

JANAÍNA DE LIMA VEIGA

TÍTULO: CINEMA (SOBRE) INDÍGENA¹ NO BRASIL NAS AULAS
SOCIOLOGIA NO ENSINO MÉDIO: UM GUIA PEDAGÓGICO PARA
DOCENTES (OU FILMES COM TEMÁTICAS OU PRODUZIDOS POR
INDÍGENAS, OU DE AUTORIA INDÍGENA E COMPARTILHADA)

1. INTRODUÇÃO (A FAZER)

Seguindo esse princípio, a produção de imagens pelos povos indígenas, parte da necessidade vivida por esses de se fazerem ouvir perante uma sociedade que ignora sua existência, e que relega a segundo plano as carências desses grupos que sofrem com discriminações, com a falta de acesso a educação, saúde, moradia e com o desrespeito à suas tradições. Nesse sentido o audiovisual surgiu para essas comunidades como um brado, uma (re)tomada de consciência e afirmação da identidade sem mais necessitar do espelho fornecido pelo “nós-investigador” e produtor das representações sociais nativas.

¹ Em entrevista à Carta Capital, a cineasta Olinda Yawar (2021), Tupinambá e Pataxó hã hã hãe, faz a seguinte ressalva considerando o contexto de inserção de filmes: “Todos os realizadores têm um pé atrás com a expressão ‘cinema indígena’, que pressupõe uma uniformidade, ou um todo, que não existem. Mas, apesar de não se reconhecerem nela, eles tampouco a refutam porque sabem que as ‘caixinhas’, ainda que sejam reducionistas, fazem parte desse processo de inserção.”

Compartilha-se da ideia de Barros e de Fresquet (2023) de que a expressão “cinemas indígenas” correspondem aos filmes produzidos por autores indígenas, ainda que em parceria com não indígenas.

CAPÍTULO I

2. O INDÍGENA² NO CINEMA BRASILEIRO

2.1 No século XX³

No decorrer da história da cinematografia nacional, constata-se já desde seu começo, a presença da temática indígena. A existência de personagem ou pessoa indígena é trazida estereotipada⁴ em vários filmes como alguém indolente, atrasado, bom ou mau selvagem, insubmisso, desalmado, exótico, sexualizado (principalmente a mulher), etc. Os discursos transmitidos pelo cinema brasileiro identificando o (a) indígena como alguém “carregado” de estereótipos ou protagonista da própria história, - os dois extremos -, podem influenciar, como também outros meios veiculadores de discursos, a sociedade a reproduzir ou desconstruir preconceitos, a (des) respeitar a diversidade.

No contexto da história cinematográfica no Brasil, Cunha (2001) diz que, desde o início do século XX, quando o cinema buscava se consolidar como linguagem e forma de expressão por meio de explorar de suas possibilidades e potenciais, é percebido o indígena como personagem ou incorporado a situações e narrativas mais amplas, aparecendo em diversas produções, bastante vezes como elemento central, pelo meio de vários temas e elementos escolhidos a serem usados naquele momento.

² “Os povos indígenas, de fato, enquanto sociedades distintas, únicas e insubstituíveis, não são do Brasil, sendo mais exato defini-los como estando no Brasil – ou seja, o fato de nosso território compreendê-los significa, sob esse ponto de vista, mais uma localização geográfica e condição histórica (derivada da invasão de terras, genocídio e conquista colonial) do que uma relação de pertencimento étnico e subordinação política. O país, por sua vez, tem o dever de respeitar e fazer cumprir os direitos originários dos povos indígenas, o que é afirmado pela Constituição Federal de 1988, que também reconhece serem esses direitos anteriores à própria Constituição e ao Estado brasileiro, assim como por tratados internacionais dos quais o Brasil é signatário” (Lisboa, 2023, p. 285-286).

³ Importante fazer a ressalva de que há um grande número de filmes produzidos nesse período que foram perdidos, possuem cópias incompletas ou apenas materiais arquivados de papel, de iconografia.

⁴ “O estereótipo é uma crença rígida, excessivamente simplificada, não raro exagerada, aplicada tanto a uma categoria inteira de indivíduos como a cada indivíduo na mesma (A palavra é tomada de empréstimo do processo de impressão gráfica, no qual uma única impressão é usada para produzir muitas cópias idênticas.) A crença em que pessoas que trabalham em assistência social são indolentes é um estereótipo, como também a crença de que homens não sabem cuidar de crianças” (Johnson, 1997, p. 169).

No âmbito de papéis do cinema nacional no decorrer da história, Lisboa (2023) comprehende que aquele consiste numa importante fonte de imagens, análises e interpretações – críticas ou não – do longo e intenso contato entre os indígenas e o Estado brasileiro. Afirma o autor que o cinema, enquanto técnica de criar, captar, manipular e reproduzir imagens, serviu e serve para o reforço (como também para o questionamento) de estereótipos de raça, de gênero, de sexualidade, entre outros, e de perspectivas ideológicas nacionais à disposição de projetos civilizatórios, imperialistas, (neo) coloniais e programas governamentais.

Importante se faz trazer uma consideração de Cunha (2001), quando afirma que a instância “índio” foi algo construído histórico, jurídico e cientificamente, referindo-se tal processo, na maioria das vezes, ao modo como se deram a visualização e a compressão pela sociedade envolvente acerca de uma série de sociedades culturalmente variadas, de maneira a homogeneizar grupos humanos, os quais no limite não seriam aproximáveis em muitos casos. É nesse sentido que, segundo ele, evoca a ideia de “índio” como uma espécie de “orientalismo”, vez que esse repositório de imagens e significados, tendente à idealização e à rigidez, é semelhante à orientalização das sociedades orientais descrito por Edward Said em livro⁵ acerca do tema, guardadas as devidas proporções e divergências.

Sobre os elementos de destaque da representação do indígena no cinema nacional ao longo do século XX, momento em que surgiram os primeiros filmes:

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

Quanto às produções dos primeiros filmes brasileiros enquadrados na temática indígena, Silva (2020) identifica que geralmente foram realizados por imigrantes, majoritariamente por espanhóis e italianos, os quais tinham práticas de atuação originárias da ópera. Acrescenta que tais pioneiros do cinema do

⁵ SAID, Edward W. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Brasil prontamente escolheram como um possível objeto de atenção e fantasia o “outro indígena”, evidenciando o quanto o personagem indígena chamou a atenção dos europeus, tomados de fascínio pelo exotismo e pela idealização dos povos originários das Américas. Ressalta que a primeira retratação de um indígena se fez num filme de ficção, *O Guarani*, de Salvatore Lazzaro, em 1911, antes do surgimento num documentário. O autor faz a observação de que, nesses filmes, os personagens indígenas se caracterizavam por meio da excessiva utilização de maquiagem, pois ainda não se valiam de atores indígenas. Diz que os atores eram brancos e tinham que usar uma pasta especial para ficar com a cor de pele mais próxima a do indígena. Destaca também que, de modo geral, o personagem indígena aparecia em segundo plano relativamente ao branco, pois o primeiro plano era ocupado por um herói branco, sendo o personagem principal.

