem, p.43)

As lideranças Xakriabá sinalizam a necessidade de voltar a “pôr o pé no chão”, o que significa fortalecer sua cultura, identidade e modo de ser, valorizar os conhecimentos tradicionais e não deixar que a política partidária se sobreponha à organização interna do povo. “Um pé na aldeia e outro no mundo” seria, também, o diálogo entre dentro e fora da aldeia, diálogo esse que permeia a trajetória de muitos indígenas e que interessa a esta pesquisa no sentido de estarmos falando da apropriação do audiovisual - uma tecnologia de “fora” da aldeia - por indígenas. O audiovisual é uma instância em que fica evidente a dicotomia dentro/fora, mas a partir da entrevista com Marcelo ela ganha outros contornos que falaremos mais adiante.

Sobre a importância de manter um pé na aldeia, Sampaio traz em um dos capítulos de sua dissertação a história de seu pai, o líder indígena Álvaro Tukano, um dos pensadores e lideranças indígenas mais importantes do Brasil e um dos fundadores da União das Nações Indígenas – UNI. Ela diz:

Após a criação da UNI, meu pai passou a viajar pelo Brasil para trabalhar na articulação entre vários povos indígenas. Visitou diversas regiões e continuou a testemunhar e denunciar as violações aos povos indígenas. Diante da perseguição política, e do testemunho do sofrimento de tantos parentes, meu pai acabou ficando doente, mergulhando no alcoolismo, que lamentavelmente é muito comum em sua região. (Sampaio, 2018, p.81)

Álvaro Tukano teve sua saúde prejudicada ao sair da aldeia para o mundo. Ainda assim, alcançou conquistas importantíssimas para a causa indígena. Além da fundação da UNI, Álvaro participou, nos anos 1980, de viagens à Organização das Nações Unidas (ONU) e à Organização dos Estados Americanos (OEA), denunciando invasões de terras indígenas, violências cometidas por garimpeiros e fazendeiros e a política integracionista da ditadura militar. Essas denúncias ajudaram a colocar o Brasil sob observação internacional, o que pressionou o governo e fortaleceu o movimento indígena interno. Aos 71 anos, Álvaro segue na luta. Atualmente, com sua família, atua como guardião da Casa de Cerimônias Indígenas Bahsakewi’i, em Brasília, que funciona como uma embaixada informal para os povos indígenas quando estão na capital brasileira⁴³.

A dimensão da luta atravessa os indígenas, não por escolha, mas por necessidade. Em

⁴³ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81lvaro_Tukano Acesso em 13 de outubro de 2025.

entrevista para a rádio Tarde Nacional - Amazônia, em 2023⁴⁴, Ailton Krenak é questionado sobre quando se deu conta de que a luta faria parte de sua história, ao que ele responde:

Quando Dom João VI desembarcou no Brasil em 1808, ele assinou um decreto de extermínio contra os Botocudos da Floresta do Rio Doce. Somos nós, é o meu povo, meus parentes. Eu já nasci com um decreto de extermínio. Então não teve essa de despertar para a luta. Se eu não tivesse despertado eu já tava morto.

Os indígenas no Brasil já nascem tendo a luta como requisito de sobrevivência. Marcelo, por exemplo, aprendeu desde criança a sair da aldeia para lutar por seu povo, ele sabe da importância de “ter entendimento sobre essa forma que os brancos falavam, essa ideia de reivindicar por documento”, e não só “fala a língua” dos brancos como transita aparentemente muito bem fora da aldeia, vide seus filmes, sua articulação com a Fiocruz, suas pesquisas, sua trajetória na universidade e seu cargo no Ministério dos Povos Indígenas.

Em determinado momento da entrevista, fomos interrompidos por seu celular tocando e ele pediu licença para atender seu irmão, que estava a caminho do Acampamento Terra Livre (ATL)⁴⁵, em Brasília, com outros companheiros. Os Tinguí organizaram a ida de alguns deles de ônibus, para representar seu povo, como fazem todo ano. Quando terminou a ligação, Marcelo disse: “Eu estava vendo aqui com o pessoal do *Greenpeace* para conseguir uma grana para eles comerem no caminho, sabe? É tudo luta, né?”. Essa interrupção e o comentário, evidenciam a luta diária vivida por Marcelo.

A chegada da câmera no território

Os Tinguí-Botó tinham duas televisões nos anos 1990: uma na casa de Marcelo e outra na de seu tio. Ele contou que todos do território assistiam novela juntos, nessas casas, e comentou:

Eu sempre me apaixonei por filme e tal. E a minha mãe sempre assistiu muita novela. Aí eu ficava olhando, eu ficava muito curioso como é que eles faziam os cortes. O cara começava a andar e aparecia uma voz de nada e depois saía dali. E eu sabia que ali não era... Depois que eu vim descobri que ali era a montagem, era a edição. E por aí começou a curiosidade.

Algum tempo depois, já nos anos 2000, uma antropóloga chegou ao território com uma câmera. Era a casa de Marcelo que os pesquisadores procuravam quando iam ao

⁴⁴ Disponível em:

<https://radios.ebc.com.br/tarde-nacional-amazonia/2023/02/ailton-krenak-fala-ao-tarde-nacional-amazonia-sobre-luta-povos-indigenas> Acesso em 10 de outubro de 2025.

⁴⁵ O Acampamento Terra Livre é um evento de mobilização dos povos indígenas do Brasil em torno de seus direitos constitucionais que acontece, anualmente, desde o ano de 2004.

território, para falar com o cacique Eliziano. Marcelo conta:

Eu somei o útil ao agradável, ela tinha uma camerazinha analógica, e aí eu dei a ideia para ela, para a gente fazer documentário e tal, falar sobre esse tipo de coisa. Fizemos o primeiro curta-metragem, que foi os *Guerreiros Tingui-Botó*⁴⁶, que foi com essa camerazinha. Chamei os meninos, um grupo de jovens, fomos lá para um rio, e aí eu decidi que a gente ia falar sobre o nosso povo, do nosso jeito, com o nosso olhar e fazendo uma crítica de desconstrução dessa ideia da luta dos povos indígenas no Nordeste, porque há uma narrativa diferente. Cada povo tem uma narrativa, por regiões. Então, o povo da região Sul, eles têm uma narrativa, de acordo com todo o processo de violência, de colonização, de esbulho que teve lá. Então, eles têm uma narrativa, os povos do Norte também e os povos do Nordeste também. Então, por regiões, cada um sabe o que quer, e aí eu decidi mais os meninos que a gente ia falar sobre os índios do Nordeste, sobre o povo Tingui-Botó e sobre a resistência, que é o nosso principal emblema. E a gente fez esse primeiro filme, que é os *Guerreiros Tingui-Botó*, que está disponível no *YouTube* e também na plataforma *Narrativas*⁴⁷. E a Ana Laura, junto com a professora Sílvia da UFAL, que hoje é uma amiga muito grande minha, a professora Sílvia, ela leciona no curso de Antropologia da UFAL. [inaudível] E aí, daí por diante, começamos. Aí eu fiz o primeiro filme. Ela editou esse filme junto com a gente e tal.

Marcelo decide falar, nesse primeiro filme, da particularidade da luta dos povos indígenas do Nordeste, trazer uma narrativa própria dos povos do Nordeste com o “principal emblema”: a resistência.

O que filmar

Depois de ter uma câmera na mão, é hora de filmar. Mas o que filmar? Como filmar? Marcelo e os envolvidos na filmagem de *Guerreiros Tingui-Botó* queriam falar de seu povo à sua maneira. Para tanto, fizeram algumas escolhas que veremos mais adiante.

Edgar Corrêa narra a ocasião da filmagem de um documentário sobre o povo Xakriabá⁴⁸ para o programa Tarú Andé, idealizado por Ailton Krenak por volta de 1998, em que “o impasse era justamente em torno do que deveria ser mostrado sobre povo que demonstrasse que ele ‘era realmente indígena’” (Corrêa, 2019, p.48). Novamente, aqui surge uma preocupação que podemos inferir ter ocorrido também no *Guerreiros Tingui-Botó*: como e o que mostrar para fora da aldeia para afirmar sua existência e resistência enquanto povo indígena? Corrêa segue sua narrativa:

⁴⁶ Filme realizado antes de 2014 e lançado no canal do *YouTube Tingui Filmes* em 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ent58gEe-2U> Acesso em 14 de abril de 2025.

⁴⁷ A plataforma *Narrativas Indígenas do Nordeste* foi criada pelos pesquisadores André Monteiro (Fiocruz Pernambuco), Marina Fasanello (Fiocruz Rio de Janeiro), Kleber Xukuru (cineasta indígena da etnia Xukuru do Ororubá) e Marcelos Tingui. Disponível em: <https://narrativasindigenas.ensp.fiocruz.br/>

⁴⁸ Os Xakriabá localizam-se hoje no norte do Estado de Minas Gerais. Como falamos no item 2.1, os povos indígenas do Estado de Minas Gerais têm uma história que os aproxima dos povos indígenas do Nordeste.

Internamente isso provocou vários questionamentos, pois o Toré era aquilo que se tinha para mostrar que de certa forma os Xakriabá eram um povo indígena: um ritual secreto que poucos conheciam ou poderia ter acesso. Por um lado, relatos de pessoas que participaram naquele momento dessa discussão revelam que houve uma série de negociações, já que muitos Xakriabá não concordavam que o ritual fosse filmado. Já, por outro lado, o cacique Rodrigo justificava que era importante, pois tal filmagem comprovaria que “aqui tem índio de verdade e nós existimos”. Assim, foi possível filmar aquele ritual, embora alguns não concordassem inteiramente com isso. Tanto é que tal filmagem ainda é pouco vista internamente, muitos alegam não gostar de se ver ou ver algum parente na filmagem.

Assim como o ritual em si é realizado em segredo, a exibição desta gravação também segue a mesma lógica, nem todo mundo deve assistir o filme, nem este deve ser exibido de qualquer forma. Soube mais tarde que essa filmagem sobre o Toré foi, na verdade, uma espécie de encenação. Embora fosse fiel aos mesmos parâmetros e paramentos do ritual original, houve uma encenação resumida do que seria de fato o toré xakriabá.

Dessa forma podemos perceber as habilidades dos indígenas para negociação interna e externa, bem como a invenção do audiovisual indígena: embora este filme não seja inteiramente representativo do Toré “original”, é muito potente a capacidade que ele tem de influenciar nos aspectos da vida cosmológica xakriabá e nas discursões internas sobre o que pode ou não ser mostrado. (Ibidem, p.49)

Após muitas negociações, os Xakriabá decidiram que seu ritual sagrado poderia ser filmado a fim de comprovar que eles existiam. No entanto, “essa filmagem sobre o Toré foi, na verdade, uma espécie de encenação”, contemplando parcialmente os que concordavam e os que não concordavam com a filmagem. Esse episódio mostra uma grande habilidade dos Xakriabá para negociação interna e externa, como afirma Edgar. Também mostra “a invenção do audiovisual indígena”, que aqui entendemos como a inventividade do audiovisual indígena, sua criatividade ao resolver questões relacionadas às filmagens.

Sobre filmar rituais secretos, como o Ouricuri, por exemplo, Marcelo diz:

Então, assim, se é secreto, é secreto. Então, não pode. A gente não pode filmar, não pode levar celular para lá, não pode falar sobre isso com outros não indígenas, porque é um segredo. A gente chama o segredo da vida, né? Que é o nosso segredo da vida. Porém, tem outros povos que já se abrem, porque faz parte também da tradição deles, tudo bem. Porém, tem outros povos que não eram abertos, e aí esse cinema que eu chamo, esse cinema é... descobridor [...] Muitos rituais que foram filmados não eram para ser filmados, entendeu? Como também muitos pesquisadores e cineastas não indígenas foram para vários rituais, várias comunidades, não respeitaram e filmaram. Essa curiosidade colonial, ela é antiga. O branco sempre querer descobrir. Quando descobrir, perdeu a graça.

Quando pergunto se, para ele, o cinema indígena, então, deve ser feito exclusivamente por indígenas, Marcelo responde:

No âmbito da pesquisa, porque o cinema também, o audiovisual, é pesquisa. Então, a gente sabe, a literatura fala e a memória fala, a oralidade fala, que todo esse processo de pesquisa academicista dentro das comunidades indígenas, elas, na maioria das vezes, não vou falar uma totalidade 100%, mas, na maioria das vezes, foram pesquisas extrativistas. [...] quando a gente faz o cinema, uma pesquisa, quando a gente estamos falando estando imersos, é diferente. Porque a gente faz

parte daquilo, então a gente não quer prejudicar nem ser prejudicado. Todo momento, toda imagem, tem um cuidado. Então, é uma ética, e uma moralidade cultural que ela faz parte da vida, entendeu? Então, eu sei o que posso filmar, eu sei o que não posso. Eu sei... terá rituais que se eu tirar uma foto, eu sou expulso da aldeia. Entendeu? Um branco não vai ter muito isso. Vai lá, sai tirando foto, filmando tudo. Então, essa questão da moralidade e da ética, ela é muito importante dentro dos trabalhos. E aí, tendo um pesquisador indígena é diferente. Mas a gente também faz o cinema com os parentes, que não são indígenas, mas são parentes da gente. A gente entende que a caminhada é grande e coletiva.

Marcelo fala da ética envolvida em uma filmagem/pesquisa. Um indígena que está inserido no contexto de luta de seu povo, que conhece sua cultura e suas tradições, saberia o que pode e o que não pode ser filmado. É importante, portanto, que, no caso de filmagens realizadas em territórios indígenas ou com temática indígena, haja a participação de indígenas na tomada de decisões, fazendo parte da equipe.

Outro ponto comentado por Marcelo, são as estratégias dos povos indígenas para preservar seus rituais:

Mas assim, muitos rituais são feitos, mas muitos povos que os rituais ainda são... eles deixam filmar, esse mesmo povo tem um ritual guardado que não filma, entendeu? É uma estratégia também. Você acha que está tudo descoberto, é mentira. Tem coisas que eles não filmam. Não deixam.

As histórias, os rituais, as memórias, que vão sendo transmitidos ao longo de gerações, que são guardados ou revelados de acordo com o tempo, o lugar e as pessoas envolvidos, me parecem uma tecnologia de estratégia de sobrevivência altamente sofisticada.

Em seu primeiro filme, Marcelo escolhe mostrar uma parte da cultura Tinguí-Botó, encenada para a câmera por ele e seus companheiros de luta.

Guerreiros Tinguí-Botó

O primeiro filme dos Tinguí-Botó, *Guerreiros Tinguí-Botó*, é um documentário de quase 17 minutos. A qualidade da imagem é de baixa definição e em formato “quadrado” (4:3). O filme começa com a tela preta e um *fade in*⁴⁹ revela a imagem, colorida: são seis garotos indígenas trajados com cocares, pinturas e bermudas, andando em direção à câmera, que treme pois quem a segura também está andando. Em segundo plano, a mata. Em *off*⁵⁰, ouvimos vozes de possivelmente dois homens indígenas conversando sobre o enquadramento.

⁴⁹ Fade in é um termo técnico usado em cinema, televisão e audiovisual para indicar uma transição gradual da escuridão para a imagem.

⁵⁰ Voz em off (ou voice-over, em inglês) é um termo do audiovisual que designa uma voz que se ouve, mas cuja fonte não aparece na imagem.

Em seguida, ouvimos Marcelo, que é um dos seis indígenas em quadro. Durante esse diálogo, transcrito a seguir, o título do filme aparece, também em *fade in*, na cor vermelha:

- (Homem 1) Pronto
- (Homem 2) Você puxa demais, tem que ficar retinho aqui
- (Marcelo) Aqui, hoje nós estamos fazendo aqui um filme, uma gravação pra mostrar a cultura indígena

Figuras (13-17)



Frames do filme Guerreiros Tingui-Botó. **Fonte:** Captura de tela do computador.

Marcelo retoma a fala, enquanto a câmera se posiciona para filmar os indígenas formando uma roda:

Então aqui estamos mostrando um pouco da nossa cultura indígena. Então agora [inaudível porque alguém toca o maracá⁵¹] vamos fazer um canto indígena celebrando a natureza, porque índio e natureza é uma coisa só. Nós preservamos. Então nossa cultura do povo do Nordeste, os índios verdadeiros, legítimos. Índio não é julgado pela característica e nem porque sabe falar sua língua, o índio é julgado por sua cultura e o que nós povos do Nordeste, povo Tingui-Botó nação... índio não, porque índio foi um nome dado pelos brancos. Índio é quem mora na Índia, somos povo Tingui-Botó, vamos mostrar um pouco da nossa cultura pra que todos possam ver que no Nordeste há populações indígenas de verdade. Povo Tingui, vambora.

Ao longo da fala de Marcelo a câmera continua instável. Ele está em quadro e afirma a intenção do grupo de mostrar a cultura indígena Tingui-Botó, a cultura do povo do Nordeste, índios verdadeiros, que não devem ser julgados por sua aparência ou língua, mas pela cultura. Eles o fazem “pra que todos possam ver que no Nordeste há populações indígenas de verdade”. Que na década de 2010 os Tingui-Botó julguem importante fazer um filme para afirmar que no Nordeste há populações indígenas de verdade é um dado que nos chama a atenção.

Ao fim da fala de Marcelo, a câmera faz um movimento para a direita, revelando os outros indígenas da roda enquanto iniciam um canto de Toré. O enquadramento agora é médio: da cintura para cima. Vemos os seis indígenas fazendo um Toré: em roda, dançando, tocando o maracá e cantando.

⁵¹ O maracá indígena é um instrumento musical e ritual — uma espécie de chocalho — amplamente usado por diversos povos indígenas das Américas, inclusive no Brasil.

Figura (18)

Frame do filme Guerreiros Tingui-Botó. **Fonte:** Captura de tela do computador.

Pouco depois, a câmera filma seus pés dançando no ritmo e em seguida eles de corpo inteiro se movimentando entre as árvores. A todo momento notamos que o operador da câmera está experimentando segurar uma câmera e enquadrar.

Figuras (19-20)

Frames do filme Guerreiros Tingui-Botó. **Fonte:** Captura de tela do computador.