Contata-se a presença de estereótipos ainda hoje quanto a percepção de parte da sociedade no Brasil relativamente aos povos indígenas. Conforme afirma Rodrigues (1980) o cinema brasileiro expressa, de uma maneira ou de outra, as atitudes principais da sociedade relativas às comunidades indígenas: idealismo, preconceito e humanismo. Assim descreve:

Uma das atitudes mais típicas da sociedade brasileira em relação aos nossos índios foi, ou é, o idealismo, já revelado na carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal. É bom frisar que a expressão idealismo, no nosso entender, não tem nenhuma conotação pejorativa. Mais tarde, esta tendência evoluiu, com a ajuda de filósofos franceses, para a teoria do 'nobre selvagem', que deu no Indianismo, movimento ao qual pertencem os romances de José de Alencar e os poemas de Gonçalves Dias. Segundo o Indianismo, o índio é caracterizado como um puro, um ingênuo, de certa maneira um arquétipo do habitante de uma hipotética Idade do Ouro da Humanidade. (Rodrigues, 1980, p. 178).

Nesse contexto de consequências dos estereótipos, pode-se citar outra atitude constatada por Rodrigues (1980) por parte da sociedade brasileira em relação às populações indígenas: o preconceito, tendo variado do horror ao desprezo. Tal corrente, conforme diz o autor, se não concebeu algum movimento literário do vulto do Indianismo, pode ter sido a mais frequente entre os colonos e seringueiros contataram diretamente com os indígenas no Brasil.

No âmbito do bom e do mau selvagem, pode-se mencionar o dito por Laplantine (2007) quando cita a existência de duas ideologias concorrentes, uma consistente no simétrico invertido da outra: a recusa do estranho que se apreende a partir de uma falta, e cuja implicação é a boa consciência tida sobre si e sua sociedade (são duas as variantes dessa figura, a condescendência e a proteção paternalista do outro, e sua exclusão)⁶; a fascinação pelo estranho cuja repercussão é a má consciência tida sobre si e sua sociedade. Para Silva (2020), com isto, são reforçados ou duplicados preconceitos, na medida em que é construído um indígena imaginário, na maior parte das vezes, não correspondente ao indígena “real”, não idealizado sob a intermediação de preconceitos.

Ainda sobre a ideia do indígena como bom selvagem, Silva (2020) diz que, na história recente, é criado e propagado o “mito do bom selvagem” de autoria de Rousseau; a descoberta do outro como sujeito, assim como a construção das primeiras imagens acerca dos indígenas. O autor acrescenta que, quando surge a modernidade, o contato mais direto e, na maior parte dos casos, violento com os povos indígenas irá acarretar na sua representação como bandidos e malvados, o que se apresenta nos filmes de faroeste, nos quais a cavalaria sempre se apresenta no fim para salvar o (a) mocinho (a). Ressalta que tudo isso se liga intimamente à ideologia que se fez presente desde o período da conquista do oeste norte americano. Diz o autor que tal ideologia chegou até os brasileiros por meio dessa espécie de produção cinematográfica, de maneira a propiciar uma associação da imagem dos indígenas norte-americanos aos existentes no Brasil, o que seria reproduzido nos desenhos das crianças brasileiras ao representarem o indígena.

Sobre a atitude humanista da sociedade Rodrigues (1980) afirma que, somente a partir do século XX, de forma mais específica após a primeira missão Rondon em 1906, iniciou-se o esboço de uma alternativa ao idealismo e ao preconceito, mais realista e científica. Conforme o autor, esta corrente dita humanista esteve em franca ascensão entre a elite educada das cidades,

⁶ “Ainda em 1911, o jornal catarinense de língua alemã Urwaldsbote assim se referia em relação aos Xokleng: ‘Exterminem-se os refratários a marcha ascendente da nossa civilização!’” (Rodrigues, 1980, p. 182).

rejeitando o método da violência e tentando compreender a conjuntura dessas comunidades em crise, de maneira a integrá-las sem destroçá-las.

Em termos quantitativos e valorativos, Cunha (2001) constata haver uma filmografia expressiva num espaço de tempo relativamente amplo (da década de dez até a atualidade) e enfática, de alguma maneira, acerca do indígena no Brasil, expressando um imaginário social, ou seja, a forma como a sociedade não indígena, urbana, dos centros produtores e consumidores de cinema, concebeu e expressou um conjunto de imagens e valores no que se refere às sociedades indígenas. Acrescenta que, nesse sentido, a análise de filmes de ficção consiste num relevante instrumento para compreender essas sociedades retratadas ou imaginadas no contexto cinematográfico, e principalmente, quem ou o meio em que os filmes se produziram.

Em questão temporal, tem-se que, no início do século XX, período da incipienteza da arte cinematográfica no mundo, os primeiros filmes de temática indígena foram produzidos no Brasil (Cereghino, 1992). Cunha (2001) diz ser possível afirmar que o cinema brasileiro possui o indígena como um dos seus assuntos desde o seu nascimento, seja por meio dos grupos reais contatados por Rondon, seja por meio do indígena tomado da literatura romântica nos filmes de ficção.

A filmografia etnográfica brasileira sobre povos indígenas despontou com os registros da Comissão de Rondon. Quanto aos trabalhos realizados por aquela, Tacca (2001) afirma que, em 1912, o Marechal Cândido Rondon cria a Secção de Cinematographia e Photographia cujo responsável foi o então tenente Thomaz Luiz Reis. O autor acrescenta que aquele ficou conhecido mais tarde como Major Thomaz Reis e iniciou seus primeiros registros em 1914, tornando-se o principal fotógrafo e cineasta da referida Comissão. A obra fílmica de Reis está quase totalmente vinculada aos diversos empreendimentos de Rondon, isto é, na Comissão Rondon, a qual agrupou as várias entradas ao sertão para expandir as linhas de telégrafo, nas ações do Serviço de Proteção ao Índio e Localização do Trabalhador Nacional (SPILTN, depois chamado de SPI) e na Inspetoria de Fronteiras (Tacca, 1999/2000). Segundo Cereghino (1992), Reis produziu, utilizando-se de aparelhos de cinematografia que foram adquiridos em Londres e Paris, “Os Sertões de Mato Grosso” (1912) e “Expedição Roosevelt”

(1914), lançados comercialmente em 1915. Em seguida, Reis dirigiu “Rituais e Festas Bororo” (1916) - considerado talvez como seu filme mais importante - “Indústria da Borracha em Mato Grosso e Amazonas” (1917) e “De Santa Cruz” (1918), longa-metragem que se divide em seis partes e foi apresentado no Carnegie Hall de New York. Ainda, numa das expedições de Rondon, no ano de 1912, as primeiras imagens dos indígenas Nambiquara (“Rondônia” é o título) foram filmadas pelo antropólogo Edgar Roquete Pinto, e em 1913, na companhia dos cinegrafistas George Dyott e Anthony Fiala, o ex-presidente norte americano Theodore Roosevelt chegou ao Brasil com a finalidade de conhecer e estudar a Amazônia brasileira.

Relativamente a ideologias identificadas nos filmes, Tacca (2001) aborda, a partir de três recortes correspondentes a momentos, a base ideológica da construção imagética do indígena na Comissão Rondon e no período inicial do SPI: indígena como "bom selvagem", indígena como "pacificado" e indígena como "integrado/civilizado".

Nesse contexto de pioneiros do cinema de temática indígena no Brasil, Cereghino (1992) diz que, com o financiamento dos coronéis da borracha, outro precursor da cinematografia mundial, Silvino Santos (1886 - 1970), imigrante português, filmou em 1918 o documentário “Potomayo” (encomenda do seringalista Júlio Cézar Aranã, acusado de escravização de seringueiros), e “Amazonas, o maior rio do mundo”; no ano de 1921, com o apoio do comendador J.G. Araújo, considerado como o maior exportador/aviador da borracha amazônica, elaborou uma das obras tida como uma das mais interessantes da época, “No país das Amazonas”, filme que alcançou um enorme sucesso nas salas cinematográficas do Rio de Janeiro e de São Paulo e, em momento posterior, em Paris e Londres. Informa que o documentário “No rastro do Eldorado” (1925), segundo longa-metragem de Silvino Santos, consiste num minucioso relato da expedição do geógrafo norte-americano Hamilton Rice pelos rios Branco e Uraricoera.

Entre os filmes produzidos na década de 1920, Tacca (2001) cita também “Inspecção no Nordeste” (1922) e “Ronuro, Selvas do Xingu” (1924), de Thomaz Reis, filme sobre o qual diz aparecer o indígena como “pacificado”, uma

consequência direta da ação civilizatória da expedição, sendo esta, o objeto fílmico.

Ainda sobre o contexto fílmico dos anos de 1920 e realizadores pertinentes, Cereghino (1992) afirma que, na década de 20, Thomaz Reis transitou inúmeráveis vezes, com a câmera na mão, pelo "selvagem" território brasileiro e realizou importantes documentários como "Parimã, fronteiras do Brasil" (1927), "Viagem ao Roraimã" (1927) e "Ao Redor do Brasil", filmado entre 1924 e 1930 e exibido em São Paulo no ano de 1933. Acrescenta o autor que, na mesma época, houve desembarques, no Brasil, de várias expedições antropológicas e geográficas, quase em sua totalidade advindas dos Estados Unidos da América: financiados pelo American Museum of Natural History de Nova York, em 1926 e em 1927, Lee Garnett Day e o capitão Marschall Field rodaram grandes documentários na Amazônia e no Mato Grosso; e em 1929 chegou também ao Mato Grosso a exploradora americana Alhoa Baker (filmou Last of the Bororos), enquanto os cinegrafistas norte-americanos da "Fordlândia" (a enorme área adquirida por Henry Ford para explorar borracha na década de 20) deixou significativa quantidade de curta-metragens acerca da região e dos indígenas do rio Tapajós.

O cinema de ficção também se interessou pelos indígenas, ainda que fossem somente um pretexto para realização de filmes de aventura (Cereghino, 1992; Silva, 2020) e românticos (Cunha, 2001). Dentro desse contexto de formação inicial da cinematografia brasileira, nos anos 10 e anos 20, Silva (2020) cita: "O Guarani" (1911) de Salvatore Lazzaro, "Iracema" (1919) e duas versões de "O Guarani" (1916, 1926) do imigrante italiano Vittorio Capellaro, "Ubirajara" (1919) de Luiz de Barros, e outro "O Guarani" (1920) de João de Deus.

Já sobre a década de 1930, Cereghino (1992) menciona que, em 1931, o cineasta russo Jorge Konchin rodou mais uma versão de "Iracema" e, no ano de 1932, Capellaro realizou um filme de aventuras em estilo hollywoodiano, numa volta ao gênero histórico, denominado "O caçador de diamantes", ambientado na São Paulo dos bandeirantes do século XVII. Complementa que, nessa época, viram-se documentários breves rodados no Mato Grosso por Dina e Claude Lévi-Strauss (1935), o filme de ficção "Descobrimento do Brasil" (1937) de Humberto

Mauro, e a última obra de Thomas Reis, “Inspetoria de fronteiras” (1938). Diz que, durante o mesmo período, iniciou-se ainda um grande esforço oficial de documentar a cinematografia de diversos grupos indígenas no Brasil: a trabalho para o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), por aproximadamente vinte anos, viajaram à procura de imagens até então desconhecidas, cinegrafistas como Heinz Forthmann (“Funeral Bororo”), Nilo Vellozo (“Calapalo”), Genil Vasconcellos (“Frente a frente com os Xavantes”), William Gerick (“Diacuí no Xingu”), Pedro Lima (“Além da Rondônia”), Harald Schultz (Os Carajá), Jesco von Puttkamer e muitos outros. Silva (2020) levanta outros filmes da década de 30, como por exemplo, “Amor de Apache” (1930) de Luiz de Carros, “Anchieta, entre o amor e a religião” (1931) de Arturo Carrari, “Fera da Mata” (1932) de Waldemar E. Zornig e “Aruanã” (1938) de Líbero Luxardo.

Ao contextualizar personagens indígenas, Silva (2020) ressalta que, a partir de uma perspectiva cronodidática, é verificada uma modificação nos enfoques dados aos personagens, dependendo do contexto sociocultural de sua produção. O autor afirma que, nos anos quarenta e cinquenta, o personagem indígena compõe cenário para filmes de aventura sobre atividade do garimpo, exploração do interior, da Amazônia, das matas misteriosas, história das bandeiras e bandeirantes ou tem a função de elemento para a comédia. Conclui que o personagem indígena figura desvinculado da civilização e associado à natureza selvagem.

De acordo com Cereghino (1992), a contar da década de 40, teve início a circulação no Brasil das várias séries de cinejornais governamentais (Cinejornal Brasileiro, Agência Nacional, Cinejornal Informativo, Brasil Hoje, Bandeirante da Tela), que, durante trinta anos, aborreceram tantas gerações de brasileiros. Afirma que há a presença da história oficial, por exemplo, no antológico Cinejornal Brasileiro nº 33 (Título: “Sobre a terra dos Xavantes”, 1945), em que Getúlio Vargas inspeciona o trabalho dos sertanistas responsáveis por pacificar os “primitivos” do Brasil central. Acrescenta que, mais adiante, nas décadas de 60 e 70, as mesmas séries, agora de produção do governo militar, buscaram - entre outras coisas – o convencimento da população dos centros urbanos de que colonizar a região amazônica (e desmatá-la indiscriminadamente) seria a melhor solução para os problemas nacionais. Ainda na década de 40, em 1949, Vittorio

Cardinali criou uma versão de “Iracema” (Rodrigues, 1980). Silva (2020) cita exemplos de obras cinematográficas produzidas nos anos 40 como: “Os Bandeirantes” (1940) de Humberto Mauro; “Sedução no garimpo” (1941) de Luiz de Barros; “Terra violenta” (1948) de Edmond Bernoudy, “Iracema” (1949) de Gino Talamo.