Aos 2 minutos e meio de filme, após este primeiro Toré, há uma transição *crossover*⁵² (ou dissolução cruzada) e vemos em quadro Marcelo, que usa os dedos para pintar de preto o corpo de outro jovem indígena. Ele tem nas mãos uma cumbuca com tinta preta.

⁵² Efeito que mistura dois clipes de vídeo gradualmente, onde um vídeo desaparece enquanto o outro aparece sobre ele.

Figura (21)

Frame do filme Guerreiros Tingui-Botó. **Fonte:** Captura de tela do computador.

A câmera se aproxima de Marcelo e depois do jovem, enquanto Marcelo segue pintando e diz: “Estamos começando novamente uma abertura aqui, resgatando a cultura indígena, na verdade, os índios do Nordeste, que se fala, os índios de Alagoas, são um povo muito discriminado”. Ao longo desta fala, a câmera revela mais dois indígenas atrás deles, um pintando o outro, e atrás deles um rio. Marcelo continua:

[muito discriminado] porque não tem sua característica, sua língua indígena, mas somos um povo, mas somos uma nação forte, somos uma nação forte, porque preservamos nossa cultura indígena. Índio não é só ter cabelo bom, olho puxado e pele morena. O índio tem que preservar sua cultura. E o que estamos fazendo aqui? Preservando a nossa cultura indígena.

Marcelo segue falando, mas a câmera começa a mostrar o entorno dando uma volta de 360 graus: a mata, o rio e novamente os indígenas se pintando.

Figuras (22-23)

Frames do filme Guerreiros Tingui-Botó. **Fonte:** Captura de tela do computador.

Aos quatro minutos, mais um *crossover* e vemos uma criança indígena com bermuda, pinturas e penas na cabeça. Marcelo anuncia, em *off*, que cada indígena vai falar seu nome e a “importância” dele. Um a um, os jovens indígenas vão se apresentando, enquanto a câmera aponta para cada um. Arunã, nome de um peixe que o pai achou bonito, Uiratanã, que significa pescador, outro que significa caçador. Vemos, então, Marcelo, que diz que seu nome indígena é Iaporé, o nascer do sol, “uma coisa muito fantástica, muito natural”, que seu pai achou muito bonito.

Nesse momento há um corte e o próximo plano, ao que parece, é filmado por Marcelo: um indígena entre dois troncos de árvore. Em *off*, ouvimos o som de um instrumento de sopro, talvez uma flauta, e de assobios, como que imitando cantos de pássaros. Marcelo, como entrevistador, também em *off*, pergunta o nome dele, que responde dizendo que seu nome significa Lua, porque a noite que ele nasceu era uma noite de lua e a aldeia o nomeou assim. Ele conta que teve muita festa, dança e Toré no seu nascimento.

Figura (24)



Frame do filme Guerreiros Tingui-Botó. **Fonte:** Captura de tela do computador.

Em seguida, Marcelo anda com a câmera filmando a mata e, como um apresentador de televisão oculto, diz:

Então agora vou perguntar o nome daquele índio que está logo ali em cima e o significado dele. Ele é um índio que admira muito a natureza. Vou perguntar o significado e o porquê. Como você pode ver, fica até difícil localizá-lo, porque ele é um índio muito rápido e ágil, em cima das árvores.

A câmera “procura” pela mata até que encontra no alto da árvore outro indígena que diz: “Muiraquitã, que significa Guerreiro Lutador”.

Figura (25)



Frame do filme Guerreiros Tingui-Botó. **Fonte:** Captura de tela do computador.

Agora o filme já está com 7 minutos e 23 segundos, há mais um *crossover* e vemos três indígenas, lado a lado. O primeiro é Marcelo, com uma flauta, tocando, o segundo, Muiraquitã, com um maracá, e o terceiro, que não consigo identificar, com uma flecha.

Figura (26)



Frame do filme Guerreiros Tingui-Botó. **Fonte:** Captura de tela do computador.

Entendemos, então, que aquele som que escutamos ao longo das últimas falas, vem desta flauta. Marcelo para de tocar e Muiraquitã toca o maracá. Marcelo também pega um maracá e toca, enquanto todos cantam. Inicia-se um novo Toré. A câmera mostra mais quatro indígenas e todos dão passos para frente e para trás, no ritmo da música que estão cantando. Eles dançam em roda também.

Figura (27)



Frame do filme Guerreiros Tingui-Botó. **Fonte:** Captura de tela do computador.

Agora o filme está com 8 minutos e meio, temos mais um *crossover*. O novo plano mostra a mata. Em *off* ouvimos um Toré: maracás e cantos entoados. A câmera revela em plano aberto sete indígenas, dentre eles o menino pequeno, que dançam e cantam, primeiro enfileirados, depois em roda e depois andando no ritmo da música. Marcelo, o primeiro da fila, fuma um cachimbo. Eles são afinados e cantam com firmeza. O operador da câmera tenta captar diferentes ângulos durante os dois minutos deste Toré.

Figuras (28-29)



Frames do filme Guerreiros Tingui-Botó. **Fonte:** Captura de tela do computador.

Aos 10 minutos e 50 segundos, ainda no mesmo plano, o canto termina e Marcelo diz:

Então, esse aqui foi um Toré celebrado pelos nossos antepassados, nosso grande avô [nome inaudível], nosso velho pajé [nome inaudível], nosso velho fundador da aldeia, Plácido Campos, então esse foi um Toré pra celebrar e também para falar um pouco da crimina... vamos falar assim, do racismo e o preconceito com esses povos do Nordeste, de Alagoas. São uns povos muito discriminados, vocês podem ver, muitos discriminam os povos de Alagoas, falam que não são índios, mas isso aqui é cultura indígena.

Enquanto Marcelo fala, a câmera “passeia” pelo ambiente: a mata em volta. Marcelo então, novamente pede que eles se apresentem. Eles se apresentam falando apenas o nome. Marcelo complementa:

Então, como vocês podem ver, esse foi um Toré. Todos aqui estão presentes. Isso aqui é um resgate de uma cultura indígena. Isso aqui só foi um pouco da nossa cultura indígena. Pra doutores, advogados, desembargadores, todos verem, que em Alagoas existe índio de verdade. Então, como vocês podem ver, isso aqui é cultura indígena. Então todos nessa filmagem vejam que no Nordeste há índios. E a nossa nação se chama nação Tingui-Botó.

Aos 12 minutos e meio, mais um *crossover* e um plano aberto os filma entoando outro Toré. Neste, há uma dança diferente, em que dois deles encenam uma espécie de luta, onde apontam suas flechas um para o outro e se cruzam no meio da roda tocando suas flechas. Depois se encontram no meio e dão as mãos.

Figuras (30-33)



Frames do filme Guerreiros Tingui-Botó. **Fonte:** Captura de tela do computador.

Ofegante após a dança, Marcelo diz:

Esse Toré foi celebrado porque antigamente os povos indígenas, eles brigavam índio com índio por terra, porque na invasão dos brancos, os brancos tomaram as terras dos índios. Então esse foi um Toré celebrado que há união entre as tribos indígenas. Tribos indígenas nenhuma brigam entre si por terra. Então isso aqui foi como era antigamente a guerra entre índio com índio por terra. Mas hoje em dia não há. Então você viu que por último a gente pegou na mão, que é a união entre as nações indígenas.

Guerreiros que lutam, mas que no fim dão as mãos. Os guerreiros Tingui-Botó, que dão nome ao filme, se mostram como um povo que resiste às tentativas de apagamento e ao racismo, que preserva sua cultura mesmo não falando mais a língua de seus antepassados, que entende e exige seus direitos e que, a partir daquele momento, passa a usar a câmera em sua luta.

Aos 16 minutos, mais um *crossover* e um plano de cima mostra os indígenas na beira de um rio com flechas nas mãos. Marcelo, em *off*, diz: “Aqui nós estamos mostrando um pouco mais ou menos como é que nós caçamos aqui. Então nós vimos um peixe passar por aqui agora há pouco. Estamos tentando pegar esse peixe pra mostrar pra vocês, mesmo sabendo que é um pouco difícil”. E assim termina o filme.

Figura (34)

Frame do filme Guerreiros Tingui-Botó. **Fonte:** Captura de tela do computador.

Este primeiro filme realizado pelos Tingui-Botó traz a ideia de repetição. Marcelo precisa afirmar não uma, nem duas, nem três, mas quatro vezes, que existem indígenas no Nordeste, que existem os Tingui-Botó e que a prova disso é que eles preservam sua cultura. Como? Eles mostram para a câmera uma e outra e outra vez. O óbvio precisa ser dito: existem indígenas no Nordeste do Brasil e em Alagoas. Nesse caso, o óbvio precisa ser visto, precisa ser mostrado de forma didática e repetitiva.

Diante da câmera eles se pintam, entoam Torés, pronunciam seus nomes indígenas, dançam, simulam uma pesca. O filme nasce de uma necessidade de se afirmar, de se apresentar, de demarcar um espaço, mas principalmente nasce como um símbolo da resistência a séculos de tentativas de apagamento. Neste primeiro encontro com a câmera, a técnica não importa, mas sim o registro e a divulgação. Ainda assim, as imagens estão bem enquadradas e há uma preocupação com a narrativa. Para a primeira vez que um povo se filma, uma apresentação: nós somos os Tingui-Botó, mesmo com tudo que passamos, nós resistimos; quer vocês acreditem e queiram ou não, aqui estamos nós.

Foi através deste filme e com a ajuda de uma associação indigenista, que Marcelo não cita o nome, que os Tingui conseguiram se tornar um Pontão de Cultura. O reconhecimento como Pontão de Cultura “garante uma chancela institucional que pode ser importante para a obtenção de apoios e parcerias, e permite que a entidade ou coletivo cultural se articule com os outros Pontos e Pontões de Cultura da Rede, a partir de afinidades temáticas ou do

pertencimento a um território”⁵³.

Nos parece importante que os Tinguí-Botó tenham obtido esse reconhecimento pelo Ministério da Cultura através de um filme. E foi a partir dessa chancela que eles conseguiram comprar equipamentos e fundar a produtora Tinguí Filmes.

Tinguí Filmes

Pergunto a Marcelo se quando filmaram o *Guerreiros Tinguí-Botó* já existia a Tinguí Filmes. Ele responde:

Então, ela existia na minha cabeça, né? Que não era Tinguí Filmes, era o Núcleo de Cinema Guerreiros Tinguí-Botó, era uma coisa bem clichê mesmo. Mas a gente estava no processo de começar. E daí por diante, a gente lançou um filme, aí eu tive a ideia de passar ele na comunidade. Aí começou... [...] Começou a ideia do Cinema na Aldeia, que também é através da... do movimento de outras ideias, porque a gente não tem muito essa ideia de plágio, sabe? Na academia, fora, tem essa coisa muito de plágio, mas a gente não tem muito isso não, sabe? Pra gente uma ideia boa, ela tem que ser reproduzida.

Parece que passar filmes na aldeia, esse chamado Cinema na Aldeia, era algo que estava sendo experimentado em outras aldeias e que eles reproduziram entre os Tinguí. Ele continua:

Aí teve o Vídeo das Aldeias, aí o Cinema na Aldeia, aí depois eu entendi, que eu fui ficando mais velho, mais criativo, eu criei o Curta no Sereno. O Curta no Sereno é essa ideia do curta-metragem de curtir no céu aberto no sereno, é à noite, no meio da comunidade, e o Curta no Sereno é isso. É as produções que são feitas por nós e outros povos também, a gente coloca o telão no meio da aldeia, coloca as cadeiras, chama o pessoal, faz cartazes. Enfim, tem um filme lá na página da Tinguí Filmes que chama *Nossa História*. Fala sobre isso tudo aí, como é que é feito cinema na aldeia. E aí alguém vai lá no microfone e diz, coloca os cartazes no posto de saúde, na escola, dizendo o tema do filme. Quando eu estou com alguma grana, eu compro um refrigerantezinho, uma pipoca. Quando não tem, todo mundo vai assim mesmo e todo mundo vai assistir os filmes.

A partir do Cinema na Aldeia, Marcelo cria o Curta no Sereno. Antes de distribuir para fora do território, ele transmite para os seus. A imagem dos Tinguí-Botó reunidos à noite, no sereno, no meio de sua aldeia, para assistir filmes feitos por eles, com eles e sobre eles, diz muito sobre a coletividade e a cosmologia desse povo.

É interessante ler a narrativa de Corrêa sobre os Xakriabá assistindo a um documentário feito sobre eles e fazer um paralelo, guardando as devidas diferenças, com os Tinguí-Botó:

⁵³ Informação retirada do *website* do Ministério da Cultura. Disponível em: <https://www.gov.br/culturaviva/pt-br/acesso-a-informacao/perguntas-frequentes-2/1> Acesso em: 09 de outubro de 2025.

Com consternação, admiração e sorrisos, os Xakriabá continuam assistindo atentos ao Toré, ao mesmo tempo que fazem comentários sobre o filme. Assim quase sempre se passa quando o filme é exibido na aldeia. Dificilmente as pessoas vão assisti-lo da mesma forma que se convencionou assistir um outro filme, por exemplo, numa sala de cinema. Isso se deve ao fato de que o filme aqui comentado diz respeito aos próprios Xakriabá, sobre o qual eles fazem comentários ao longo da exibição, as pessoas interagem com o filme, as cenas do filme e o público se tornam um só evento. (Corrêa, 2019, p.57-58)

“Dificilmente as pessoas vão assisti-lo da mesma forma que se convencionou assistir um outro filme” e “as cenas do filme e o público se tornam um só evento”, diz Corrêa. Este “evento”, como ele nomeia, proporciona uma participação ativa da comunidade. Ali ela se vê, se pensa, se inventa, se afirma, se reconhece. O filme segue sendo feito mesmo depois de pronto.

Marcelo segue, contando como surgiu a *Tingui Filmes*:

E aí é isso. Daí por diante começou... Fui fazendo outras produções, aí surgiu a ideia de fazer a Tingui Filmes, ela surgiu através desse coletivo, a gente acessando um projeto através da associação, que é uma associação indigenista aqui que nos ajudou, acessando um projeto do MinC, o Pontão de Cultura, a gente conseguimos comprar uma câmera, conseguimos comprar essas coisas.

E daí por diante a gente funda... a gente funda a Tingui Filmes. O coletivo era anterior, mas ela com sede e com equipamentos, a partir de 2013, 2014. E daí por diante eu continuei no cinema. E aí é isso, fazendo as produções, fazendo os filmes, dentro da comunidade, fora da comunidade, com outros parceiros indígenas, com outros coletivos, com outros não indígenas que tenham um entendimento da causa sensível.

Atualmente, o canal de *YouTube* da Tingui Filmes possui 30 filmes.

Cinema indígena

A partir do momento que um território indígena passa a ter acesso ao audiovisual, este se torna uma das principais ferramentas de luta a seu alcance. Esta ferramenta tem uma particularidade: ela pode ser usada dentro da aldeia e divulgada para fora, através da internet e das redes sociais, principalmente quando há acesso a aparelhos celulares e internet na aldeia. Parece que esse é um dos motivos pelos quais o audiovisual ganhou tanta força nos movimentos indígenas. À diferença de trabalhos em restaurantes ou usinas de corte de cana, exemplos dados por Corrêa sobre a busca de renda por jovens Xakriabá, o audiovisual gera renda sem necessariamente terem que sair da aldeia. Corrêa diz que “o incentivo principal desse tipo de projeto de audiovisual é colocar um pé na aldeia de forma mais firme, e não os dois no mundo, ao mesmo tempo, na busca de renda e trabalho” (Corrêa, 2019, p.46). O tipo de projeto a que ele se refere são projetos de oficinas de audiovisual para jovens da aldeia.

Pergunto a Marcelo como ele definiria o cinema indígena, e ele inicia a resposta dizendo: “O cinema indígena vai ser uma expressão principalmente de luta. Porém com especificidade, porém com um olhar subjetivo próprio de cada cineasta indígena dentro do seu território”. Importante destacar novamente o olhar subjetivo de cada cineasta indígena, o que torna o audiovisual indígena plural e heterogêneo. Sobre isso, Alvares conclui em sua tese:

Cada filme, cada memória revelada, apresenta a unidade de um povo, em diferentes formas de se filmar. Todo povo tem um sistema, uma regra de convivência e uma forma de ver o mundo onde vive. Cada cineasta indígena, com seu objetivo, revela com seu olhar a beleza e o registro de suas línguas, da sabedoria dos mais velhos, das memórias, dos espaços de ser e viver. Sendo assim, não podemos unificar o cinema indígena, pois no singular, ele não representa a multiplicidade de povos. Nesse caso, é necessário falarmos de “cinemas”, no plural, aquele que diferencia línguas, olhares e narrativas.

Toda essa diversidade de se fazer cinema, que nos diferencia, é a mesma que nos une, no desejo de nos representarmos e contarmos a história através do nosso ponto de vista. (Alvares, 2021, p.45)

Na presente pesquisa, falar de cinema indígena no plural foi unanimidade tanto entre os indígenas entrevistados quanto entre os textos de indígenas utilizados na bibliografia. Ao mesmo tempo em que enfatizam sempre as diferenças entre as etnias, também falam em união, como o movimento indígena que é heterogêneo mas que busca unificar as lutas para atingir objetivos comuns.

Mais adiante, em sua resposta sobre o que é cinema indígena, Marcelo traz ainda um outro elemento:

Porque é importante também dizer desse cinema indígena produzido por pessoas que estão no território, não dizendo que os que não estão... mas quem está no território imerso tem um olhar diferente de quem está na cidade também. Entendeu?

[...]

Não é só fazer o cinema por conta própria, não. Tem que ter toda uma parceria coletiva, colaborativa com as suas regionais, com as suas articulações. A gente tem aqui a APOINME, [...] o pessoal lá do norte tem a COIAB, do sul a Arpin-Sul. Então, esse cinema também está alinhado com o movimento indígena, entendeu? A gente não pode estar criando um monte de coisa que não tem nada a ver com o movimento, porque a ideia é luta.