Acerca de filmes das décadas de 1940 e de 1950, Rodrigues (1980) comenta que muito da força e da raridade das imagens de filmes, como por exemplo, “A Epopeia da comissão Rondon” (1955), de Achiles Tartari, “Kuikuro” (1945) e “Kalapalo” (1945), ambos de Nilo Veloso, foram neutralizadas por trilhas sonoras fartas de música clássica (de Villa-Lobos a Remo Usai) e por narrações repletas de pompa, quando não, anticientíficas.

Dentro desse contexto, mais filmes foram levantados por Cereghino (1992). Em seu levantamento, diz que “Sinfonia amazônica” (1953), primeiro longa de animação brasileiro, produzido pelo carioca Anélio Latini; a chanchada “Casei-me com um Xavante” (1957), de Alfredo Palácios; “Além do rio das Mortes” (1955), de Duilio Mastroianni, e Território Xavante (1959), de Massimo Sperandeo, são alguns títulos famosos produzidos na década de 1950. Acrescenta que, nos anos 60, surgiram os primeiros documentários realizados para as diversas TVs do Brasil e do exterior por autores como Vladmir Carvalho, Adrian Cowell, Gerald Sarno, Roberto Kahane e outros. Silva (2020) também levanta filmes para as décadas de 50 e de 60. São exemplos: “O Guarani” (1950) de Riccardo Freda; “Fernão Dias” (1956) de Alfredo Roberto Alves; “Curucu, o terror das amazonas” (1957) de Curt Siodmak; “Escravos do amor das amazonas” (1958) de Curt Siodmak; “O Segredo da serra dourada” (1959) de Pino Belli; “Na garganta do diabo” (1959) de Walter Hugo Khouri; “Os Bandeirantes” (1960) de Marcelo Camus; “O Segredo de Diacuí” (1960) William Gerick; “Os Selvagens” (“Die Goldene Gotfin von Rio Bern” ou “Duelo en el Amazonas”, 1965) de Francisco Eichorn; “Amor na selva” (1966) de Konstantin Tkaczenko; “Terra em transe” (1967) de Glauber Rocha; “Brasil ano 2000” (1969) de Walter Lima Jr.; “Macunaíma” (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, “Tarzan e o grande rio” (1969) de Robert Day.

Ainda referente às décadas de 1950 e de 1960, Rodrigues (1980) cita os seguintes filmes: “Um dia na vida de uma tribo da floresta tropical” (1950), do antropólogo Darcy Ribeiro, e “The Feast”/“O Festim” (1968), como um filme reportagem do antropólogo Timothy Asch. Menciona como exemplos de documentários expositivos relativos aos anos 60: “Jornada Kamayurá” (1966) e “Kuarup” (1963), ambos de Heinz Förthman.

Em relação à década de 70, Cereghino (1992) ressalta ter ocorrido um pequeno e inesperado "boom" de filmes de ficção dedicados aos indígenas e à nascente "questão amazônica", embora tenha ocorrido um implacável julgamento do tempo⁷ para com estes filmes. Cita, levando em conta os anos 70 e 80, o que considera exceções significativas: os dois longas metragens de Jorge Bodanzky, “Iracema, uma transa amazônica” (1976) e “Terceiro Milênio” (1980), - obras em que, segundo o autor, estão mesclados muito bem a ficção e o documentário-, “Diacuí, a viagem de volta” (1980), de Ivan Kudrna, e “Como era gostoso o meu francês” (1971), do veterano Nélson Pereira do Santos. Os filmes levantados pelo autor, os quais ressalva terem sido julgados com base nos ditames do período da ditadura militar no Brasil, foram:

Os principais títulos produzidos nas décadas de 70 e 80 sobre os índios brasileiros são: ‘Pindorama’ de A. Jabor (1971), ‘Uirá, um índio em busca de Deus’ de G. Dahl (1974), ‘A lenda de Ubirajara’ de A. L. de Oliveira (1975), ‘Auké’ de O. Caldeira (1976), ‘Ajuricaba, o rebelde da Amazônia’ de O. Caldeira (1977), ‘Anchieta José do Brasil’ de P.C. Saraceni (1977), O caçador de esmeraldas de O. de Oliveira (1979), ‘O Guarany’ de F. Mansur (1979), ‘Iracema, a virgem dos lábios de mel’ de C. Coimbra (1979), ‘Índia, a filha do sol’ de F. Barreto (1982) e Avaeté de Z. Viana (1984) (Cereghino, p.9, 1992).

Entre os filmes sobre temas indígenas, cujos enredos se inserem em contexto histórico do período ditatorial brasileiro, Cereghino (1992) acrescenta

⁷ “Em relação ao contexto dos filmes nos anos 70, as construções alegóricas presentes nos filmes desse período podem ser reduzidas inicialmente a um artifício retórico em face de um período politicamente adverso. O cinema de alguma forma comprometido com a perspectiva de pensar o Brasil e seus problemas encontrou pela frente uma forte censura que impedia a circulação de filmes que tivessem uma perspectiva crítica ao ambiente político. Nesse contexto, portanto, é natural que alguns realizadores utilizassem o modo alegórico para falar ou aludir criticamente a um certo estado de coisas. A figura do índio se prestou a falar do drama a que as sociedades indígenas estavam sujeitas nos anos 70, mas também, a propósito de se falar do índio, em muitos casos ou momentos falava-se de nossa própria sociedade, sobre problemas e sentimentos que tinham um alcance coletivo, evocando uma sensibilidade para os problemas do momento” (Cunha, 2001, p. 45).

mais dois de produções das décadas de 80 e de 90: “Kuarup” de R. Guerra (1989) e “Brincando nos campos do Senhor” de H. Babenco (1992).

Acerca de cineastas indígenas no Brasil e respectivas experiências cinematográficas no decorrer da história, Rodrigues (1980) afirma que somente num curta-metragem brasileiro, o pouco conhecido “O Começo antes do começo” (1973) de Roberto Kahané e Domingos Demasi, apresentação da cosmogonia dos Desana (grupo Tucano do Rio Negro), há uma leve co-autoria dos indígenas, através dos desenhos que ilustram o filme.