Então, para mim, além da luta... além da luta, esse cinema - eu chamo de cinema de guerrilha também, como outras pessoas também chamam de cinema de guerrilha - essa coisa de fazer o audiovisual indígena como uma ferramenta de resistência e existência. Ou seja, a gente começa a contar a história, entendeu? Nada melhor do que as pessoas que tiveram sempre passando pela história contar a sua própria história. A gente está contando, está narrando a memória dos mais velhos, de outras pessoas que realmente passaram. Então, assim, é um cinema de desconstrução, é um cinema contracolonial, é um cinema de resistência. Então, se eu fosse definir em

uma palavra, o cinema indígena, eu diria que é um cinema de resistência. É um cinema de resistência ou um cinema de desconstrução colonial.

Para Marcelo, o cinema indígena deve estar alinhado ao movimento indígena, já que sua função é contribuir com a luta. Assim como Alexandre Pankararu, ele fala do cinema de guerrilha. Aqui Marcelo se refere ao cinema como ferramenta de resistência e existência, enquanto para Alexandre, a expressão cinema de guerrilha abarca também um cinema feito com poucos recursos.

Em seguida, Marcelo toca em outro ponto: a importância dos indígenas contarem sua própria história. Ele diz: “Nada melhor do que as pessoas que tiveram sempre passando pela história contar a sua própria história. A gente está contando, está narrando a memória dos mais velhos, de outras pessoas que realmente passaram”. Esse é um ponto fundamental ao falarmos de cinema indígena e de políticas de memória. O cinema indígena é, para Marcelo, um cinema de resistência e de desconstrução colonial. Aí residiria a importância dos indígenas contarem suas histórias em filmes: na afirmação de sua existência, na perpetuação de suas memórias, como ferramenta política de luta e fortalecimento de sua cultura e identidade.

Ainda no início da entrevista, perguntei o que ele acha que os indígenas e os não indígenas têm a ganhar com essa produção audiovisual indígena, e Marcelo respondeu:

Então, o cinema indígena, além de tudo, de ser uma luta, além de ser arte, denúncia, diálogo, né? Ele é um diálogo transversal, ele é um diálogo horizontal, um diálogo cognitivo, da cosmovisão, da ideia de traçarmos um movimento que a gente não acabe com o nosso planeta de vez. [...] Então, o cinema é uma extensão do diálogo que existe outros modos antagônicos de se viver nessa terra, entendeu? Sem precisar acabar com ela, entendeu? Sem precisar botar os venenos e as bagaceiras. Então, o cinema indígena também é um diálogo para a vida, para a vida do ser humano nesse lugar aqui.

Nessa resposta de Marcelo, encontramos pistas para responder uma das perguntas que fizemos no início desta pesquisa: *Como este resgate contribui na descoberta de outros caminhos que podemos trilhar na busca de um futuro possível, tendo em vista as diversas crises que enfrentamos?*

Nova linguagem

Durante muito tempo os filmes sobre indígenas eram feitos por não indígenas. No Brasil, foi somente em 1986 que a ONG Vídeo nas Aldeias foi criada e em 1998 iniciou suas oficinas de vídeo para ensinar técnicas de filmagem e montagem a diferentes etnias, apresentando o audiovisual a muitos indígenas que se tornaram cineastas. Nas oficinas, a

ONG também distribuía equipamentos. A partir do momento que os indígenas tiveram acesso aos equipamentos, começaram a fazer seus próprios filmes. No entanto, Marcelo chama a atenção para o fato de que o *áudio-visual*⁵⁴ já estava presente em seu território antes disso:

Então, a gente fazia algumas fotografias e gravava os áudios das conversas, entendeu? Esse processo também do audiovisual já é antigo na aldeia. Inclusive, eu tenho as fotografias de 1970, 1980, já feitas por indígenas. E aí o cinema também, se a gente for olhar para essa expressão, ele já começa muito antes do Vídeo nas Aldeias do Vincent Carelli, né?

Aqui vale destacar como Marcelo conta a história de seu povo com o audiovisual. Dizer que começou antes do Vídeo nas Aldeias é falar de uma relação antiga com o som e a imagem, é falar também da autonomia dos Tinguí-Botó, colocá-los como agentes de sua história e não como sujeitos passivos que receberam câmeras e aulas de um homem branco e não indígena e que só então iniciaram seu processo de contar histórias através do audiovisual. Para ele, o áudio-visual já acontecia na aldeia.

Na apresentação da publicação “Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena”, de 2021, Daniel Ribeiro Duarte, Júnia Torres e Roberto Romero escrevem:

Assim como esta ligação com a terra não vem de ontem, os cinemas indígenas, ao nosso ver, não devem ser compreendidos como mera incorporação de uma novidade tecnológica nessas culturas originárias, mas como a continuidade de uma relação imemorial com as imagens.

[...]

Os cinemas indígenas são plurais e diversos como são os coletivos, povos e artistas que os realizam e, para além da apropriação da linguagem, ao longo de mais de três décadas de experiências dos povos originários com os aparatos de imagens em movimento no Brasil, percebemos a criação, ou a invenção de um novo lugar para o audiovisual. Neste novíssimo cinema – como o define Ailton Krenak em comparação ao cinema novo – um outro pensamento e outras relações têm lugar; um cinema com a câmera na mão e os pés no chão! Pode haver visionamento coletivo das imagens captadas durante o dia na noite escura das aldeias, podem o ritual e o cinema entrar em simbiose, as formas fluidas na perspectiva ameríndia se mostram, xamãs e seres espirituais vêm participar não apenas das filmagens mas da montagem, ajudando os cineastas a definir quais planos ou sequências devem ou não permanecer acessíveis aos espectadores [...]. Tudo pode se tornar ritual – e o invisível tomar parte da forma mesma dos filmes. (p.12-13).

É essa relação imemorial com as imagens que faz com que os indígenas inventem um novo lugar para o audiovisual. É também uma relação com o ritual. Na mesma publicação, há um capítulo escrito por Ailton Krenak, onde ele conta de onde vem a expressão “cinema de índio”, que já alcançou diferentes sentidos, mas que há mais de 40 anos, quando ele encontrou Siã Kaxinawá no Acre, do povo Huni Kuin, ouviu pela primeira vez:

⁵⁴ Separo com hífen para sinalizar que eram atividades separadas, o áudio e o visual (fotografias).

Ele me disse que a experiência da ayahuasca⁵⁵, que tem alguma semelhança com a experiência do ritual da jurema, que é uma bebida. E esse ancião, para ele me apresentar o poder daquela planta de criar visões, de abrir para visões, disse: “txai, isso é o cinema de índio”. Eu achei tão interessante ele se esforçar pra buscar uma coisa que nem ele conhecia, que era o cinema, mas para usar uma expressão que pudesse explicar pra um leigo, do que é que ele estava falando quando ele imaginava uma transcendência, uma miração, da visão, disse que a gente enxerga no nosso cotidiano e que tem muito a ver com o cinema, tem tudo a ver com o cinema, cinema de índio. Tem a ver também com aquele comentário que eu fiz sobre a propagando subliminar, sobre alguma coisa subliminar, que é mesmo a potência que uma imagem tem de nos afetar na nossa subjetividade, no nosso imaginário e de disparar desejos, de criar expectativas.

O ancião não conhecia o cinema, mas em seu imaginário era como a experiência da ayahuasca. Novamente, o sentido “mágico” que falamos anteriormente pode ser evocado. Nas palavras de Krenak, “transcendência”, “miração”, “visão”.

Edgar Xakriabá compara a “visão” indígena da Amazônia com a dos Xakriabá:

Durante a minha pesquisa anterior, Kanaykô (2013), o pajé Evaristo disse-me: Este mundo aqui não é diferente do outro, lá as pessoas, dançam, tocam, fazem festas se divertem, eu vejo. É como se você estivesse vendo uma televisão. Desta forma, podemos observar que há uma certa semelhança entre a noção de “visão” indígena da Amazônia e aquela dos Xakriabá: se para os povos do Alto Ucayali ver cinema se assemelha a ter “alucinações” visuais a partir da bebida, para o pajé Xakriabá ver televisão também se assemelha a visão que se tem do outro mundo. (Corrêa, 2019, p.89)

Outra experiência interessante foi a do cineasta indígena Guarani Alberto Alvares com um ancião que filmou em sua primeira experiência com a câmera:

Quando fui na aldeia pela primeira vez com a câmera para filmar, não sabia o que eu ia filmar e como filmar, então o xeramoin⁵⁶ via isso tudo em mim. Apesar de ele ser o meu principal personagem, tive o prazer de ser ensinado pelo xeramoin Alcindo de como filmar e enquadrar as imagens. O xeramoi passou a ser o meu professor de filmagem, me mostrando como eu poderia filmar ele e de qual lado deveria me posicionar com a câmera para filmar melhor.

[...]

E uma de nossas caminhadas para o roçado, estava filmando contra luz e o xeramoin me falou que se eu continuasse filmando assim, a luz do Sol na lente ia queimar a camera.

[...]

Xeramoin sempre brincava comigo dizendo: nao tenha medo desse equipamento,

⁵⁵ Ayahuasca (do quíchua *aya*, que significa 'morto, defunto, espírito', e *waska*, 'cipó', podendo ser traduzido como "cipó do morto" ou "cipó do espírito"), também conhecida como hoasca, daime, iagê,[3] santo-daime e vegetal, é uma bebida enteógena produzida a partir da combinação da videira *Banisteriopsis caapi* com várias plantas [...].

A ayahuasca é, frequentemente, associada a rituais de diferentes grupos sociais e religiões, além de fazer parte da medicina tradicional dos povos da Amazônia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ayahuasca> Acesso em: 30 de outubro de 2025.

⁵⁶ Xeramoin, (vô) nome dado aos mais velhos da aldeia.

faz de conta que isso é uma câmera de brinquedo e você está aprendendo a capturar um vento vazio aí dentro. (Alvares, 2018, p.16-17)

Sem nunca ter usado uma câmera, foi o *xeramoin* que ensinou Alberto a filmar. É notável essa relação imemorial dos indígenas com a imagem. Quando falo com Marcelo sobre os indígenas se apropriarem das ferramentas do homem branco para sua luta, ele comenta:

Eu estou escrevendo um texto que eu falo sobre as atualizações das tecnologias tradicionais. Eu falo que o cinema é uma atualização das tecnologias tradicionais. Ou seja... Há muito da tecnologia ancestral que a humanidade usa. Que são tecnologias nossas, tipo, agricultura, vários sistemas de... enfim, são tecnologias, que são utilizadas, entendeu? E o cinema indígena, através das tecnologias digitais e tal, ele passa a ser mais do que apenas registro. Ele começa a ser uma atualização das tecnologias ancestrais, ele passa a ser uma nova linguagem. Ele passa a ser uma nova linguagem dos povos indígenas, através da memória. Então, assim, a ideia não é dizer assim, vamos usar isso aqui deles, ou eles vão usar aqui nosso. Então, tudo é nosso, da humanidade, tudo não é criação? Então, o fato da gente ter uma câmera, um gravador, não vai dizer que o que a gente está fazendo vai passar a não ser mais ancestral, cultural. É só um meio. Como os brancos também usaram muito da nossa tecnologia para fazer outros meios, a gente também, porque tudo é nosso dentro da humanidade, a gente tem isso também.

Marcelo entende que todas as tecnologias criadas pelo ser humano devem ser usadas por todos. Assim como os indígenas têm tecnologias ancestrais que nós utilizamos, eles utilizam tecnologias dos não indígenas, que muitas vezes foram criadas usando tecnologias deles. No fim, para ele, “tudo é nosso dentro da humanidade”. Essa reflexão, por si, poderia dar início a uma nova dissertação.

Ele fala também que o cinema indígena passa a ser uma atualização das tecnologias ancestrais e que a tecnologia é só um meio. O cinema indígena para ele, faz parte, portanto, de uma nova linguagem dos povos indígenas.

Capítulo 5 - Olinda Tupinambá / Yawar Filmes

Figura (35)

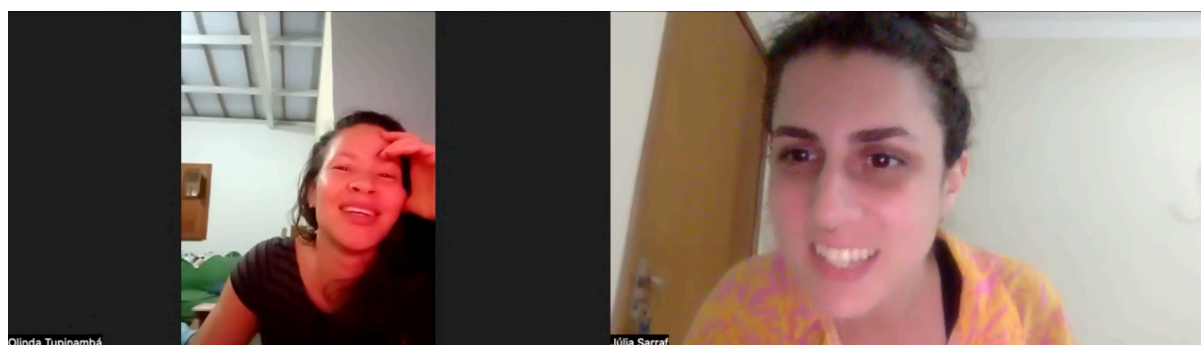


Olinda Tupinambá. **Fonte:** *pressenza*⁵⁷

Olinda e eu demoramos a conseguir uma data para nossa conversa. Ela estava na Europa a trabalho e, mesmo quando voltou para o Brasil, estava sempre com a agenda muito cheia. Eu também tive alguns trabalhos no caminho. No entanto, desde o primeiro contato, através do *Instagram*, ela se mostrou muito disponível.

Conseguimos agendar um encontro virtual para uma terça-feira à noite, dia 19 de agosto de 2025, dois meses depois do primeiro contato. Assim como as outras, essa entrevista teve gravação de vídeo e de áudio pelo aplicativo *Zoom* de videoconferências. A duração total foi de aproximadamente 1 hora e 10 minutos, sendo interrompida no meio e retomada em seguida, por limitações do aplicativo, que permite chamadas de apenas 40 minutos na versão gratuita.

⁵⁷ Disponível em:
<https://www.pressenza.com/pt-pt/2021/10/olinda-yawar-wanderley-o-marco-temporal-atinge-nosso-direito-a-vida/> Acesso em: 29 de outubro de 2025.

Figura (36)

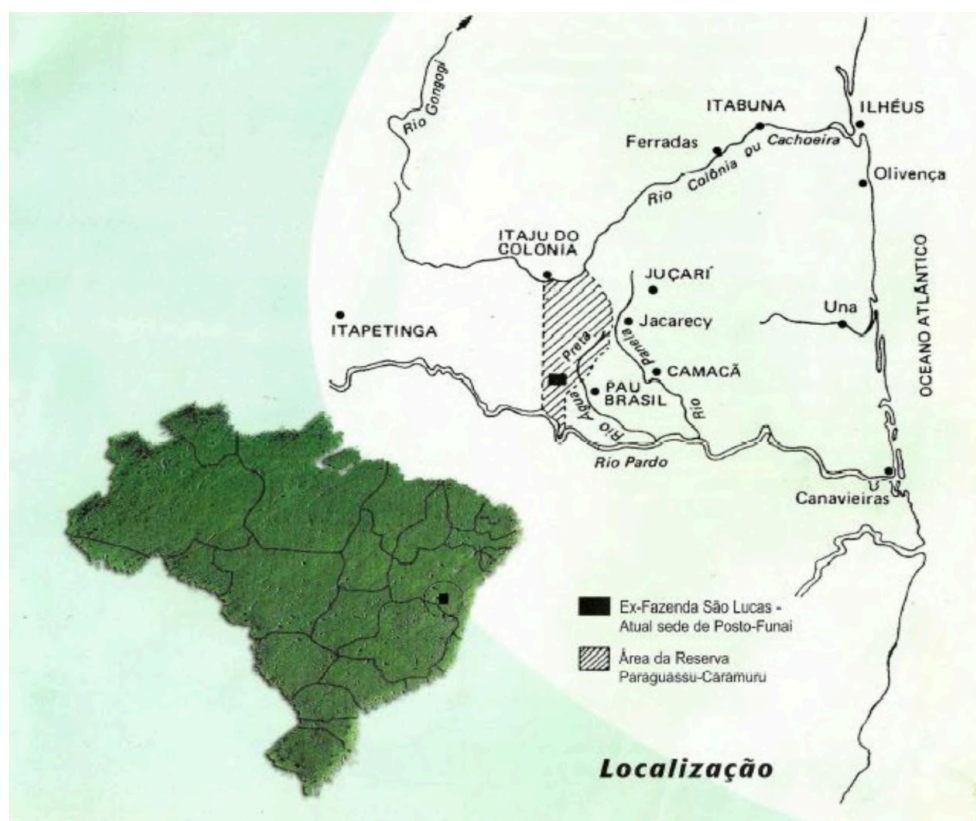
Olinda Tupinambá e eu no início da entrevista. **Fonte:** Captura de tela do computador.

Cada entrevista traz novos temas para a pesquisa. Com Olinda não foi diferente. Sua trajetória passa por caminhos do mercado da arte contemporânea, pela performance, pelo uso do corpo como um corpo político, pelo ativismo ambiental e pela saída do país para apresentar seus trabalhos. Olinda foi a única mulher entrevistada nesta pesquisa, além disso temos quase a mesma idade, ela é de 1989 e eu de 1988, o que nos aproxima no lugar de gênero e de geração, e que me gerou um entusiasmo a mais para esse encontro.

Os Tupinambá e Pataxó Hã-hã-hãe

A origem de Olinda vem do povo Tupinambá de Olivença, embora tenha nascido e crescido na terra indígena Caramuru-Paraguassu, no sul da Bahia, no contexto Pataxó Hã-hã-hãe. Ali foi criada uma reserva para vários grupos étnicos que viviam na região. A família de Olinda migrou para esse território, onde ela nasceu. Olinda complementa: “Mas enquanto reafirmar minha identidade étnica e saber de que povo eu venho, eu acho importante reafirmar também a minha etnia enquanto Tupinambá”.

Figura (37)



Localização da Aldeia Indígena Caramuru Catarina Paraguaçu. **Fonte:** CIMI, Regional Leste. Diocese de Itabuna (BA), 2000.