Ainda sobre os anos 70, Silva (2020) traz outros exemplos de filmes com indígenas, personagens indígenas. Alguns exemplos trazidos são: “As confissões do Frei Abóbora” (1971) de Braz Chediak; “Orgia ou o homem que deu cria” (1971) de João Silvério Trevisan; “Ana Terra” (1972) de Durval Garcia; “Caingangue, a pontaria do diabo” (1973) de Carlos Hugo Christensen; “Um Edifício chamado 200” (1974) de Carlos Imperial; “Aruã, na terra dos homens maus” (1976) de Expedito Gonçalves Teixeira; “O Monstro caraíba” (1977) de Júlio Bressane; “Curumim” (1978) de Plácido Campos; As Aventuras de Robinson Crusoé (1978) de Mozael Silveira; “Batalha de Guararapes” (1978) de Paulo Thiago; “Caramuru” (1979) de Francisco Ramalho, “No tempo dos trogloditas” (1979) de Edward Freund.

Em relação a obras da década de 1970, Rodrigues (1980) afirma que, entre os filmes reportagens do Brasil mais conhecidos, está “Rankonkamekra, vulgo Canela” (1975), de Walter Lima Junior, produção da TV-Globo. Cita ainda no contexto de filmes reortagens dos anos 70: “A tribo que se escondeu do homem” (1972), da BBC de Londres; “Guerra de pacificação na Amazônia” (1976), de Yves Boissot; “Pancacaru⁸ do Brejo dos Padres” (1977), de Vladimir Carvalho; “Raoni” (1978), de Jean-Pierre Dutileux e Luiz Carlos Saldanha. Em relação a documentários expositivos relacionados a esse período, menciona a “Ilha do Bananal” (1970) de Genil Vasconcelos (sobre os Carajás) e “Guarani” (1976), de Regina Jeha.

⁸ A escrita correta é Pankararu. O filme pode ser acessado no link <https://youtu.be/pm49v-JdeAU?si=SzH9Sq37ZrCzR1Yg>

Fazendo referência ao mesmo período (década de 70), Cereghino (1992) afirma surgir também uma nova geração de documentaristas empenhados em narrativas dos fatos de forma finalmente objetiva (o autor faz a ressalva de que o ano de 1979 inicia o processo de abertura política no Brasil): entre produtores e seus documentários, destacaram-se Sérgio Bianchi, com “Mato eles?”; Andrea Tonacci, com “Conversas no Maranhão”; Sylvio Back, com “República Guarany”; Marcos Altberg, com “Noel Nutels”; Murilo Santos, com “Na terra de Caboré”, Marcelo Tassara, com “Povo da lua, povo do sangue”, e Zelito Viana, com “Terra dos Índios”. Continuando o levantamento fílmico, agora em relação aos anos 80 e início dos 90, diz:

Nos últimos dez anos consagram-se os vídeo-documentários e as reportagens televisivas de qualidade sobre a Amazônia e os índios, com autores como Solange Bastos (“Amazônia, paraíso em perigo”, TV Manchete, 1990), Washington Novaes (“Xingu”, Intervídeo e TV Manchete, 1984), Edilson Martins (“Chico Mendes, um povo da floresta”, TV Manchete, 1989), Vincent Carelli (“O espírito da TV” e “Vídeo nas aldeias”, CTI, 1991 e 1989), Marcelo Tas (“Netos do Amaral”, Videofilmes e MTV, 1991), Mônica Teixeira (Yanomami, morte e vida, TV Manchete, 1990), Aurélio Michiles (“A árvore da fortuna”, TV Cultura de São Paulo, 1992), Roberto Berliner e Renato Pereira (“Índio”, Iser Vídeo, 1992), Ricardo Monterosa (“A ciência dos índios Kaiapó”, Ema Vídeo) e as dezenas de autores das séries Globo Repórter e Globo Ciência da rede Globo. As telenovelas também abordam o assunto: “O Guarany” (1990) e “Amazônia” (1991) são produzidas e exibidas pela TV Manchete do Rio de Janeiro; a reação do público, no entanto, não é das mais favoráveis (Cereghino, 1992, p. 9-10).

Ainda sobre as décadas de 1980 e de 1990, Silva (2020) acrescenta que o tema da violência contra os indígenas deu a tônica de alguns filmes, deixando se revelar uma gama de ações bárbaras e cruéis cometidas contra os “selvagens”. O autor diz que, durante muito tempo, essas ações não foram consideradas, principalmente no contexto das imagens das obras cinematográficas. Afirma que, nesse período, buscou-se também se pensar quem seriam os indígenas. Ressalta ainda que o tema do encontro entre nativos e estrangeiros obteve expressão⁹. Identifica que, nesses filmes, são destacadas personagens religiosas que irão, assim como na realidade (padres e

⁹ “As relações de contato se impõem, pela força bruta ou pela indução. Além da guerra, há a estratégia de gerar dependência, como indica a figura clássica do varal de presentes, que se estende na mata para estimular o primeiro contato. Não faz sentido afiar pedra com pedra depois que se incorpora o uso da faca de metal. Doença de branco demanda remédio de branco” (Santilli, 2000, p. 24).

missionários com o papel de promover “pacificação” e conversão indígena), realizar a mediação desses contatos quando contracenam com os personagens indígenas. De acordo com o autor, os jesuítas (buscavam transformar os indígenas), com o uso de meios civilizadores diferentes dos utilizados pelos bandeirantes (procuravam escravizar os indígenas), chegaram ao mesmo fim: expansão e integração do território brasileiro. Afirma também que se faz cabível mencionar um período no qual a guerra ao indígena surgiu retratando personagens vistos a partir da resistência do indígena, quando este em processo de extermínio ganha a sua identidade “nacional” e seus heróis, nome. Ainda existe, segundo ele, uma vertente que procura na personagem indígena uma possível conscientização ecológica, de modo a ligar o indígena à preservação da natureza e visar uma sociedade ecologicamente mais justa. Em contraste, ressalva o autor, que essa percepção do indígena cai na idealização romântica.

Relativamente a esse período, Cereghino (1992) destaca que, finalmente, começaram a surgir no final dos anos 80, os primeiros exemplos de vídeos indígenas: em autores como Siã Kaxinawa (“Fruto da aliança dos povos da floresta”) e Macsuara Kadiweu, entre outros, prepondera a legítima vontade de se evadir do onipresente olhar do homem branco.

Catalogando filmes dos anos 80 relativos à temática em estudo, Silva (2020) traz ainda obras como: “A idade da terra” (1980) de Glauber Rocha; “O inseto do amor” (1980) Fauzi Mansur; “A caminho das Índias” (1982) de Augusto Sevá e Isa Castro; “Mulher natureza” (1983) de Dorival Coutinho; “Os Navarros” (1984) de Afonso Brazza; Exu-piá coração de Macunaíma” (1984) de Paulo Veríssimo; “A floresta das esmeraldas” (1985), de John Boorman; “Perdidos no vale dos dinossauros” (1986) de Michele Massimo Tarantini; “Navarros em trevas em terra de comanche” (1987) de Afonso Brazza; “Heróis trapalhões, uma aventura na selva” (1988) de José Alvarenga Jr.; Os Sermões (1989/90) de Júlio Bressane.