A Reserva Caramuru-Paraguaçu foi criada pelo então Serviço de Proteção aos Índios (SPI), em 1926, em terras devolutas do Estado da Bahia. Na plataforma *Os Primeiros Brasileiros* encontramos as seguintes informações sobre o povo Pataxó/Pataxó Hã-hã-hãe:

Os Pataxó foram reunidos aos remanescentes Tupiniquim, Menyã e Botocudo da “costa do descobrimento”, e aldeados em 1861, no lugar chamado Barra Velha, próximo ao Monte Pascoal. Após esta data, viveram da agricultura e da pesca, em relativo isolamento, até a década de 50. Neste período foi iniciado o processo de criação do Parque Nacional do Monte Pascoal, desencadeando um sério conflito com a comunidade de Barra Velha. Muitas famílias passaram a ocupar antigas regiões de presença indígena por todo o litoral do extremo sul da Bahia. A mais famosa dessas aldeias é Coroa Vermelha, onde estão fincados os marcos da primeira missa rezada no Brasil e onde os Pataxó exercem a atividade de comerciantes de artesanato e guias turísticos. Os Pataxó Hã-Hã-Hãe atuais vivem na zona cacauífera do sul da Bahia e são o resultado da junção dos grupos Hã-Hã-Hãe e Baenã na Reserva Caramuru-Paraguassu do antigo Serviço de Proteção aos Índios - SPI. A estes vieram juntar-se grupos de refugiados Guerém, Kamakã, Tupinambá de Olivença e Kariri-Sapuyá expulsos de suas terras pelas lavouras de cacau. Na década de 1960, estas coletividades tiveram suas terras invadidas por fazendeiros. Atualmente, os dois grupos Pataxó destacam-se nas lutas pela retomada das suas

terras tradicionais ocupadas pelos latifundiários, pelo turismo, pelo Parque Nacional do Monte Pascoal e pela expansão dos cultivos de Eucalipto⁵⁸.

Olinda se refere brevemente a essas lutas quando conta da época que fez graduação em comunicação social nas Faculdades Integradas Ipitanga (FACIIP), em 2012. “Naquela época estava tendo muita briga, muita confusão, de disputa de terra entre o meu povo e os fazendeiros em volta, esse contexto aí de retomada”, diz ela.

O percurso de Olinda

Em 2012, mesmo período em que iniciou a graduação, Olinda foi convidada pelo governo do Estado a contar sua história em uma campanha. Ela diz:

[...] eu passei um tempão falando, era meio que, eu sai 7 horas da manhã, cheguei 7 horas da noite, e depois eu percebi que a campanha era de 3 minutos, né? [...] Aquilo me chamou atenção, na verdade, porque eles sintetizaram muito bem assim a maior parte das coisas que eu queria falar. E aquilo me chamou atenção para o audiovisual. Eu falei assim, rapaz, eu acho que o audiovisual seria interessante para fazer um trabalho de conclusão de curso. E aí foi quando eu fiz meu primeiro documentário, *Retomar para Existir*, que eu fiz para a conclusão do curso de comunicação social.

Interessante destacar que o que chamou a atenção de Olinda na campanha foi a capacidade de síntese que o montador teve. Reduzir 12 horas de filmagem em 3 minutos, de fato, não é tarefa simples. No entanto, em vez de pensar que muito do conteúdo dito por ela foi suprimido, ela julgou que “sintetizaram muito bem” o que ela queria dizer.

A experiência despertou seu interesse em fazer o mesmo em seu trabalho de conclusão. A sinopse de *Retomar para Existir*, apresentado em 2015 como requisito para obtenção do grau de bacharela em Jornalismo, encontra-se no *site* da Yawar, a produtora de Olinda⁵⁹:

O documentário descreve a história do cacique Nailton Pataxó enquanto líder, e sua luta para reconquistar o território do povo Pataxó Hã-hã-hãe. Através da narrativa dos personagens que contam a história deste líder indígena, o espectador é levado pela própria história do povo Pataxó Hãhãhãe e sua luta, enfatizando os fatos ocorridos de 1982 até o presente.

⁵⁸ Disponível em:

<https://osprimeirosbrasilios.mn.ufrj.br/pt/mundo-contemporaneo/pataxo-pataxo-ha-ha-hae/> Acesso em: 29 de outubro de 2025.

⁵⁹ Disponível em: <https://yawar.art.br/portfolio/retomar-para-existir/> Acesso em: 29 de outubro de 2025.

Olinda conta a história do cacique Nailton Pataxó e da conquista do território Pataxó Hã-hã-hãe de 1982 até 2015, reduzindo 33 anos em 22 minutos. O filme tem imagens da TV Justiça, imagens de arquivo, imagens realizadas no território e sete entrevistas que se intercalam contando a história.

O filme obteve nota máxima dos avaliadores, com menção de louvor. No entanto, Olinda diz que só foi entender a dimensão do audiovisual dois anos depois, quando participou do Cine Kurumin. “E aí foi quando eu conheci a maioria dos cineastas indígenas e também comecei a participar dessas discussões sobre o audiovisual, sobre a distribuição dos filmes. Então, acho que foi ali que eu entendi um pouco sobre a cadeia desse audiovisual, como é que acontecia”, diz ela.

Foi então que ela produziu seu segundo filme, *Mulheres que Alimentam*, documentário lançado em 2018. Ela explica a proposta do filme:

Eu acompanho quatro personagens indígenas mulheres, mostrando a vida delas e, depois da reconquista do território, como é que elas fazem para alimentar suas famílias. Então, eu acho que é meio que... minha vida enquanto cineasta começa nisso, pensando o cinema mais ativista, mas pensando em terra, território.

Em 2020, cinco anos depois de seu primeiro filme, Olinda é convidada pela ativista, educadora, artista e pesquisadora indígena do povo Terena, Naine Terena, para participar da mostra *Véxoa: Nós sabemos*. Olinda diz que foi aí que se descobriu enquanto artista, que descobriu o que queria fazer. Com curadoria de Naine, *Véxoa* foi a primeira mostra de arte indígena da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Participaram da mostra 22 artistas e coletivos de diferentes regiões do país. Sobre o filme que apresentou na mostra, Olinda diz:

E aí eu já estava escrevendo um roteiro, que era o roteiro de *Kaapora - O Chamado das Matas*, e estava naquele contexto de pandemia e eu acabei reescrevendo, porque também tinha aqueles impedimentos de não ter muita gente, não ter muito contato com as pessoas. Então, eu acabo fazendo a personagem da Kaapora. Então, saio um pouco da direção, propriamente dita também, só da direção, e me torno personagem, assim, a partir do momento que eu incorporo essa entidade. Mas ao mesmo tempo eu me descubro assim, eu acho que foi o filme meio que... Kaapora foi o filme que... foi um divisor mesmo de águas na minha vida em relação ao que eu quero fazer o que eu gosto de fazer, que acaba tendo essa relação de pensar o meu corpo enquanto um corpo político, um corpo que se transmuta e se transforma também para falar de outros mundos. E eu acho que em Kaapora eu consegui fazer isso.

Olinda descobre nesse filme que o que gosta de fazer tem essa relação de pensar seu corpo enquanto um corpo político, que transmuta e se transforma para falar de outros mundos. A partir deste filme, Olinda passa a se colocar na imagem.

E a partir disso eu acabo pensando e fazendo vários outros filmes que eu me transformo em uma entidade, para falar sobre alguns assuntos, e normalmente esses

assuntos estão ligados à questão ambiental, né? Em uma tentativa de... de abrir um diálogo, uma discussão para falar um pouco sobre isso.

Essa tentativa de abrir um diálogo para falar sobre assuntos ligados à questão ambiental lembra a fala de Marcelo Tingui sobre o cinema indígena ser um diálogo transversal, “um diálogo horizontal, um diálogo cognitivo, da cosmovisão, da ideia de traçarmos um movimento que a gente não acabe com o nosso planeta de vez”. Entender o filme como um diálogo é um caminho que nos interessa. Olinda diz:

Então, o meu filme, os meus filmes têm uma propensão a falar sobre questões relacionadas aos povos do Tupinambá, relacionada à identidade, relacionada à questão ambiental, que tem uma questão muito... Isso não é só dos povos indígenas daqui, mas eu acho de todos os povos, mas falar dessa identidade também, dessa identidade que sofreu com o processo de colonização. Então, é uma tentativa de discutir essas questões com outras pessoas. E eu acho que às vezes os próprios movimentos acabam falando as coisas de uma forma que interrompe meio que as discussões, como se as outras pessoas não pudessem discutir, falar sobre as questões indígenas. E a gente está vivendo muito isso agora, essa coisa de ninguém fala mais sobre nós sem nós, mas também se a gente fecha o diálogo com o próximo também a gente fecha a possibilidade de discutir questões de falar sobre isso porque não é só porque a gente é indígena que só a gente pode falar sobre nós, porque senão a gente vai fazer a mesma coisa que os colonizadores fazem, entendeu? Ai, só a gente pode falar, só isso, é isso que é o certo, sabe? Eu acho que somos seres humanos, sabe, a gente tá aqui para aprender, para discutir.

Entendemos que esse é um debate complexo envolvendo os movimentos sociais. Nesse sentido trazemos novamente Marcelo Tingui, quando fala da importância de, em projetos sobre indígenas, ter um indígena na equipe, por exemplo, alguém que está inserido no contexto, para dialogar e estar em uma posição de tomada de decisões junto com quem não pertence àquele contexto. Dessa forma, parece que ele vai de encontro a Olinda, defendendo uma discussão aberta e não fechada.

O cinema de Olinda mescla linguagens, está em galerias de arte e outros espaços para além da sala de cinema de festivais. É um cinema provocador. Ela diz:

[...] eu sempre falei que eu acho que o meu cinema tá muito mais próximo de um cinema que é muito mais consumido pela arte, né, assim, pelo mundo da arte, do que necessariamente festivais, mostras... [...] sai um pouco desse cinema mais tradicional, no sentido de ser mais documental e tal. Meio que eu tento falar um pouco sobre algumas questões que me interesse a discutir, mas ao mesmo tempo também tento não ser muito linear, porque tem muito a ver com o pensamento dos povos indígenas, como é que a gente pensa, que não é muito... tende a não ser muito linear.

Mais uma vez o pensamento não-linear indígena surge como tema. O trabalho de Olinda foi ganhando cada vez mais espaço, assim como a temática ambiental e a questão indígena. Sobre seu sucesso, ela diz:

E eu sempre falo até que, de certa forma, eu tenho dado sorte no sentido de que as

peessoas têm gostado do meu trabalho, assim, porque, no fundo, a gente também sabe o quanto é que a própria arte é uma armadilha, né? Quem é que dita que é um artista ou não? Quem é que dita quem é que vai estar fazendo? Quem é que dita quem é que vai estar... trabalhando, né, que vai estar... Quem é que dita isso? Então eu tenho plena consciência também de que estar onde eu estou hoje também é um privilégio, né? Porque eu conheço tantos outros artistas aí que fazem coisas que são bem foda e que não estão neste lugar, né? Então acho que uma tentativa também, que eu tenho pensado também, de como continuar trabalhando, mas também não me vender a esse sistema, no sentido também de que se a gente não tomar cuidado, é um sistema que te engole, que vai te engolindo, que te faz fazer o que eles querem. E aí como é que você também tenta fazer um *ativismo*, usa um pouco desse sistema também pra falar do que você quer, de como você quer, dá visibilidade às coisas que pra você é importante, assim.

Olinda parece bastante consciente do funcionamento da cena artística e não perde de vista seu ativismo, usando o sistema para falar o que quer, como quer, sem deixar de ser gostada e chamada para outros trabalhos. Ela diz que ultimamente tem feito mais trabalhos a convite do que projetos pessoais, por falta de tempo. Em 2024 ela participou da 60ª Bienal de Veneza.

Os eventos fora do Brasil, eu acho que tem um atrelado muito à própria Bienal, né? Acho que deu um outro... uma certa curiosidade, né? Eu acho que quando as pessoas começam a fazer essas pontes, né, entre eles mesmos lá, a gente acaba conseguindo fazer mais coisas fora do Brasil, que tem sido importante para... para pensar um pouco mais sobre a própria relação que a gente tem com o país, acho que com o próprio Brasil, entender de que forma também a gente pode contribuir para falar sobre esses povos indígenas, porque a gente ainda tem uma ideia muito congelada do que são os indígenas e principalmente para fora, quando se fala em indígenas as pessoas sempre falam em Amazônia como se fosse a única possibilidade do que é ser indígena no Brasil. Então acho que tem sido importante para falar um pouco sobre esses outros povos [...]. Acho que falar também um pouco sobre esse bioma que é a Mata Atlântica que é o bioma que a gente vive aqui. Mas também, eu acho que trazer essa perspectiva para as pessoas desse próprio contato que os povos indígenas do Nordeste tiveram com a colonização. Então, acho que tem sido um espaço importante também para as pessoas entenderem um pouco mais sobre esses contextos aqui de povos diferentes do Brasil.

Aqui, Olinda fala da importância de levar às pessoas de fora do Brasil a perspectiva do contato que os povos indígenas do Nordeste tiveram com a colonização, a de que existem outros povos indígenas no Brasil além dos amazônicos, a do bioma Mata Atlântica. Ela também fala da importância dessa saída do Brasil para pensar “sobre a própria relação que a gente tem com o país”. Novamente a relação dentro/fora que falamos no capítulo 4, sobre Marcelo Tingui aparece, mas aqui se refere a um fora do país, que traz, além de reflexões sobre dentro/fora da aldeia, reflexões sobre ser brasileira.

Quando pergunto qual o papel Olinda acha que o audiovisual indígena tem na composição dessa memória coletiva do Brasil, ela responde:

Eu acho que a população brasileira talvez devesse olhar um pouco mais sobre essas questões que estão relacionadas à própria identidade. À sua própria identidade, porque eu acredito que - isso não estou dizendo que eu acho que todo mundo tem

que se assumir indígena, não - mas eu acredito que boa parte de quem nós somos tem a ver com a identidade indígena. E isso, para mim, talvez pudesse ser uma tese ou uma teoria, não sei [risos]. Mas, assim, eu acho que essas minhas andanças têm me feito muito pensar sobre essa formação de quem nós somos, sabe, enquanto povo, e eu acho que o Brasil, a coisa que eu tenho percebido mais bonita do Brasil, é essa diversidade, que tem a ver com diversidade de povos, de culinária, sabe, de vegetação, de animais... E eu acho que talvez o cinema pudesse ajudar, fazer com que as pessoas pensassem mais sobre isso. E, mais uma vez, continuaria sendo pensar sobre memória coletiva, sobre reativar isso, sabe? De quem nós somos, porque ainda... ainda temos um pouco dessa... dessa síndrome de virar lata, de querer ser o outro, né, mas pensar um pouco mais sobre quem nós somos, eu acho que a gente tem tantas coisas legais, sabe? Temos tanto a aprender com nós mesmos, assim, e a gente tem visto o quanto é que a gente tem perdido de característica mesmo, sabe, enquanto povos, então, as pessoas querem aparecer como gente dos Estados Unidos, um bocado de gente quer sair do Brasil para ir para outros países [...] Mas a gente tem muita coisa legal aqui no Brasil. Eu realmente... essa... sair me fez muito mais olhar pra dentro, sabe, e pensar... sobre o quanto a gente poderia oferecer de melhor para os nossos povos que vivem aqui. Talvez o cinema pudesse ajudar a pensar sobre isso. Não estou falando só do cinema indígena, não. Acho que, de uma certa forma, alguns diretores têm feito isso.

Olinda aponta a diversidade como “a coisa mais bonita do Brasil”. Somos, de fato, um povo diverso, um país continental, com muitos biomas, tradições alimentares, rituais, religiões, etnias. A memória social nos ajuda a visibilizar narrativas decoloniais, complexificando a forma como entendemos nossa história.

O audiovisual, agora acessível a mais pessoas, com a popularização dos aparelhos de celular e o aumento do alcance da internet, pode ajudar na construção da nossa memória coletiva, tornando possível que essas narrativas propositalmente escondidas venham à tona.

Reavivar memórias

Uma possibilidade de leitura do audiovisual é como arquivo. O filme pode ser, também, um arquivo, um documento, um “lugar” onde se registram imagens, acontecimentos, sons, percepções de uma determinada pessoa sobre uma determinada época. Olinda traz, ainda, outra camada: “Eu acho que os filmes eles têm a capacidade justamente de reavivar as memórias, né? E às vezes elas podem estar guardadas, mesmo que seja na cabeça das pessoas, e eu acho que o filme tem esse poder”. Corrêa cita Terence Turner, citado por Nadja Marin e Paula Morgado: “Durante as filmagens, os índios, que não mais praticavam a furação dos lábios, resolveram retomar a prática e, após a primeira exibição do filme, avaliaram que era preciso refilmar o ritual, dessa vez usando trajes ‘tradicionais’” (Marin, Morgado, apud Corrêa, 2019, p.99). Nesse sentido, o filme é vivo.

O ato de ligar uma câmera e começar a filmar, pode disparar nos sujeitos envolvidos, seja atrás ou na frente da câmera, vontades, performances, reflexões. Olinda conta o caso de

um de seus filmes:

[...] eu sempre falo que uma das coisas que eu queria fazer com *Kaapora*, quando eu escrevi o roteiro, foi justamente reavivar uma memória coletiva, porque quando eu era criança, essa personagem, que é uma entidade, sempre foi uma entidade que estava muito viva e presente na minha vida. E aí, com o tempo, quando eu fui crescendo e também com a própria... Com essas mudanças, com pessoas não indígenas que começaram a ensinar na escola, e essa visão de que uma entidade indígena era um mito, como essas pessoas começaram a ensinar isso dentro das próprias escolas indígenas, começaram a afetar também a forma que os indígenas viam a essa entidade. E aí, quando eu fiz *Kaapora*, eu pensei muito nisso. Quem era ela? Como é que se dizia que ela era? O que ela comia? E pensar um pouco sobre a personalidade dela. E aí, quando eu fiz o filme, eu fiz uma sessão pra mostrar o filme lá na comunidade e as pessoas começaram a chorar e falar sobre isso, né? “Ah, realmente, é assim que é, né? Tipo, você tá certa, é isso mesmo, tal, tal”.