Entre os filmes sobre temas indígenas, cujos enredos se inserem em contexto histórico do período ditatorial brasileiro, Cereghino (1992) acrescenta mais dois de produções das décadas de 80 e de 90: “Kuarup” de R. Guerra (1989) e “Brincando nos campos do Senhor” de H. Babenco (1992).

Em relação também à década de 1990 e início dos anos 2000, a temática indígena continuou a aparecer, perdurando até a atualidade, conforme Silva (2020). Diz serem os casos de os casos de “Brincando nos campos do senhor” (1991) de Hector Babenco; “Capitalismo Selvagem” (1993) de André Klotzel; outra versão de “O Guarani” (1995) de Norma Bengell; “O cineasta das Selvas” (1997) de Aurélio Michiles; “Hans Staden” (1999) de Luis Alberto Pereira e “Cronicamente Inviável” (2000) de Sérgio Bianchi. De acordo ainda com o levantamento de Silva (2020), o século XXI se iniciou com a produção “Tainá no país das Amazonas” (2000) de Tânia Lamarca, endereçado a um público infantil, “Caramuru, a invenção do Brasil” (2001) de Guel Arraes e “Brava Gente Brasileira” (2001) de Lúcia Murat.

Constata-se, nos anos 90, o surgimento de organizações não governamentais incentivadoras da representação de si mesmo por parte do (a) indígena no contexto da produção de fílmica, em que o (a) indígena possa falar de si, trazendo suas próprias narrativas.

Ainda sobre a filmografia brasileira dos anos 90 e 2000 que traz personagens indígenas, de acordo com o catálogo elaborado por Silva (2020), são exemplos: “El viaje” (1991) de Fernando Solanas; “Yndio do Brasil” (1995) de Sylvio Back; “No coração dos deuses” (1997) de Geraldo Rocha Moraes; “Lendas amazônicas” (1998) Moisés Magalhães e Ronaldo Passarinho Filho; “Policarpo Quaresma, herói do Brasil” (1998) de Paulo Thiago; “Mário” (1999) de Hermano Penna; “Palavra e utopia” (2000) de Manoel de Oliveira; “Desmundo” (2002) de Alain Fresnot; “Quinhentas almas” (2001). Cita também o documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos” (1999), de Marcelo Masagão.

Quanto ao século XXI, Nunes, Silva e Silva (2014) identificam que aquele apresenta um modo possivelmente contra-hegemônico de procedimento com as representações do cinema sobre temáticas indígenas. Ressaltam que seu atributo principal está no fato de os processos de produção não mais estarem, de forma majoritária, nas mãos de cineastas não indígenas. Acrescentam que, por iniciativa de alguns desses, no mundo todo, outros indígenas foram iniciados na arte e na indústria cinematográfica no contexto de suas questões no Brasil e globais; especialmente através do ensino-aprendizagem de técnicas para

manipular câmeras, de dirigir, de elaborar roteiros e de editar vídeos. Para os autores, esse tipo de formação vem possibilitando emergir uma cinematografia indígena diversa a partir de modificações sobre temas, narrativas, personagens, atores no contexto das problemáticas indígenas na Modernidade.

Nesse momento a sétima arte brasileira conta com a presença efetiva de indígenas, com o seu protagonismo, de modo a transformar a forma, os conteúdos dos filmes, a partir de suas cosmovisões.

2.2 No século XXI

O cinema e o audiovisual como meios relevantes nas lutas dos povos originários, no Brasil, pela visibilidade e reivindicação de seus direitos, vêm se desenvolvendo significativamente no presente século. Na produção fílmica de temas sobre os povos originários, cineastas não indígenas e indígenas, participantes ou não de coletivos¹⁰ de cinema indígena vêm surgindo, destacando-se nacional e internacionalmente.

Pode-se dizer que a atuação pioneira e expressiva do Projeto/ONG Vídeo nas Aldeias, a partir das oficinas de formação de cineastas indígenas, possui grande relevância para o cenário vigente do cinema produzido por povos originários no Brasil. Nesse contexto dos tempos atuais, Whittmann (2023) diz que a produção audiovisual indígena, consolidada no Brasil nas últimas décadas, modifica o lugar historicamente destinado aos indígenas: de representados pelo outro a protagonistas de suas próprias narrativas. Afirma o autor que filmar se transformou numa potente forma de contação de histórias e de retrato de culturas conforme parâmetros indígenas, por meio de uma linguagem não escrita, a qual revela a força da oralidade. Observa que se trata de uma produção heterogênea, em virtude da expressiva diversidade dos povos originários, na qual o fazer

¹⁰ “O coletivo, assim, é uma formação não de certo número de pessoas com ideais comuns, mas de um bloco de interesses, afetos, diálogos, experiências aos quais certo número de pessoas adere, reafirmando e transformando esse mesmo bloco. Um coletivo não faz unidade, mas é formado por irradiação dessa intensidade, um condensador, agregador de sujeitos e idéias (sic), em constantes aproximações, distanciamentos, adesões e desgarramentos. Um coletivo é, assim, fragilmente delimitável seja pelos seus membros, seja por suas áreas de atuação e influência, e seus movimentos – um novo filme, um festival, uma intervenção urbana ou política – não se fazem sem que o próprio coletivo se transforme e entre em contato com outros centros de intensidade” (Migliorin, 2012, p. 308).

filmes consiste em parte do movimento político para afirmar identidade e lutar pelo território. Diz ser o cinema indígena, nesse sentido, uma prática sensível e crítica, perfurante das poderosas e violentas malhas da colonialidade do poder, do saber e do ser.

Sobre o cinema (acerca de) indígena no Brasil e demandas das comunidades indígenas, no atual século, pode-se dizer que, conforme Lisboa (2023), boa parte dessa produção engaja-se, diretamente, com as lutas contemporâneas dos povos originários no Brasil, daí aparecendo os documentários de curta-metragem que expõem a política indígena na capital do Brasil, como “Índio Cidadão” (2014) e “Índios no Poder” (2015), de Rodrigo Arajeju; que versam sobre os conflitos de terras entre indígenas e fazendeiros, de acordo com alguns exemplos de filmes que tratam acerca dos Kaiowa e Guarani do Mato Grosso do Sul, tais como “Martírio” (2016), de Vincent Carelli, “À sombra de um delírio verde” (2011), de An Baccaert, Nico Muñoz e Cristiano Navarro, “Tekoha – som da terra” (2017), de Rodrigo Arajeju e Valdelice Verón; ou que diga respeito à luta dos Tupinambá do sul da Bahia para retomar seu território, como em “Tupinambá, o retorno da terra” (2015), de Daniela Alarcon e Fernanda Ligaube.

Antes de se adentrar ao tema da cinematografia brasileira acerca de conteúdos sobre indígenas no século XXI, faz-se necessário discorrer sobre movimentos, projetos, organizações não governamentais, etc., que apareceram ainda no século XX, mas que já traziam a semente do que viria a se tornar relevante instrumento do protagonismo dos povos originários no Brasil.