Olinda performou como Kaapora em seu filme e trouxe de volta à sua comunidade uma entidade indígena importante, fazendo as pessoas se emocionarem, falarem sobre, se lembrarem. Assim como falamos no capítulo sobre Marcelo, o momento da comunidade assistir a um filme indígena é um momento de criação coletiva, onde o filme segue sendo feito. Olinda conclui:

Então, eu sempre tenho pensado sobre isso, os filmes como um modo de reavivar, mas de guardar memórias também para as futuras gerações. Então é como se de uma certa forma os filmes fossem parte de uma memória identitária ou parte de uma memória que vai ser guardada para as pessoas verem no futuro ou para pensar o passado, mesmo que o passado... mas que fala sobre as questões das cosmologias indígenas, que é uma coisa que me interessa muito pensar e falar.

Fernandes traz o conceito de Célia Xakriabá de “reativação de memórias”. Essas memórias não estariam esquecidas, mas “enterradas” ou “adormecidas” - como o Toré, no caso dos Xakriabá -, e seria importante a participação do coletivo para reativá-las, em uma dimensão coletiva da produção dessas memórias. Trazendo para a história de Olinda com a Kaapora e sua comunidade, o filme pode atuar como um disparador, um “reavivador de memórias” antes adormecidas, junto da comunidade.

Kaapora também é o nome de um projeto de gestão ambiental e socioambiental na Terra Indígena Caramuru Paraguaçu, criado antes do filme, do qual Olinda é gestora. No filme, Olinda fala também sobre este projeto.

Por se tratar de um filme importante na trajetória de Olinda, onde ela se coloca pela primeira vez como personagem, e pelo aspecto de “reavivar” memórias dos Pataxó Hã-hã-hãe, analisaremos o filme *Kaapora - O Chamado das Matas*.

Kaapora - O Chamado das Matas

Kaapora tem 20 minutos de duração. Olinda assina a direção, o argumento, o roteiro e a montagem. A edição é de Olinda com Samuel Wanderley, seu companheiro na época. A direção de fotografia, a iluminação e os efeitos são de Samuel também. Quando perguntei à Olinda, após a entrevista, a diferença entre montagem e edição, ela explicou que “normalmente não se diferenciam, mas eu faço a montagem dizendo o que entra e onde corta, ele operou o programa de edição”. Em alguns filmes da *Olhar da Alma* também vemos nos créditos essas duas funções separadas. Nos créditos das produções não indígenas não temos essa separação, mas fica subentendido que o diretor pode acompanhar a montagem e trocar com o montador - às vezes mais, às vezes menos, a depender da forma de trabalho de cada um - sobre o que incluir e o que tirar. É interessante a diferenciação entre montagem e edição, explicitando quem de fato constrói a narrativa fílmica, já que muitas vezes pode-se julgar que quem toma as decisões é quem opera o programa de edição.

Este ponto nos é caro, na medida em que comparamos o trabalho de montagem ao de construção da memória, essa seleção do que entra ou sai da “seleção final”, que consiste na narrativa. Em 2025 assisti ao filme *Minha Terra Estrangeira*, dirigido pelo Coletivo Lakapoy - formado pelos Paiter Suruí, de Rondônia, e por não indígenas - com Louise Botkay e João Moreira Salles, no festival de documentários *É Tudo Verdade*, no Rio de Janeiro.

O filme acompanha Almir Suruí - na época candidato a deputado federal por Rondônia - e sua filha, a ativista Txai Suruí, durante os quarenta dias que antecederam as eleições de 2022. Após a exibição, houve um debate com os Louise, João e Ubiratan Suruí, um dos fundadores do Coletivo Lakapoy, com mediação de Amir Labaki, diretor do festival. Neste debate, Salles conta que o processo de montagem, assinada por ele, junto com Eduardo Scorel - um dos grandes nomes da montagem de filmes no Brasil - e Laís Lifschitz, foi acompanhado pelo coletivo, inclusive com algumas vindas deles ao Rio de Janeiro.

Quando o filme ficou pronto, Salles o levou para Rondônia e mostrou em um dia para Txai Suruí e sua mãe, a ativista Neidinha Suruí, e no outro dia para o coletivo Lakapoy, pedindo que eles não se falassem para obter uma reação espontânea ao filme. Salles conta que a reação de ambos foi a mesma: dizer que o filme estava errado, que não deveria seguir uma narrativa linear, com início, meio e fim, culminando com o presidente Lula eleito e um final feliz, mas uma narrativa circular, terminando com a derrota de Almir em Rondônia, um Estado de grande maioria de eleitores de extrema direita e ligados ao agronegócio. Para eles, do jeito que o filme estava, parecia que a eleição do presidente Lula seria sua salvação, quando na verdade a luta dos povos indígenas continua e vai muito além de uma eleição ou do período de uma candidatura de quatro anos.

Este é um ótimo exemplo de trabalhar “junto com”, uma colaboração onde indígenas ocupam posições de destaque e são ouvidos, podendo alterar um resultado. Essa construção coletiva da memória, entre indígenas e não indígenas, mostra como podemos aprender juntos.

Kaapora - O Chamado das Matas inicia com a imagem a seguir, de Olinda na mata. Ela anda em direção à câmera e passa por ela pelo lado direito. Em seguida a câmera segue suas pernas andando na mata e aparece o título do filme. Ao longo dessas imagens, em *off*, ela narra: “A terra para o indígena é sua vida. Para o indígena, a terra não é um bem econômico. A terra é sua história, é sua própria cultura. Ele nasce de sua terra e sempre volta pra ela”.

Figura (38)



Frame do filme *Kaapora*. **Fonte:** Captura de tela do computador.

A cena seguinte é de Olinda oferecendo folhas para um cavalo comer. Em seguida ela segue andando na mata e a narração retorna: “É em sua terra que o indígena se fortalece, onde crescem suas plantas, onde moram seus encantados. Nós, indígenas do Nordeste, fomos os primeiros contactados durante a invasão européia que começou em 1500”.

Nesse momento, a câmera assume o ponto de vista de Olinda, andando na mata até chegar a uma cerca de arame. No plano seguinte Olinda se abaixa e passa pela cerca. Ela segue andando e a narração retorna:

A maioria de nossas terras foi roubada, mas nunca foram capazes de romper nossos laços com elas. Meu povo lutou para retomar nossas terras. Nós, Pataxó Hã-hã-hã, somos na verdade vários povos vivendo em um mesmo território. Eu sou Tupinambá. Quando retomamos nossas terras, as encontramos destruídas pelos fazendeiros, nos obrigaram a mudar parte de nossos costumes, para sobreviver tivemos que viver como camponeses, mas adaptamos essa realidade ao nosso modo de ver o mundo.

Olinda encontra um fruto no chão, o pega, olha para cima e a câmera assume seu ponto de vista, mostrando as árvores que ela vê. A narração segue: “Nossos encantados continuam aqui, assim como retomamos, também refazemos”. Olinda retoma sua caminhada pela Mata Atlântica.

Um corte seco nos mostra uma tartaruga, em *close*, andando. Uma música de suspense, com tambores, se inicia e após alguns segundos, ouvimos “gritos de guerra” que fazem parte da música. Vemos os pés de Olinda, vestindo chinelos de dedo, chegando por trás da tartaruga. Ela se abaixa, deposita o fruto no chão, acaricia o casco da tartaruga, passando o dedo indicador pelos “desenhos” do casco. Olinda se levanta e segue andando até sair de quadro. Um plano mais fechado mostra o fruto e a tartaruga, que segue andando.

O filme até aqui possui muitos cortes, todos secos, e se alterna entre planos abertos e fechados. A música cessa e um plano aberto mostra Olinda caminhando novamente. Ouvimos o choro de um bebê. Olinda tenta identificar de onde vem o choro e segue andando até que o choro cessa e só ouvimos os sons da mata.

Olinda, então, se deita ao pé de uma árvore e adormece. Outra música começa, dessa vez com cantos de um homem, um maracá e tambores. A câmera faz um movimento de *zoom in* no rosto de Olinda, até a imagem ficar borrada.

Um corte seco, um *zoom out*, uma luz mais “quente” e vemos que Olinda - ainda adormecida - não está mais sozinha: uma mulher indígena está sentada ao seu lado, misturando algo nas mãos. Mais um corte e um plano fechado na mulher, que está trajada, enquanto Olinda usa uma camiseta e um short. A mulher segue misturando algo nas mãos com um *kuripe*, um “aplicador de rapé” de uso individual. Ela fecha os olhos como que em oração, coloca um lado do *kuripe* em uma narina e sopra o outro lado, duas vezes. Retornamos ao plano aberto, onde vemos a mulher sacudir o maracá sobre a cabeça de Olinda, que segue dormindo.

Figura (39)Frame do filme *Kaapora*. **Fonte:** Captura de tela do computador.

Olinda acorda, olha para a mulher, que segue sacudindo o maracá e em seguida oferece algo para ela beber, em uma cabaça. Olinda bebe o líquido, a música cessa, a mulher fuma um cachimbo soltando fumaça na cabeça de Olinda, que agora está deitada de barriga para cima, recebendo a fumaça. Nesse momento, o enquadramento muda e a cor da cena também, que fica rosa. Vemos Olinda de olhos fechados e depois abrindo os olhos.

Figuras (40-41)Frames do filme *Kaapora*. **Fonte:** Captura de tela do computador.

Um corte seco mostra o céu, estrelado. Uma música de suspense começa e aparece um desenho na tela.

Figura (42)



Frame do filme *Kaapora*. **Fonte:** Captura de tela do computador.

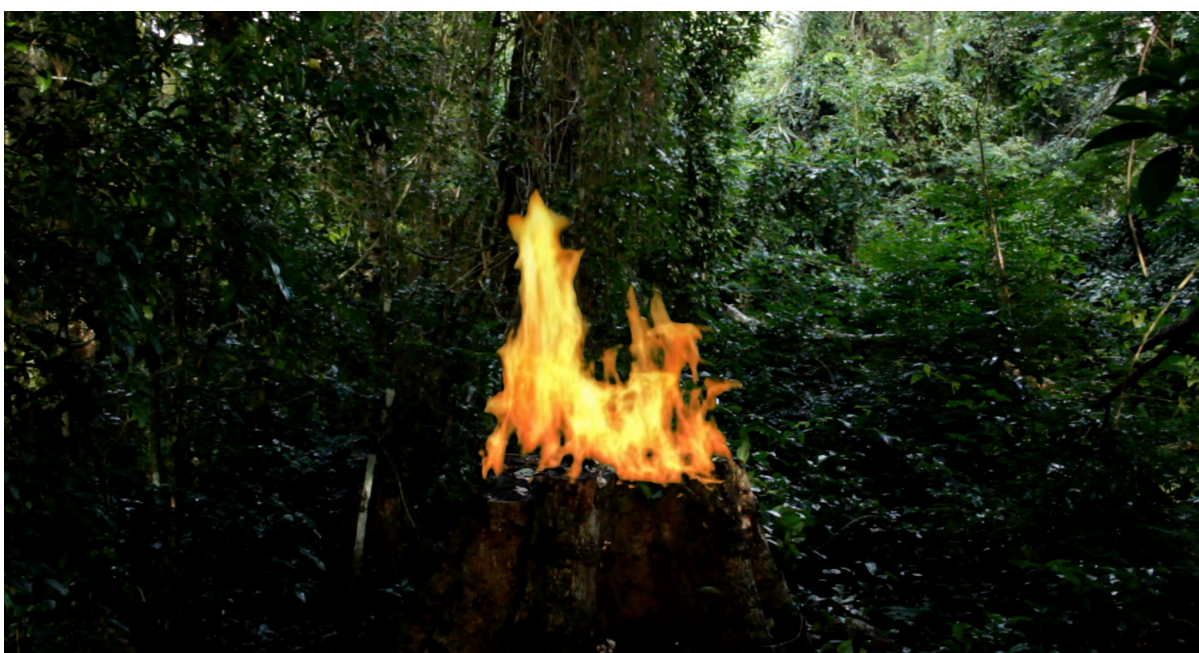
O som de uma flauta se inicia e vemos um caleidoscópio verde, seguido de um cacto e de folhas da floresta à noite. A câmera “passeia” pelo tronco de uma árvore fina e em seguida vemos um “totem” de madeira com búzios embaixo. Essa sequência parece indicar o efeito que o líquido causa em Olinda, as visões que ela tem.

Em seguida, Olinda volta a caminhar na mata, de costas, se afastando da câmera, até que se transforma na Kaapora, com uma transição de *cross fade*. A música cessa e Kaapora sai de quadro.

Figura (43)

Frame do filme *Kaapora*. **Fonte:** Captura de tela do computador.

A próxima sequência trata-se de Kaapora na mata. Ela encontra uma árvore e pega algo no tronco para comer. Um close mostra cupins andando no tronco e em seguida cogumelos no chão. Kaapora segue andando e uma música de rock começa. Ela para e olha para um ponto fixo. A cena seguinte mostra o que ela vê: uma árvore cortada em chamas. As chamas são feitas com efeito especial. Chegamos neste momento à metade do filme.

Figura (44)

Frame do filme *Kaapora*. **Fonte:** Captura de tela do computador.

O próximo corte revela Olinda, olhando para a câmera. Entendemos que ela está olhando para o fogo, pois em seguida outro corte volta a mostrar a árvore com fogo. A música cessa em um corte brusco combinado a um corte da imagem e uma tela preta.

A sequência seguinte, com outra música que começa com um piano, revela imagens de destruição: fogo na floresta, um lixão recém queimado, um rio de lama, um homem num barco rodeado de peixes mortos na superfície da água, árvores derrubadas e secas, a caveira de algum animal, a bomba atômica. A música cessa novamente.

Vemos, então, uma fogueira acesa em uma floresta, à noite, e ouvimos os sons noturnos da floresta. Kaapora senta-se ao lado do fogo. Em um *fade*, vemos uma floresta de cima, de dia. Em seguida, Olinda acaricia as folhas de uma planta com as mãos e depois com o rosto. Ouvimos um tambor e um maracá, um *fade* lento escurece a imagem. Vemos Olinda trajada, dançando na floresta à noite ao som de uma música com tambores que diz:

Ô Juremê!

Ô Jurema!

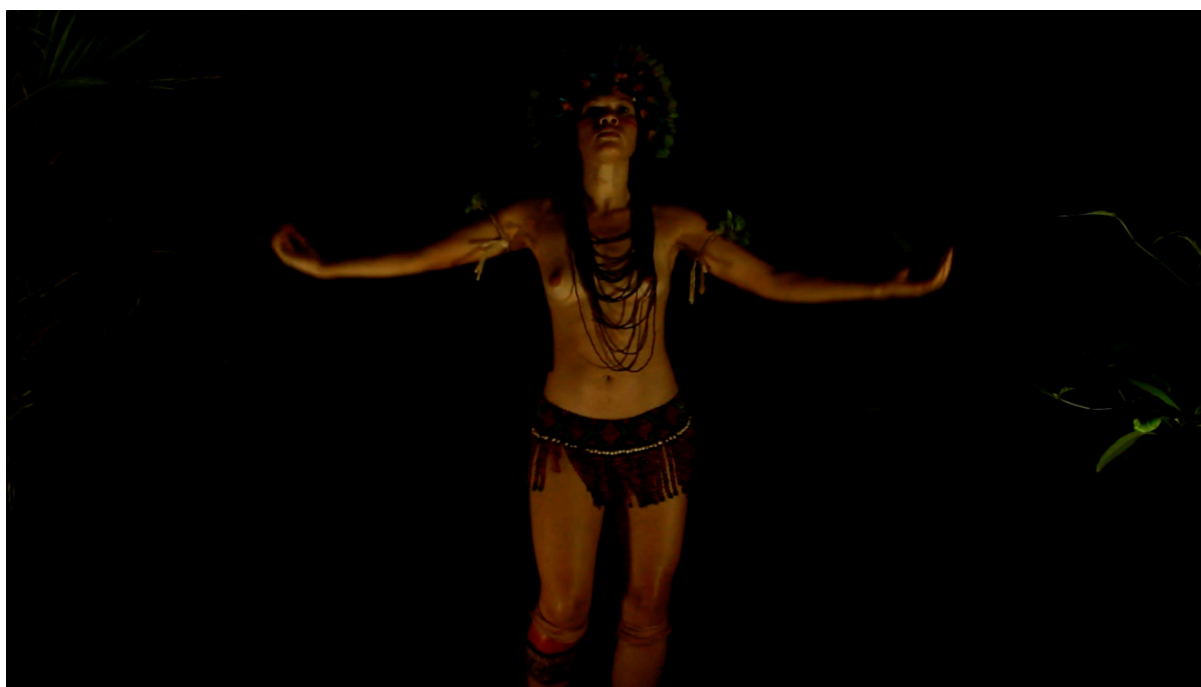
Guerreira da mata Jurema

Filha de Tupinambá

Ela é filha de Tupi

Filha de Tupinambá

Figura (45)



Frame do filme *Kaapora*. **Fonte:** Captura de tela do computador.

Como podemos ver nos créditos finais, esta que dança é a Cabocla Jurema, mais uma personagem interpretada por Olinda. A música é inspirada em pontos de Umbanda e Toré (informação que consta nos créditos finais), e produzida por Olinda com mais seis parceiros. Ela repete esses versos e vemos em close mãos que tocam o maracá, em fundo preto. Das mãos passamos novamente à Jurema dançando. Em seguida vemos tornozelos e pés com adornos de sementes e miçangas e novamente Jurema. Na sequência vemos uma mulher indígena agachada, com seu cabelo cobrindo o rosto, tocando o maracá próximo ao chão e retornamos a Jurema. Novamente voltamos à mulher, que agora beija o chão, e retornamos a Jurema. Mais uma vez, a mulher aparece, ainda de joelhos no chão, com os braços para trás, e uma cumbuca a sua frente exala fumaça, que ela respira. Retornamos à Jurema e novamente à mulher, que com as mãos abertas “sente” a fumaça, trazendo para o rosto. Voltamos à Jurema e a música vai terminando. Em um *fade*, a tela escurece, termina a sequência da dança.