Como visto e relembra Queiroz (2008), no Brasil, os indígenas foram filmados desde o começo do século XX, pelos cinegrafistas do Serviço de Proteção aos Índios. Afirma o autor que, apenas na década de 1970, surgiram os primeiros antropólogos e cineastas com disposição para filmar a perspectiva nativa do interior, na tentativa de revelação das imagens que um povo faz de si próprio. Destaca que, em 1977, os antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, juntamente aos cineastas Andrea Tonacci e Walter Luis Rogério, começaram um trabalho de pesquisa e registro de cinematografia junto com o povo Canela Apãnjêkra, no município de Barra do Corda, Maranhão. Diz que os

objetivos de tais registros foram parcialmente obtidos, uma vez que, no lugar do vídeo, por questões financeiras (na época fazer vídeo era muito caro), foi usada uma câmera 16 mm e um gravador de som Nagra. De acordo com o autor, a montagem do filme somente foi concluída dez anos depois, no ano de 1987, intitulado de “Conversas do Maranhão”, representando um marco importante do cinema “direto” e “engajado” produzido no Brasil, que toma a sério essa ideia de escuta dos nativos, de multiplicação dos pontos de vista dos sujeitos filmados. Consta ainda que Tonacci, após experiências no exterior, voltou ao Brasil em 1980, para filmagem das expedições de contato com os indígenas isolados Arara, na expectativa de dar possibilidade a tais indígenas, sem qualquer contato com o cinema e a televisão, de realizar suas “próprias imagens”. No período de 1987 e 1989, identifica o autor que Tonacci voltou a realizar vídeos com o povo Krahó. Ressalta que esse longo percurso de trabalho do cineasta com os povos indígenas resultou na elaboração de sua obra mais recente, *Serras da desordem* (2006).

Podemos citar aqui também o Projeto Mekaron Opoi D’jio. Frota (2000) afirma que no ano de 1985, teve início o primeiro projeto de mídia indígena no Brasil, de título Mekaron Opoi D’jio (a “ele, que cria imagens” na língua Gê, falada pelos grupos Kayapó), por meio de que alguns membros de grupos Kayapó, adquiriram conhecimento para trabalhar com a tecnologia de vídeo. Diz que durante esta experiência, os Kayapó puderam compreender e explorar as várias possibilidades que a utilização da câmera de vídeo poderia oferecer-lhes. Acrescenta que, num primeiro momento, tiveram a compreensão da câmera como um instrumento para preservar sua cultura, seus rituais, danças e cantos, para as futuras gerações. A autora ressalta que a dimensão política do projeto foi consolidada como uma extensão do uso que os Kayapó já estavam fazendo do rádio. Nesse contexto faz a ressalva de que a apropriação política da tecnologia de vídeo não ficou limitada ao espaço interno das aldeias, fortalecendo a identidade étnica e a unidade política Kayapó. Afirma que, externamente, os Kayapó, que há muito tempo demonstravam compreender o poder da mídia, começaram a utilizar o vídeo para documentar os acordos realizados com representantes do governo.

Sobre o percurso dos Kayapó no cinema, Silva (2022) observa que o fortalecimento da produção audiovisual desse povo apenas ocorreu especificamente a partir de 1990, quando Turner deu início ao Kayapo Video Project, em 1992, com o fim de treinamento de membros da comunidade para produzir vídeos. Acrescenta que, depois do projeto, os indígenas começaram a filmar e fazer edição de vídeos, experiência que deu como resultado a Turner, naquele ano, a publicação de um artigo na Anthropology Today com o título de *Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo*. Afirma que, a partir de então, vários jovens Kayapó passaram a se formar cineastas, possibilitando que eles falassem acerca de suas vivências e experiências através de um olhar próprio e, sobretudo, construir a autoimagem nos registros imagéticos e sonoros. Destaca o autor que isso significa a obtenção por parte dos cineastas de novas formas de representação, qual seja: por meio do audiovisual. Enfatiza que tal autorrepresentação se dá a partir do uso pelos Kayapó dos seus corpos e da câmera como forma de reivindicação dos seus direitos desse uso para se representarem, direitos esses por muito tempo lhes negados.

Já o projeto Vídeo nas Aldeias (atualmente uma organização não governamental VNA), foi também um dos pioneiros em busca do protagonismo indígena na produção audiovisual. Segundo Lacerda (2018), sua criação se deu no Brasil, datando de 1986, com o objetivo de dar apoio à luta dos povos indígenas no robustecimento das suas culturas e identidades a partir do recurso ao audiovisual. Segue dizendo que, a partir de 1997, o VNA foi transformado numa escola de cineastas indígenas, apesar de o espírito de colaboração ter continuado, em especial durante as fases de revisar as filmagens, traduzir e montar. Teve suas justificativas definidas por Gallois e Carelli (1995, p. 67):

Construir, através da mídia audiovisual, informações para o público leigo ou para o círculo restrito dos especialistas representa certamente uma experiência valiosa para a reflexão antropológica. Mais interessante ainda é construí-las com e para os sujeitos da pesquisa: as comunidades indígenas. Retorno, feedback, antropologia interativa ou compartilhada, como pregava Jean Rouch, são princípios muitas vezes declarados, mas raras vezes concretizados. O que as comunidades estudadas, fotografadas e filmadas esperam da interação que estabelecem com antropólogos não são, apenas, as fotos, os filmes editados ou as teses prontas. Entretanto, é essa forma mecânica de retorno que a maior parte dos etnólogos concebe e pratica. O projeto de vídeo do CTI se propõe inverter e enriquecer essa relação. Ao invés de simplesmente se apropriar da imagem desses povos para fins de pesquisa ou difusão em larga escala, esse projeto

tem por objetivo promover a apropriação e manipulação de sua imagem pelos próprios índios. Essa experiência, essencial para as comunidades que a vivenciam, representa também um campo de pesquisa revelador dos processos de construção de identidades, de transformação e transmissão de conhecimentos, de formas novas de auto-representação.

No âmbito do nascimento do VNA, Cunha (2001) diz que o projeto se originou do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), uma organização não governamental de apoio à luta indígena. De acordo com o autor, aquele foi criado em 1979, em um período em que a sociedade brasileira avistava uma abertura política, teve seus trabalhos sempre focados "no campo", nas aldeias em que pessoas ligadas ao CTI possuíam atuação, pensando um atuar prático diante dos problemas apresentados por uma situação de contato impositora de vários problemas a essas sociedades. Acrescenta que, nesse contexto, apareceram diversas outras entidades de apoio como as várias comissões Pró-Índio, o Centro Ecumênico de Documentação Indígena (CEDI), atual Instituto Socioambiental (ISA), etc. Ressalta que um dos pressupostos que diferenciavam esse grupo pelo qual era composto o CTI consistia no de uma abordagem não mais pensadora das sociedades indígenas como uma realidade objetiva, através de uma neutralidade científica na atuação dos pesquisadores. Era buscada, de acordo com o autor, uma atuação abrangente dessa outra subjetividade em maneiras de atuação conjuntas. Destaca que, nesse contexto do CTI, surge o projeto Vídeo nas Aldeias possuidor dessa marca, uma vez que não se trata somente de capacitação dos indígenas, permitindo-lhes competir num mercado de produtores de imagens, mas de possibilidade de se reapropriar de sua imagem a partir do domínio de instrumentos permissivos da criação de representações de si.