Com essas associações entre Jurema dançando e as imagens que se intercalam - o maracá, os adornos, a mulher fazendo uma saudação -, podemos acessar elementos que compõem a cultura e a cosmologia Tupinambá e Pataxó Hã-hã-hãe. A dança e a música evocam e “invocam” esses elementos que representam as tradições destes povos.

A próxima sequência rompe a narrativa ficcional construída até então e mostra Olinda e outras cinco mulheres de pé em volta de uma fogueira. Olinda fala para elas:

O sonho que está sendo construído aqui é um sonho para que os espíritos voltem, para que a natureza volte, para que isso aqui seja um espaço de comunidade. Para mim isso aqui vai servir se o rio que está ali voltar a correr, se as árvores crescerem e tenha um espaço para que os espíritos voltem novamente, porque foi uma briga muito grande da gente durante anos para reconquistar esse território. A gente só vai ter ele cuidado quando a gente cuidar dessa natureza, quando a gente voltar a ter um rio correndo, quando a gente tiver uma floresta. Porque não adianta a gente ficar só falando da questão cultural, falar, falar, e não entender que os espíritos só vai voltar quando a natureza voltar. Então a gente só vai estar protegido quando a natureza estiver protegida.

Em determinado momento de sua fala, aparece a legenda que diz: “Cunhatã do Caramuru”, em seguida o ano “2019” e em seguida “Espaço Cultural Kaapora”. O filme neste momento se transforma em um documentário sobre o projeto *Kaapora*.

Figura (46)

Frame do filme *Kaapora*. **Fonte:** Captura de tela do computador.

A seguir vemos uma placa com informações sobre o projeto Kaapora, e Olinda termina o discurso: “Nós fazemos parte da natureza”. Uma música com violão se inicia e vemos imagens de uma gaivota levantando voo e de Olinda com uma enxada capinando. Com cortes rápidos, vemos várias cenas de Olinda capinando, em diferentes locais. Uma voz feminina canta em ritmo rápido, em uma língua indígena, e vemos diferentes plantas e árvores de pequeno porte.

Figuras (47-48)



Frames do filme *Kaapora*. **Fonte:** Captura de tela do computador.

A música cessa e ouvimos um canto de pássaro. Vemos Olinda carregar um balde d'água até uma pequena muda de árvore que está plantada próxima da câmera. Ela rega a muda e a música *Realce*, de Gilberto Gil, começa. Vemos, então uma sequência de imagens de pessoas construindo casas, um trator passando, Olinda e outra mulher com baldes, mãos

que amolam a enxada, um homem cavando buracos com uma ferramenta, Olinda conversando com uma senhora e plantando, uma roda de pessoas, mulheres fazendo artesanato, mulheres cantando e tocando maracás em roda, mulheres capinando, pessoas apagando fogo, uma horta. Na horta, aparece a legenda “Fevereiro 2020” e em seguida a legenda “Hoje”. Em seguida Olinda rega uma muda e lemos “Abril 2019” e em seguida “Hoje”. Parece que houve um erro na primeira data, que provavelmente seria fevereiro de 2019, seguindo a lógica de um antes e depois do projeto.

Em seguida, um cachorro se aproxima da câmera e a legenda diz: “Assim começamos”. A câmera segue o cachorro, que encontra Olinda. Ela corre e o cachorro corre atrás dela. Em seguida vemos a mata através de um recorte em forma de coração em uma porta ou janela.

Um fade escurece a tela, a música termina, e a próxima sequência retorna à narrativa ficcional, mostrando Kaapora na mata. Ela pega um charuto de folhas, caminha até a fogueira, que agora só tem brasas, acende seu charuto na brasa de um graveto e fuma, olhando as árvores. Assim termina o filme, com um *fade* lento que escurece a tela.

Figuras (49-50)





Frames do filme *Kaapora*. **Fonte:** Captura de tela do computador.

Kaapora - O Chamado das Matas é um filme bastante elaborado, com efeitos especiais, que mescla as linguagens de ficção e documentário, e possui muitos cortes e planos. Trata-se de um filme com uma produção mais complexa que os outros filmes analisados aqui.

As imagens de Olinda capinando, na parte final do filme, representam muito bem o que percebemos na entrevista: uma mulher forte, que coloca “a mão na massa”, que se envolve com as questões do território e do mundo, colocando seu próprio corpo à disposição, que toma iniciativas que podem alterar os rumos da comunidade.

Olinda, além disso, explora a “mágica” do cinema, criando diversas atmosferas através de múltiplos recursos. A atmosfera de sonho, a atmosfera ritualística, o suspense, o documental. A trilha sonora, aliada a esses recursos - close, cores, a câmera que adota o ponto de vista de um personagem, etc. - provoca emoções no espectador.

No entanto, o aspecto que nos chama mais a atenção são as personagens de Kaapora e da Cabocla Jurema. Através da personificação destas entidades, Olinda dá vida a algo “adormecido” em seu povo. É com esse filme que a comunidade se lembra de Kaapora, aspecto ancestral de seu povo. O filme é mágica, é educação, é ferramenta de “avivar” memórias, é documento, é instrumento de luta.

Cinema indígena

Pergunto a Olinda o que é cinema indígena e ela traz diversos pontos que comentaremos a seguir. Assim como Alexandre, mesmo sendo de outra geração (Olinda nasceu em 1989, Alexandre em 1975), ela relata que durante a infância não assistiu a filmes em que se sentiu representada. Portanto, num primeiro momento, o cinema indígena, para ela, teria a preocupação de fazer com que os indígenas se enxergassem nele. Em suas palavras:

Mas, assim, eu acredito que o cinema indígena é um cinema muito... pra dentro, né? Existe muito uma preocupação dessa preservação, desse olhar de, sei lá, de fazer com que as pessoas se enxerguem nesse cinema, se vejam nesse cinema, a partir do que... que a gente acaba falando muito sobre as nossas vivências, né? Eu lembro que durante a minha infância não tive filmes que de alguma forma eu me sentisse representada, sabe? Porque naquele período se falava muito, era muito aquela coisa do... de um olhar externo, né? E sempre em uma visão muito estereotipada.

Olinda fala também do cinema indígena ter olhares diferentes - os cinemas indígenas no plural do qual falamos em diversos momentos ao longo da pesquisa -, o que, para ela, está ligado ao olhar cinematográfico de cada diretor, no sentido de que cada um vai pensar o que pode/não pode filmar. Um ponto importante que ela traz é o de não colocarmos o cinema indígena em “caixinhas”, ou seja, não defini-lo em um momento em que ele ainda está sendo explorado, descoberto, apropriado pelos realizadores indígenas.

[...] não está na hora da gente também ficar botando em caixinha o que é, o que não é, porque a maioria dos cinemas feitos por indígenas são cineastas que ou começaram do nada, sem passar por uma escola de cinema propriamente dita, ou são pessoas que gostam de fazer, tomaram isso como ofício e estão fazendo e também estão se descobrindo dentro disso, né, do fazer cinema.

Reflito sobre a pergunta que fiz aos três entrevistados acerca de uma definição do cinema indígena e entendo que a pergunta vem no sentido de provocar reflexões e não de obter uma resposta fechada. Tendo em vista a cosmologia circular (não linear) que identificamos nas três etnias apresentadas nesta pesquisa, bem como a metodologia da história oral e o campo da memória social no qual estamos inseridos, onde narrativas individuais ganham *status* de documento e complexificam a narrativa oficial, compreendemos que não se trata de um trabalho com respostas certas ou fechadas, mas um trabalho que permite e que se constrói na circularidade das falas e nas respostas múltiplas que coexistem e dão corpo a um tema múltiplo como o do audiovisual indígena.

Olinda diz que “quando a gente faz as reuniões, às vezes a gente fala que vai discutir sobre saúde, e às vezes discute sobre tantas outras coisas e não fala sobre saúde, mas eu acho que o filme também tem um pouco disso, sabe?”. Em minhas vivências com indígenas percebi o que Olinda fala. Ao dizer “não fala sobre saúde” compreendemos que o que ela

quer dizer é que não se fala sobre saúde da forma que o não indígena falaria, mas que a saúde também está em outras instâncias que foram discutidas. Esse pensamento não linear está presente também nos filmes indígenas.

Pergunto se quando ela pensa num filme, pensa para dentro ou para fora da aldeia, e como se dá esse processo de criação. Ela responde que:

Eu acho que na maioria das vezes eu sempre pensei pra fazer pra dentro, assim, sabe? Mas hoje em dia, na verdade, eu tenho dito que não é muito mais uma preocupação, assim, porque antigamente eu achava que os indígenas tinham que se enxergar nesses filmes, mas hoje em dia eu não acho que seja só isso, sabe? Porque eu acho que também é uma via de mão dupla. Hoje eu acho que as pessoas não indígenas também precisam conhecer um pouco mais sobre essa visão, sobre os povos indígenas, sobre os povos indígenas do Nordeste. Eu acho que apesar das pessoas falarem muito, até o próprio movimento indígena e os indígenas de modo geral falar sobre o desconhecimento das pessoas em relação aos povos indígenas, isso não é uma coisa só das pessoas não indígenas, é uma coisa também dos próprios indígenas, porque eu me vejo assim, uma pessoa totalmente diferente do que eu era algum tempo atrás, quando eu não tinha acesso à internet, quando eu não conhecia vários povos. Então, quanto mais você conhece, mais você tem capacidade de falar sobre isso, sobre essas diversidades.

Se, para Olinda, no início o cinema indígena tinha a função de ser uma imagem onde o indígena pudesse se reconhecer, em um segundo momento ele passa a ter também a função de mostrar a visão dos povos indígenas para os não indígenas. É interessante sua visão de que os próprios indígenas se desconhecem, muitas vezes. Pela frase que vem a seguir, “quanto mais você conhece, mais você tem capacidade de falar sobre isso, sobre essas diversidades”, compreendemos que Olinda fala de uma dimensão histórica, da necessidade dos povos indígenas conhecerem sua história, e também de uma dimensão cultural, pois a partir do resgate de tradições, entidades e rituais dos “antigos”, os indígenas de agora passariam a se entender melhor.

Cinema de guerrilha?

Como a expressão “cinema de guerrilha” apareceu nas duas entrevistas anteriores, trouxemos a pergunta para Olinda, sobre o que ela acha dessa expressão e se ela faz um cinema de guerrilha. Ela diz que hoje não faz um cinema de guerrilha por estar em outro momento da carreira. Já no final da entrevista, ela mesma decide retomar o tema e diz:

Pra mim, essa romantização do cinema de guerrilha, né, que se usa assim, o cinema de guerrilha, muitas vezes é pra falar o quanto de coisa que faz sem dinheiro, sem isso, mas também, eu acho que é voltar naquela história também de que isso também não é uma coisa boa, isso... denota também uma falta de políticas públicas. É porque tem recurso para se produzir filmes. E eu não gosto de me botar nessa situação, sabe? Porque assim, eu sempre falo, na maioria das vezes, quando se vê

uma ficha técnica e meu nome aparece em várias coisas, não necessariamente é porque eu gosto de aparecer. Na maioria das vezes é porque eu não tive recurso de pagar outra pessoa pra fazer. E a gente hoje, a gente tem e a gente conhece vários indígenas, que estão em vários campos diferentes, que daria pra gente chamar pra fazer junto com a gente, né, e pagando, mas ainda não existe essa possibilidade, assim, então eu espero que isso não seja uma romantização do fazer cinema indígena, porque eu acho que a gente tem que fazer filme, produzir filme com recurso, como qualquer outro cineasta, sabe?

Na entrevista de Alexandre identificamos o uso da expressão “cinema de guerrilha” para definir um cinema de resistência e, também, um cinema sem recursos, feito “na raça”. Já Marcelo fala apenas do aspecto da resistência e do alinhamento com o movimento indígena e sua luta. Aqui, Olinda traz novamente o cinema de guerrilha enquanto um cinema sem recursos, do qual ela teria feito parte em algum momento e que agora, devido à trajetória de sua carreira, não faz mais. Ela também traz uma dimensão importante desse cinema sem recursos, que é a falta de políticas públicas. Até que ponto fazer cinema “na raça” seria algo romantizado? Até que ponto seria uma questão de falta de políticas públicas?

Alexandre fala também de não ter que responder a ninguém. Um filme realizado a partir de um edital, como ele cita que foi o caso de *Tempo Circular*, deveria corresponder ao que foi prometido, bem como à chamada do edital, enquanto um filme independente não teria limites. Parece que Alexandre trouxe duas instâncias em *Opará*: o cinema de guerrilha, feito sem dinheiro, “pegando carona”, e o cinema independente, feito com recursos próprios (financeiros ou não) e que, portanto, não precisa responder a ninguém. Não seriam as políticas públicas responsáveis por promover meios dos artistas de realizarem seus trabalhos criativos, autorais, sem limitações?

Olinda sinaliza o interesse de realizar novamente projetos próprios, independentes, mas diz que está sem tempo no momento, com muitos convites para trabalhos, e acrescenta: “a gente também paga conta”.

Pergunto se ela acha que esse “cinema de guerrilha” seria uma característica do Nordeste ou do cinema indígena em geral. Ela responde:

Eu acho que são várias questões. Por exemplo, aqui na Bahia, circula muito menos recurso para o audiovisual do que no eixo Rio-São Paulo, por exemplo. Então, agora que o governo está pensando em abrir uma agência reguladora que vai tratar as questões do audiovisual. A questão do audiovisual na Bahia para os povos indígenas, começou a rolar qualquer possibilidade de recurso depois da Aldir Blanc e da Paulo Gustavo. Então é extremamente recente. Ao mesmo tempo, essas políticas públicas não são feitas para ser acessadas pelos povos indígenas de fato. Então... Fala que tem as cotas mas de uma certa forma não prepara esses indígenas para assumir esse papel. Então continua sendo o branco que convida alguém, muitas vezes até de fachada, bota o nome de um indígena e ali é eles que fazem tudo. Mas então o produto vai dizer que tem um indígena, mas aquele filme não vai ter um pensamento, um olhar de uma pessoa indígena. Então assim, tem várias questões, né, que eu acho que tem a ver, mas não só isso.

Olinda aponta que o acesso a recursos para o audiovisual na Bahia é recente. De fato, as leis Aldir Blanc e Paulo Gustavo são recentes: surgiram em 2020 e 2022, respectivamente, como medidas de fomento à cultura para mitigar os impactos da pandemia de Covid-19. Assim como Olinda, Marcelo Tingui também fala da dificuldade de acesso aos editais pelos povos indígenas. Alexandre cita a ajuda da “galera do cinema de Pernambuco” para que ele e Graci conseguissem realizar seu primeiro filme por edital:

Acho que nosso primeiro filme por edital foi *Tempo Circular*. Nós conseguimos né, aqui no Funcultura em Pernambuco, que através desses trabalhos que a gente vê já começamos a conhecer a galera do cinema de Pernambuco, né? Já começaram a dar uns toques pra nós, pra escrever edital, né? Pessoal... adotaram nós também, apadrinharam nós. Isso foi muito importante, sabe, pro alavanque mesmo da nossa produtora, né?

Olinda cita as dificuldades de participar de um edital com cotas para indígenas:

Hoje em dia, se você vai fazer um filme, principalmente na Paulo Gustavo, se você vai se declarar lá indígena e você tem que pegar meio mundo de coisa, aí o... do cacique, da liderança, de não sei quem, de fazer isso, que você é indígena, provar até... não sei, tirar foto de... não sei, tudo quanto é coisa, para você dizer lá que você é indígena, né? Então, assim, às vezes você perde tanto tempo na burocracia que até eu acho que é mais tempo na burocracia do que em escrever o projeto, na verdade. E é isso, né?

Olinda fala também de outro aspecto: do branco que convida alguém, às vezes apenas para colocar o nome, sem uma real participação do indígena. A questão das políticas públicas envolve muitos fatores e não é o foco deste trabalho debatê-la a fundo, porém, a partir das entrevistas, compreendemos que é urgente que haja um aperfeiçoamento das políticas públicas voltadas para cineastas indígenas. Olinda traz o exemplo de São Paulo como um caminho possível:

Por exemplo, eu acho que já tem três anos consecutivos que eu trabalho como parecerista dos editais da SPCINE, em São Paulo, mas eles estão fazendo vários mapeamento para saber quem são os produtores indígenas que estão fazendo cinema, estão abrindo editais, estão fazendo com que esses recursos... estão capacitando, então eles estão fazendo de forma que de fato esses recursos consigam chegar às comunidades, às populações indígenas, que é diferente do que acontece aqui na Bahia. E não só na Bahia, mas em outros estados. Mas de uma coisa eu sei, Pernambuco e São Paulo, em relação à Bahia, estão muito melhor.

Olinda traz a importância dos indígenas ocuparem lugares estratégicos:

Então nesses lugares que são lugares estratégicos, que não é só acessar, mas ter um indígena como parecerista, é ter um indígena dentro dos processos seletivos, participar dessa cadeia produtiva, é discutir sobre quem são essas pessoas que estão acessando, que eu acho que é um lugar outro que é importante se ter também, [...]. Eu conheço todos os indígenas que estão produzindo, que estão fazendo filme na Bahia e ninguém nunca foi chamado pra ocupar um cargo de dar consultoria, né? Então, assim, quem é que tá fazendo isso? [...] E, ao mesmo tempo, eu falo muito sobre o próprio movimento indígena. Cadê o movimento indígena que está dentro

do governo? Porque a gente tem o governo de esquerda, né, aqui na Bahia. Então, cadê o próprio movimento indígena pra falar, ó, a gente precisa de um representante indígena aqui que possa falar sobre as questões indígenas.

A questão envolve muitos aspectos. O que nos parece fundamental é que os indígenas ocupem esses lugares estratégicos, como Olinda e Marcelo mencionam, de formas diferentes.

Salvar o mundo

Como ativista ambiental, Olinda é a entrevistada que mais traz o tema. Dos três, ela é a única que fala na Conferência das Nações Unidas sobre as Mudanças Climáticas de 2025, a COP30, que na época ainda iria acontecer, em novembro de 2025, em Belém. Olinda diz:

Eu não acho que porque somos povos indígenas que somos melhores, assim, sabe? Eu acho que a gente tem pontos que são legais, mas também até nessa própria questão, pensando na própria questão ambiental, acredito que os povos indígenas cuidam da floresta porque têm uma outra relação com a floresta, uma relação de viver, de estar ali. Mas se fossem pessoas que não estivessem vivendo na floresta, estavam fazendo a mesma coisa que o não indígena. Então, sair um pouco dessa visão de que a gente também... nós somos os protetores da floresta, esses guardiões. É uma visão muito romantizada, né? E é uma visão que se vende muito. Então daqui a pouco todo mundo, até as pessoas que hoje estão aí surgindo, se declarando indígenas, a primeira coisa que faz é a pessoa se apropriar de um discurso de protetor da floresta, da natureza, começar a abraçar árvore, tirar foto e assim pronto, acabou, é a grande questão. Sendo que a gente que vive em uma relação com a natureza a gente não precisa fazer isso, não existe essa coisa de ficar o tempo todo, sabe, “ai, a grande mãe...”, porque você tá vivendo, né, você não precisa ficar...

Olinda fala duas vezes em romantização, a do cinema de guerrilha e a de que os povos indígenas são os protetores da floresta. Esse contraponto parece partir de um desejo de ação. Enxergar o cinema indígena como um cinema de guerrilha, pode encerrá-lo a um cinema único. Por que o cinema indígena não poderia, por exemplo, realizar grandes produções com recursos? Enxergar os indígenas como protetores da floresta tem um lugar de valorização do que os indígenas fizeram até hoje, preservando as florestas onde vivem em vez de esgotar seus recursos, mas por outro lado tem um lugar de nos tirar essa responsabilidade, que é de todos. Chamá-los de protetores da floresta nos distancia da floresta e deles. A floresta, essa entidade que se encontra longe de nós, que não faz parte de nosso cotidiano. Olinda continua:

[...] a gente também está vivendo um esvaziamento do pensamento do que é [...] a questão ambiental. A gente está vendo essa questão da COP. E eu fico besta como é que - isso falando sobre as várias perspectivas - de como a quantidade de indígena que tá participando disso, pessoas que tá teoricamente ligada a essa questão ambiental e tem visibilidade e tudo, aí fala sobre o processo da importância de ter indígena, mas não vejo ninguém falando sobre a questão principal que é falar sobre a centralidade do que é essa questão assim, sabe, [...] Por que existe a mudança climática? Porque se fala como se de repente o clima tivesse doido e não se fala sobre a questão, qual é a real situação, não fala que é o capitalismo, que é essa

questão desse movimento de crescimento econômico e desenvolvimento econômico. E esse desenvolvimento... é esse desenvolvimento econômico que está consumindo o planeta. O que a gente precisa, que as pessoas precisam entender, é isso, e as pessoas falam sobre tudo, menos sobre isso. Então, me dá uma sensação de que todo esse discurso ambiental é um discurso esvaziado.

Para ela, em todas as discussões em torno da questão ambiental, não se fala no principal, que é o capitalismo, esse desenvolvimento econômico a todo custo que está consumindo o planeta. Ela chama isso de esvaziamento do pensamento da questão ambiental e de um discurso esvaziado, onde se fala muito, mas muito pouco do que realmente importa. Ela exemplifica: “Enquanto as pessoas estão tão preocupadas sobre a COP, não se discute, por exemplo, que nenhum país, com todas as convenções que já teve no passado, recebem nenhuma punição porque não conseguem cumprir os tratados anteriores”.

Nesse momento Olinda diz:

Então, não sei, ao mesmo tempo que a gente vê muita coisa acontecendo, no fundo a gente não vê nada, sabe, de uma coisa real, assim. Nem o próprio discurso dá pra acreditar mais, porque você não vê um discurso que toque na real situação, assim, pra ser resolvida. E, sei lá, eu acho que agora tem sido mais um desabafo do que uma entrevista

[...]

E assim, chega uma hora que até desmotiva. Eu sempre fui de movimento social, sempre tive muito próxima, né? Mas não sei, sinto que... E fui agora, fui no ATL esse ano, passei um ano, acho que uns dois anos afastada, já tava meio com essa ideia de que eu não via uma coisa muito nova, e aí esse ano eu fui no ATL, fui na Marcha das Mulheres também, mas eu senti que foi muito isso, sabe? De só corroborar com essa sensação de que eu tinha do que estava se tornando o próprio movimento indígena. Sei lá, eu espero que isso mude também, né? Não sei.

Eu acho que estamos passando por vários processos, assim, também, dessa questão do próprio Ministério dos Povos Indígenas, mas me cansa, me cansa porque é sempre as mesmas lideranças, sabe? Me sinto como se essa visibilidade fosse uma coisa que não tá muito legal. É como se as pessoas esquecessem da coisa importante e o que importa hoje fosse essa visibilidade, né?

Em seu “desabafo” Olinda identifica que o movimento indígena está mais preocupado hoje com a visibilidade do que com o que é realmente importante. Nesse sentido, ela aponta a necessidade de outras pessoas falarem, não apenas as “mesmas lideranças” de sempre. Ela cita o nome de Jerá Guarani, educadora e líder indígena do povo Guarani Mbya, de São Paulo, que fala muito sobre as estratégias dos não indígenas para capturar os indígenas. Em meio ao “desabafo”, ela diz: “espero que isso mude”. Nota-se que, como em todo movimento, existem tensões internas também no movimento indígena. Sobre o que é realmente importante, nos questionamos quais seriam as condições necessárias para uma transformação efetiva sob a hegemonia do neoliberalismo?

Em seguida, ela parece apontar uma delas: “a gente precisa voltar para trás um pouco,

sabe?”. Ela explica esse “voltar para trás”:

[...] as pessoas estão com uma flecha, assim, sabe? E esquecendo desse arco, né? O que é voltar para trás, de ir para as suas bases, né, de quem são essas bases, de como é que estão as comunidades. O que está acontecendo dentro das comunidades? Quem está chegando? Como é que estão essas relações internas? Como é que se discute política interna dentro das comunidades? Então, é meio que a gente está fazendo uma coisa muito para fora e está esquecendo desse para dentro, que eu acho que é a coisa mais importante. Como é que a gente pensa em terra, em território, em demarcação, se a gente não pensa como é que os jovens estão? Quem é que está cooptando esses jovens? Quem é que vai ser responsável por esse futuro da Terra, né, se eu falo tanto nisso, sobre demarcação. E esses jovens, eles estão ficando dentro das comunidades? Estão estudando? Estão estudando o quê? Qual o retorno que esse jovem traz para as suas comunidades? De que forma que a gente, de fato, prepara esses jovens para estudar, beleza, mas também para continuar lidando com a manutenção dentro do seu território, fazendo com que as coisas possam caminhar de outra forma, meio que trazer um retorno social desse estudo para as suas comunidades? Então eu acho que tem muita coisa para discutir, sabe?

Pela fala de Olinda, parece que muitos indígenas estão esquecendo de deixar um pé na aldeia e colocando os dois pés no mundo. Sua fala nos mobiliza a desromantizar os povos indígenas, sem, no entanto, deixar de reconhecer que suas cosmovisões e cosmopolíticas nos apontam sim outros caminhos para trilhar na busca de futuros possíveis.

Podemos relacionar esse “voltar pra trás”, que ela explica como “ir para as suas bases”, perceber o que está acontecendo dentro das comunidades, como estão os jovens e de que forma prepará-los para lidar com a manutenção do território, com uma das considerações finais da tese de Fernandes:

Assim, escrevo como alguma esperança de que sejamos capazes de nos inspirarmos nessas cosmopolíticas complexas de construção de mundos e diferenças. Nesses saberes diferenciados que, marcados pelo aprendizado no território, formam maneiras de existência e sobrevivência diversas. Saberes que também se expressam por meio de distintas concepções de temporalidades históricas. É, entre outras coisas, por meio dessas concepções sobre sua própria história, que os Xakriabá constroem um projeto coletivo de vida, um projeto de futuro. Como explica Daiara Tukano, a revolução, para os povos indígenas, enquanto devir, é uma “retomada da tradição”. (Fernandes, 2020, p.298)

Como diz Olinda, ainda “tem muita coisa para discutir”. Olinda é uma ativista que se envolve com as causas ambientais, com causas pertinentes à aldeia e ao movimento indígena, que participa de movimentos sociais há muito tempo e que segue lutando, principalmente através de seu trabalho, que atravessa fronteiras. Um “trabalho de formiguinha”? Ela diz:

As pessoas estão com esse discurso tão engraçado que às vezes a gente vai conversar e o povo vem com essa expectativa do... E aí, o que você acha que a gente deve fazer para salvar o mundo? Para salvar o planeta? Aí eu falo assim, gente, é muita expectativa. Primeiro, porque os não indígenas, na maioria, não fazem quase nada para a gente sair da situação. E isso, o que reflete é justamente todos esses tratados, essas convenções que não são respeitadas.

O segundo, está muito claro, o capitalismo não vai deixar, porque as pessoas não

estão aí, não estão se pensando nisso. Então, assim, eu acho assim, tem uma hora que cansa essa coisa dessa expectativa. E é fechar os olhos. A gente não vai mudar nada. A gente não vai mudar o mundo. A gente não vai salvar o mundo. Essa questão ambiental é uma questão coletiva. É uma questão mundial que precisa ser pensada em conjunto. Não existe essa situação de ninguém salvar ninguém. Não existe. Então, as mudanças, quando pega, pega todo mundo. Se para de chover em um canto, se chove demais em outro lugar, como tá acontecendo, já tá acontecendo, mas também não é uma coisa que é amplamente divulgada, o preço dos alimentos ficando mais caros, mudanças no clima, mas é entender que essas mudanças não são o clima que de repente resolveu mudar do nada, que ficou doido. É entender que essas mudanças têm a ver com a nossa relação com esse planeta e tem a ver com a relação de consumo.

Se implicar na crise que vivemos e da qual somos parte - e não espectadores - parece um caminho possível para começarmos, enquanto comunidade, a exigir mudanças das grandes corporações, a mudar nossa relação de consumo e a reverter processos que estão nos levando a riscos irreversíveis.

Considerações finais

Ao longo das entrevistas tivemos contato com três cineastas indígenas e suas formas de pensar o campo do audiovisual indígena, pudemos conhecer um pouco de suas histórias e cosmovisões, compreender alguns incômodos e formas de fazer filmes.

Com Alexandre conhecemos a produtora *Olhar da Alma Filmes* e sua proposta de um cinema não-tutelado, livre, autônomo, com suas bases em experiências mais próximas do jornalismo e do campo da comunicação social. Alexandre enxerga o cinema como um lugar de “guerrilha”, de luta, denúncia e, também, de coletividade e intercâmbio, o que lhe dá muito orgulho. Com seus filmes, a produtora *Olhar da Alma* cumpre um papel de educadora dentro e fora da comunidade, bem como de um lugar de registro dos modos de ser Pankararu. Ao longo da entrevista nota-se que, para Alexandre, o cinema é indissociável de sua vida. Esse “trabalho de formiguinha”, como ele diz, levou Graciela, sua parceira, a ser reconhecida dentro e fora do Brasil, e levou a *Olhar da Alma* a criar um estúdio de filmagem e gravar um filme “cheio de efeitos”, com uma equipe de quase 30 cineastas indígenas e uma atriz indígena reconhecida nacionalmente.

De forma parecida, Marcelo enxerga o cinema como um lugar de luta, uma luta alinhada ao movimento indígena e, nesse sentido, um cinema, também, de “guerrilha”. Filho de cacique, aprendeu desde cedo sobre a luta e sobre a importância de manter sempre “um pé na aldeia”, como diz Corrêa (2019). A produtora *Tingui Filmes*, fundada por ele e outros parceiros Tingui-Botó, começa com um filme que afirma a existência de indígenas no Nordeste, a existência de indígenas em Alagoas, a existência da etnia Tingui-Botó - reconhecida somente em 1980, como ocorre com diversos outros povos da região Nordeste, norte de Minas Gerais e Espírito Santo. No entanto, o filme não se encerra aí, ele é mostrado na comunidade, onde há trocas importantes. Para Marcelo, o cinema é sinônimo de retomada, resistência, e não deve mostrar “tudo”. Existem partes da cultura indígena que não devem ser registradas para não perderem sua funcionalidade. Ele menciona a importância de as histórias serem contadas por quem as viveu, mas exalta a importância de se fazer parcerias com quem não viveu e com não indígenas que entendam a luta e que tenham ideias próximas. Para ele, o cinema é um diálogo entre quem faz e quem assiste, dentro e fora da aldeia. As tecnologias do cinema e da agricultura indígena, para citar apenas dois exemplos que ele traz, pertencem a toda a humanidade, portanto não haveria a ideia de “autoria”. O que os povos indígenas fazem com a tecnologia audiovisual é algo que sempre fez parte de suas cosmologias: o áudio e o visual. O cinema indígena seria, nesse sentido, uma nova linguagem desses povos.

Olinda, por sua vez, se impressiona com a capacidade da montagem de sintetizar horas de filmagem em minutos de filme. Isso a convida a fazer cinema. Em uma das primeiras experiências, por conta da Covid-19, Olinda assume duas personagens que representam entidades em seu filme: Kaapora e Cabocla Jurema. A partir daí, ela entende a potência de colocar seu corpo no mundo, um corpo político, corpo que será central em seus futuros trabalhos na área da performance e das artes plásticas, pelo Brasil e pelo mundo, a partir de um convite para participar da Bienal de São Paulo. Diferente das outras duas produtoras estudadas nesta pesquisa, *Yawar* é formada apenas por Olinda, e não por uma dupla, como no caso da *Olhar da Alma*, ou um coletivo, como no caso da *Tingui Filmes*, o que não significa que seus trabalhos não envolvam parcerias com outros indígenas e não indígenas. Ela destaca o papel do cinema como um “reavivador de memórias”, a partir da experiência de dar vida à Kaapora, em seu filme, e despertar emoções e lembranças em sua comunidade. Olinda acha que não é o momento de colocar o cinema indígena “em caixinhas”, definido-o, já que o cinema feito por indígenas ainda está se descobrindo. Sobre o “cinema de guerrilha” comentado pelos outros dois entrevistados, Olinda acredita que deva ser desromantizado, e aponta a ausência de políticas públicas efetivas como uma possível causa desta “guerrilha”. Para ela, é importante desromantizar também a visão de que os indígenas seriam os salvadores da natureza e do mundo, pois este é um problema de todos enquanto humanidade e do qual todos devemos nos responsabilizar.

Ailton Krenak fala sobre essa geração de narradores que têm o audiovisual como sua plataforma:

As tecnologias estão aí, à semelhança da experiência de alguém que escreve um livro, ao se apropriar da escrita, vindo de uma tradição de oralidade, vindo de uma tradição de contadores de histórias, e que pode finalmente pôr esse texto em um livro e instituir uma narrativa no campo da literatura, da mesma maneira a gente pode constituir uma geração de narradores que tem o audiovisual como a sua plataforma. Ao invés de ser na página de um livro é no cinema, a nossa linguagem mágica que tem a potência de alcançar o olhar das pessoas de vários lugares do mundo [...]. (Krenak, 2021, p.22)

O cinema, essa linguagem mágica que pode alcançar o olhar das pessoas de vários lugares do mundo, que inicia ou aprofunda diálogos diversos, que tem muitas formas de realização e linguagens, explorada nos últimos 30 anos por povos com cosmovisões muito diferentes da visão eurocêntrica, positivista, racionalista e linear. Com isso, nós, não indígenas, podemos conhecer e aprender com os povos indígenas, aprender principalmente que existem outras formas de pensar, de entender, de projetar, de sonhar. Revelam-se mundos, possibilidades, caminhos outros que podemos trilhar em um momento crítico do planeta.

Porto, Rocha e Fasanello constataam na relegação da dimensão da espiritualidade aos planos artísticos e religiosos, apartando-as da produção de conhecimentos, a estagnação do diálogo entre diferentes percepções e cosmovisões:

Com a perda de sentido da morte como parte da vida decretado pela modernidade, dimensões como espiritualidade, dignidade e mistério foram relegadas aos planos artísticos e religiosos, apartando-as da produção de conhecimentos, no máximo restringindo-as a áreas como a literatura, a filosofia e a sociologia das religiões. Isso reforçou duas características importantes para o agravamento das crises contemporâneas. De um lado, a estagnação do diálogo respeitoso e produtivo com as diferentes percepções presentes nas cosmovisões, culturas e modos de vida do Sul Global, consideradas atrasadas, primitivas, selvagens, no máximo exóticas. De outro, foram produzidas novas amarras em nome da concepção moderna de liberdade e realização que acarretaram o apagamento da ideia de ciclos, finitudes e continuidade. (Porto, Rocha, Fasanello, 2021, p.29)

Essa troca com o diferente - o “outro” -, esse reconhecimento mútuo, é o que nos faz existir enquanto povo diverso, heterogêneo, um país latinoamericano, do Sul Global, que em sua formação teve tanta violência, mas também tanta existência plural, inventividade e estratégia de sobrevivência. Corrêa conta que:

Em 2015, durante os XV Jogos Nacionais dos Povos Indígenas ocorrido em Cuiabá/MT, conheci alguns parentes do povo Enawenê-nawê. Então, um deles veio até a mim e disse que deseja ser fotografado. Tirei a foto e, em seguida, lhe mostrei para ver como ficou diante da câmera. Foi quando ele disse que sua imagem devia ser mostrada na minha aldeia. Então, ele aproveitou e tirou uma foto minha e, em seguida, outra pessoa fez uma foto de nós dois juntos. Desse modo, a imagem ali representada pela fotografia é mais que uma lembrança ou algo que ativa a memória, é sobretudo, a possibilidade que se tem de ser (re)conhecido pelo outro. (Corrêa, 2019, p.98)

A possibilidade de ser (re)conhecido pelo outro através da imagem também é uma possibilidade de (re)conhecer a si mesmo. Trazemos aqui dois sentidos: um que aparece ainda na epígrafe deste trabalho, a partir do artigo de Cançado (2021), que é o da necessidade de nos olhar a nós mesmos pelos olhos dos outros, pensar sobre o que os outros dizem sobre nós; o outro é o que fala Corrêa, acerca dos povos se mobilizarem e se (re)conhecerem:

Dessa forma, é certo que a imagem fotográfica e audiovisual exerce uma grande influência na comunidade, principalmente quando os sujeitos retratados são os próprios parentes. Podemos concluir que ela deixa de ser apenas uma memória e passa a ser um dispositivo para mobilizar atores e desencadear várias agências, além de servir na reelaboração de conhecimentos e, assim, de impactar de forma significativa a vida de um povo. (Corrêa, 2019, p.112)

O cinema indígena seria, então, ao mesmo tempo, uma política de memória - participando de disputas em torno das narrativas, buscando reconhecimento e reparação histórica, construindo narrativas contra-hegemônicas - e uma cosmopolítica de memória, na medida em que mobiliza diferentes tempos e agentes, humanos e não humanos, na

(re)construção da memória de povos indígenas. Nesse sentido, citamos Alvares, quando fala sobre a memória a partir de seu filme:

O filme Guardiões da Memória mostra para nós, Guarani, que a memória está em todos os lugares, no canto, na palavra, na reza, na brincadeira, na poesia, no ser invisível, na história contada na beira do fogo. Por isso, sempre tento deixar registrada a memória através da câmera por onde ando com meu equipamento de caçar a história do meu próprio povo, para deixa-la guardada. Para nós, Guarani, é a memória que faz a gente caminhar, para manter vivo o saber Guarani em nossa vida. Por isso, através da câmera, posso trazer o passado ao presente, gravando a imagem, vozes e o conhecimento das belas palavras dos mais velhos. (Alvares, 2021, p.30)

Alvares fala da memória que faz caminhar, uma memória que está em todos os lugares: nos rituais, na fala, no corpo e também na câmera. Ao longo desta dissertação conseguimos reunir muitas ideias sobre o audiovisual indígena e a memória. Foi possível compreender um pouco das cosmovisões das três etnias estudadas, bem como, através da leitura de textos escritos por indígenas de outras etnias, conhecer também um pouco dessas outras cosmovisões. Notamos que, em comum, todas entendem a memória como algo que está em “todos os lugares”, como disse o Guarani Alberto Alvares. Esta supostamente pequena diferença, faz muita diferença. Enxergar o mundo holisticamente requer para o não indígena um “treino” do olhar, historicamente ligado à colonização, acostumado a setorizar, a se especializar, a rotular.

Outra percepção que tivemos a partir desse material foi que, para essas etnias, o aprendizado se dá na convivência, na presença, nas histórias contadas e transmitidas de geração em geração. É preciso tempo - o tempo circular -, é preciso estar com os mais velhos, viver a tradição. Nesse sentido, o tempo de aprendizado e de entrega de uma dissertação de mestrado parece, por vezes, curto. Por outras vezes entramos em contato com um pensamento que se desdobra em tantos outros e o tempo parece se alargar. O desejo de conviver presencialmente e conhecer de perto as etnias estudadas foi grande. No entanto, pensando o tempo como circular, a defesa da dissertação não seria um fim, mas talvez um começo. Minha intenção, aqui, não é a de trazer respostas ou de encerrar, mas, a partir das provocações iniciais, refletir acerca dos temas propostos e trazer estas reflexões para o diálogo acadêmico.

As hipóteses iniciais do trabalho eram: *Como produtores audiovisuais indígenas enxergam sua produção? Em que medida essas produções interagem com as produções audiovisuais não indígenas? Existem particularidades da produção audiovisual indígena? Quais? Em que medida esta produção audiovisual contribui para uma reparação histórica, para um fortalecimento da identidade dos povos indígenas e para um resgate de práticas*

ancestrais? Como este resgate contribui na descoberta de outros caminhos que podemos trilhar na busca de um futuro possível, tendo em vista as diversas crises que enfrentamos?

Ao longo do trabalho buscamos mostrar como três produtores audiovisuais indígenas enxergam sua produção e um pouco do panorama do audiovisual indígena atualmente. Também refletimos acerca das semelhanças, interações e diferenças das produções audiovisuais indígenas e não indígenas. Falamos das particularidades da produção audiovisual indígena da região Nordeste do Brasil e de sua nítida contribuição para uma reparação histórica, para um fortalecimento da identidade dos povos indígenas e para o resgate de práticas ancestrais.

Sobre a última pergunta: *Como este resgate contribui na descoberta de outros caminhos que podemos trilhar na busca de um futuro possível, tendo em vista as diversas crises que enfrentamos?*, é possível dizer que o resgate de práticas ancestrais por parte de povos indígenas utilizando a câmera como dispositivo “disparador”, fortalece esses povos. Notamos isso nas três entrevistas, quando, por exemplo, Marcelo conta que os Tingui-Botó se tornaram Pontão de Cultura a partir do filme *Guerreiros Tingui-Botó*, ou quando Alexandre conta do processo de *Opará*, onde descobriram que era este o nome dado ao rio São Francisco e a partir daí o utilizaram como nome do novo território, ou ainda quando Olinda conta de sua encenação da Kaapora, emocionando seu povo, que há muito não entrava em contato com essa entidade.

A partir daí, o compartilhamento destes registros através de filmes, possibilita que outros povos possam conhecer e dialogar com essas cosmovisões. Olinda disse: “quanto mais você conhece, mais você tem capacidade de falar sobre isso”. Se tentarmos conhecer outras histórias e nos conhecer pelos olhos dos outros, há grande chance de ampliarmos nossa capacidade não só de falar, mas de dialogar, o que talvez amplie também nossa capacidade de enfrentar crises diversas.

Sobre ouvir histórias, nos inspiramos em Ailton Krenak e o conceito de “adiar o fim do mundo” através dos sonhos e das histórias:

O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (Krenak, 2019, p.26-27).

Histórias que podem ser contadas de formas infinitas, oralmente, com imagens, com sons, através de música, teatro, filme, dança, corpo e tantas outras. O cinema é uma

ferramenta de contar histórias que pode alcançar muitas pessoas, dentro e fora do país, abrindo ainda mais possibilidades de diálogos.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina. **Memória social: itinerários poéticos-conceituais**. In: DODEBEI, Vera.; FARIAS, Francisco Ramos de.; GONDAR, Jô (Orgs.). *Revista Morpheus: Por que memória social?* v. 9, n. 15, p. 41-66. Rio de Janeiro: Híbrida, 2016. Disponível em: <http://seer.unirio.br/morpheus/article/view/5475/4929>. Acesso em: 07 out. 2024.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução: Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALVARES, Alberto. **Da aldeia ao cinema** [tcc]. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG; 2018. 28 p. Formação Intercultural para Educadores Indígenas, Licenciatura em Matemática
- _____. **Petein Mbya Nhema'en Ta'anga Arandure Nhemboja'o Re - Um Olhar Guarani: O Cinema Na Fronteira Dos Saberes** [dissertação]. Niterói: Universidade Federal Fluminense - UFF; 2021. 47 p. Mestrado em Cinema e Audiovisual.
- ASCENSO, João Gabriel da Silva. **“Como uma revoada de pássaros”: uma história do movimento indígena na ditadura militar brasileira** [tese]. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica - PUC; 2021. 392 p. Doutorado em História Social da Cultura.
- ASSMAN, Jan. **Communicative and cultural memory**. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Orgs.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin; New York: De Gruyter, 2008. Tradução: Méri Frotscher. **Memória comunicativa e memória cultural**. In: *Revista História Oral*. v.19, n.1, p. 115-127, 2016. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/642/pdf>. Acesso em: 07 out. 2024.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Tradução: Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- BERNADET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- CANÇADO, Wellington. Pelos olhos dos outros. p. 317-334. 2019. In: TORRES, Júnia; ROMERO, Roberto; DUARTE, Daniel Ribeiro. (Orgs.). *Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena*. 1. ed. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2021. v. 1. 415p.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Índios no Brasil: história, direitos e cidadania**. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução: Claudio Willer. São Paulo: Veneta, 2020.
- CORREIA, Edgar Nunes. **Etnovisão: o olhar indígena que atravessa a lente** [dissertação]. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG; 2019. 130 p. Mestrado em Antropologia Social.
- FASANELLO, Marina Tarnowski; NUNES, João Arriscado.; PORTO, Marcelo Firpo de Souza. **Metodologias colaborativas não extrativistas e comunicação: articulando criativamente saberes e sentidos para a emancipação social**. *Rev. Eletron Comum Inf Inov Saúde*. 2018 out-dez. <https://doi.org/10.29397/reciis.v12i4.1527>. Acesso em: 18 set. 2023.

FASANELLO, Marina Tarnowski; PORTO, Marcelo Firpo. **Metodologias Sensíveis Co-Labor-Ativas: produzir conhecimentos junto com movimentos sociais e territórios para a transição paradigmática**. Saúde em Debate v. 48, n. esp 1, AGO 2024 - Territórios Sustentáveis e Saudáveis no SUS. DOI: 10.1590/2358-28982024E18741P.

FERNANDES, Juliana Ventura de Souza. **A 'guerra dos 18 anos': uma perspectiva Xakriabá sobre a ditadura e outros fins de mundo** [tese]. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG; 2020. 319 p. Doutorado em História.

GONDAR, Jô. **Cinco proposições sobre memória social**. In: DODEBEI, Vera.; FARIAS, Francisco Ramos de.; GONDAR, Jô. *Por que memória Social?* Rio de Janeiro: Híbrida, 2016.

GONDAR, Jô; HILDENBRAND, Johanna G.. **Uma política das imagens: sobre cinema e sensações**. Estudos da Língua(gem). Vitória da Conquista v. 12, n. 1 p. 101-119 junho de 2014.

HALBWACHS, Maurice. **Memória individual e memória coletiva**. In: _____. *A memória coletiva*. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Centauro, 2006. p. 25-52.

HALEY, Alex. (2021). **História negra, história oral e genealogia**. Tradução: Alice Faria. *História Oral*, 24(1), 195–217.

HILDENBRAND, Johanna G.; FARIAS, Francisco. **Um olhar sobre a exclusão social na contemporaneidade brasileira a partir do filme *Você não estava aqui*, de Ken Loach**. p. 35-54. In: HILDENBRAND, J. G. ; FARIAS, F. R. (Org.). *Memória e Resistência: nos interstícios do poder* Volume II. 1. ed. Rio de Janeiro: 7letras, 2022. v. 2.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. **Instituir mitologias: audiovisual indígena, um cinema de ação**. p. 17-29. In: TORRES, Júnia; ROMERO, Roberto; DUARTE, Daniel Ribeiro. (Orgs.). *Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena*. 1. ed. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2021. v. 1. 415p.

LIFSCHITZ, Javier Alejandro. **Em torno da memória política**. In: DODEBEI, Vera.; FARIAS, Francisco Ramos de.; GONDAR, Jô. *Por que memória Social?* Rio de Janeiro: Híbrida, 2016.

LUCIANO, Gersem José dos Santos. **O Índio Brasileiro: O que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de Hoje**. 1. ed. Brasília: MEC/SECAD MUSEU NACIONAL/UFRJ, 2006. v. 1. 232p.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução: Renata Santini. Arte & Ensaios. n. 32, 2016.

NUNES, Karliane Macedo; CAMPOS, Marcelo de. **Movimento indígena, produção audiovisual e o fortalecimento das lutas dos povos originários no Brasil: breve percurso histórico**. p. 65-84. In: MILHOMENS, Lucas (Org.). *Comunicação, questão indígena e movimentos sociais*. Embu das Artes, SP: Alexa Cultural, 2022.

OLIVEIRA, Samuel S. R de.; BORGES, Roberto Carlos S.. **História Oral e questões**

raciais: experiências e oralidades negras. p.137-147. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; SANTHIAGO, Ricardo (Orgs.). *O desafio do diálogo - reflexões sobre história oral nos 30 anos da ABHO*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2024.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Tradução: Dora Rocha Flaksman. Estudos Históricos, vol. 2. n. 3, p. 3-15, Rio de Janeiro: 1989. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278/14>. Acesso em: 07 out. 2024.

PORTELLI, Alessandro. **Sempre existe uma barreira: A arte multivocal da história oral**. In: *Ensaio de história oral*. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

_____. **História oral como arte da escuta**. Tradução: Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

PORTO, Marcelo Firpo de Souza; ROCHA, Diogo Ferreira da; FASANELLO, Marina Tarnowski. **Saúde, Ecologias e Emancipação**. São Paulo: Hucitec Editora, 2021.

SAMPAIO, Daiara H. F. **UKUHSÉ KIHTI NIÍSÉ - Direito à memória e à verdade na perspectiva da educação cerimonial de quatro mestres indígenas** [dissertação]. Brasília: Universidade de Brasília - UnB; 2018. 197 p. Mestrado em Direitos Humanos e Cidadania.

TORRES, Júnia; ROMERO, Roberto; DUARTE, Daniel Ribeiro. (Orgs.). **A curva ondulada do rio**. p.11-14. In: *Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena*. 1. ed. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2021. v. 1. 415p.

ONLINE

CARDEAL, Junior. ASSICUKA: a primeira associação indígena em contexto urbano oficializada do Brasil, em Recife. **Agência de Notícias da Favela**, 18 jun. 2021. Disponível em: <https://www.anf.org.br/assicuka-a-primeira-associacao-indigena-em-contexto-urbano-oficializada-do-brasil-em-recife/#:~:text=A%20Associa%C3%A7%C3%A3o%20Ind%C3%ADgena%20em%20Contexto,29%20de%20janeiro%20de%202021>. Acesso em: 07 abr. 2025.

Conselho Indigenista Missionário. Disponível em: <https://cimi.org.br/o-cimi/> Acesso em: 20 mar. 2025.

Em 2023, marco temporal colocou à prova harmonia entre os Poderes. **Agência Senado**, 02 jan. 2024. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2024/01/02/em-2023-marco-temporal-colocou-a-prova-harmonia-entre-os-poderes> Acesso em: 20 mar. 2025.

Hanny. Série "Índios no Brasil". **Ailton Krenak Blogspot**, 2008. Disponível em: <https://ailtonkrenak.blogspot.com/2008/03/srie-ndios-no-brasil.html> Acesso em: 16 fev. 2025.

José Bonifácio de Andrada e Silva. **Wikipedia**, ago. 2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Bonif%C3%A1cio_de_Andrada_e_Silva Acessado em: 19 mar. 2025.

MAM Rio. **Cinemateca: redes em movimento. Plataforma Narrativas Indígenas do Nordeste. Debate 4.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PiXLOyhVGN4>. Acesso em: 17 jun. 2025.

MATA, Vera Lucia Calheiros. Tinguí Botó. **Povos Indígenas no Brasil**, mai. 1999. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tingui_Bot%C3%B3#:~:text=Hist%C3%B3ria%20e%20etnog%C3%AAnese&text=Os%20Tingui%2DBot%C3%B3%20foram%20reconhecidos,dispersa%2C%20em%20processo%20de%20etnog%C3%AAnese. Acesso em: 05 abr. 2025.

MÉDICI, Emílio G. Lei nº 6.001, de 19 de dezembro de 1973. **Planalto**, 19 dez. 1973. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l6001.htm Acesso em: 20 mar. 2025.

Narrativas Indígenas do Nordeste. Disponível em: <https://narrativasindigenas.ensp.fiocruz.br/> Acesso em: 16 fev. 2025.

OLIVEIRA, Cida de. Os sete erros de Bolsonaro que permitiram 75% das 690 mil mortes por Covid-19. **CUT**, 28 nov. 2022. Disponível em: <https://www.cut.org.br/noticias/os-sete-erros-de-bolsonaro-que-permitiram-75-das-690-mil-mortes-por-covid-a1d2> Acesso em: 20 mar. 2025.

PAJOLLA, Murilo. BdF Explica | Por que os povos indígenas acusam Bolsonaro de genocídio. **Brasil de Fato**, 19 abr. 2022. Disponível em: <https://www.brasiledefato.com.br/2022/04/19/bdf-explica-por-que-os-povos-indigenas-acusam-bolsonaro-de-genocidio>. Acesso em: 07 out. 2024.

POMPE, Carlos. Pesquisa revela altíssima segregação racial nas escolas particulares. **Contee**, 19 mai. 2021. Disponível em: <https://contee.org.br/pesquisa-revela-altissima-segregacao-racial-nas-escolas-particulares/> Acesso em: 14 abr. 2025.

PORFÍRIO, Francisco. Positivismo. **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilescuela.uol.com.br/sociologia/positivismo.htm#:~:text=O%20positivismo%20%C3%A9%20uma%20corrente,a%20obten%C3%A7%C3%A3o%20de%20progresso%20social.&text=Ou%C3%A7a%20o%20texto%20abaixo!,Comte%20%C3%A9%20considerado%20o%20fundador>. Acesso em: 20 mar. 2025.

Sebastião José de Carvalho e Melo. **Wikipedia**, jul. 2011. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sebasti%C3%A3o_Jos%C3%A9_de_Carvalho_e_Melo Acesso em: 19 mar. 2025.

Senadores cobram votação de propostas sobre marco temporal de terras indígenas. **Agência Senado**, 21 fev. 2025. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2025/02/21/senadores-cobram-votacao-de-propostas-sobre-marco-temporal-de-terras-indigenas> Acesso em: 20 mar. 2025.

SILVA, Daniel Neves. História da Internet. **Brasil Escola**: <https://brasilescuela.uol.com.br/informatica/internet.htm#:~:text=A%20internet%20no%20Brasil%20s%C3%B3,dom%C3%ADnio%20comercial%20registrado%20no%20pa%C3%ADs>. Acesso em: 09 dez. 2024.

Tingui Filmes. Disponível em: <https://www.youtube.com/@tinguifilmes6062>. Acesso em: 05

abr. 2025.

Vídeo nas Aldeias. **Mapa Cultural PE**. Disponível em:

<https://www.mapacultural.pe.gov.br/agente/31593/#info> Acesso em: 16 fev. 2025.

WS. O que é marco temporal e quais são os argumentos favoráveis e contrários. **Agência Câmara de Notícias**, 29 mai. 2023. Disponível em:

<https://www.camara.leg.br/noticias/966618-o-que-e-marco-temporal-e-quais-os-argumentos-favoraveis-e-contrarios/> Acesso em: 20 mar. 2025.