Buscando ainda sobre a origem do Projeto Vídeo Nas Aldeias, Felipe (2019) levanta que o surgimento daquele pode ser situado no projeto Interpovos de comunicação indígena através do audiovisual, de idealização do cineasta ítalo-brasileiro Andrea Tonacci e propositura para o CTI na década de 1970. Zan (2017) afirma que, nos anos 1970, o projeto Interpovos foi pioneiro na tentativa de colocação da recém-chegada tecnologia videográfica ao dispor de povos indígenas, objetivando a criação de interações entre estes a partir do vídeo. De acordo com o autor, Tonacci desejava dar voz ao outro, emancipá-lo da condição

de objeto para convertê-lo em agente do discurso, pondo em prática a promoção do registro e da circulação de vídeos entre os vários povos ameríndios. Acrescenta que se tratava, por um lado, de um mecanismo de contribuição para as reivindicações indígenas, como é notado na sequência de “Conversas no Maranhão” (1983) em que se dá aos líderes dos indígenas Canela a possibilidade de registro do seu protesto pela demarcação de seu território. Consta que, por outro lado, Tonacci via um potencial de introspecção em se aproximar do outro, uma vez que olhar para o outro podia permitir enxergar a si a partir de novas perspectivas, contaminadas por pontos de vista que não eram seus. Faz a ressalva de que, se o projeto encontrou limitações intrínsecas a seus desígnios e não chegou ao seu desenvolvimento da forma como o cineasta havia idealizado, seu ímpeto gerou filmes de incontrovertida relevância, como “Conversas no Maranhão” e “Os Arara”, filmados no período entre 1978 e 1983. Destaca que, num contexto de efervescência dos movimentos indígenas, líderes indígenas da América do Norte e do Sul manifestam ser a sua principal batalha a pelo direito à terra e residir na organização e na união o mais eficiente recurso para alcançá-lo. Esses discursos, continua, ocultos por décadas, são tendentes a referendar (na perspectiva indígena) a pertinência da iniciativa de Tonacci, pois seu intuito era desenvolver maior integração entre os diferentes povos e, quanto ao território, ele já tinha colaborado, do seu modo, em “Conversas no Maranhão”, com indígenas que lutavam pela demarcação de suas terras. Conforme o autor, a empreitada de Tonacci junto a povos indígenas serviu de inspiração diretamente a Vincent Carelli, idealizador do Projeto Vídeo nas Aldeias, dedicado há décadas a formar cineastas indígenas.

Sobre os trabalhos iniciais do Projeto Vídeo nas Aldeias, de acordo com Queiroz (2008), os primeiros filmes enfatizam a identidade (indígenas que veem a si mesmos na imagem, refletem acerca da observância ou não de seus costumes, da sua tradição); o dinamismo das trocas entre os diversos grupos indígenas (que se veem e veem os outros pela primeira vez numa TV), a luta política para demarcar seus territórios tradicionais: esses são os temas que atravessam obras fílmicas como “A festa da moça” (1987), “Pemp” (1988), “O espírito da TV” (1990), “Boca livre no Sararé” (1992), “A arca dos Zo’é” (1993),

“Eu já fui seu irmão” (1993) e “Placa não fala” (1996). Buscando a história e o fundamento da ONG Vídeo nas Aldeias, tem-se que

Devolver as imagens ao Outro já estava na base de A festa da moça (1987) – o primeiro filme de Vincent Carelli e, portanto, do Vídeo nas Aldeias –, fundado, por sua vez, em um dispositivo que permitia a imediata exibição das imagens realizadas na comunidade e o acolhimento da percepção do Outro sobre si, sua imagem e manifestações culturais sendo transmitidas em uma pequena TV instalada no centro da aldeia. Assim, a perspectiva coletiva e de compartilhamento já nascia como um dos veios centrais da proposta documentária do então projeto Vídeo nas Aldeias. (Felipe, 2019, p. 18).

O Projeto Vídeo nas Aldeias transformou-se na Organização Não Governamental que, conforme Carelli (2004), foi criada no ano 2000, tornando-se uma escola de cinema para indígenas, de modo a ampliar sua rede de alianças e parcerias com o movimento indígena e com ONGs cooperadoras com aquele. As produções audiovisuais de cineastas indígenas do projeto/ONG Vídeo nas Aldeias (VNA) consideram, ao mesmo momento, o método da cinematografia e o comprometimento ético-político com uma questão que Vincent Carelli vem acompanhando faz décadas.

Identifica-se, pois, a inegável importância da VNA em contribuir, de modo efetivo, para a inserção dos povos originários no Brasil ao âmbito da produção audiovisual. Sobre a relevância dos trabalhos da ONG Vídeo nas Aldeias, Lisboa (2023) atesta que aquela transformou radicalmente a produção das imagens sobre os povos indígenas, transformação esta que se encontra, fundamentalmente, na passagem de, até determinado momento, objetos-Outro acerca de quem o olhar do Ocidente se detinha, para a de sujeitos produtores de imagens sobre si próprios, sobre povos vizinhos ou sobre os brancos. Acrescenta o autor que, mais do que meramente um exercício de captação de imagens alheias, estas também convertem em real aquele ou aquela que está detrás das câmeras, concedendo materialidade a saberes e curiosidades, sensibilidade, temores e sentimentos que trazem consigo. Complementa ao dizer que, indo além, pode-se afirmar que essas imagens testemunham seus interesses mais profundos, daquilo por que dedicam (ou arriscam) a vida.

Segue um quadro com filmografia do projeto/ONG VNA, destacando-a pelo pioneirismo, pela riqueza do acervo histórico cinematográfico e pela

relevância na influência de outras instituições de formação e de produção audiovisual de (sobre) indígenas:

Quadro I – Filmes do/da VNA

Título	Ano	Direção
A Festa da Moça	1987	Vincent Carelli
Pemp	1988	Vincent Carelli
Wai'á, O segredo dos homens	1988	Virgínia Valadão
Vídeo Nas Aldeias	1989	Vincent Carelli
O Espírito da TV	1990	Vincent Carelli
Boca livre no Sararé	1992	Virgínia Valadão, Vincent Carelli, Maurizio Longobardi
A arca do Z'oé	1993	Dominique Tilkin Gallois, Vincent Carelli
Eu já fui seu irmão	1993	Vincent Carelli
Antropofagia Visual	1995	Vincent Carelli
Jane Moraita, Nossas festas	1995	Kasiripinã Waiãpi
SOS Rio Xingu	1995	Whinti Suyá
YÃKWÁ, O banquete dos espíritos	1995	Virgínia Valadão
Placa não fala	1996	Dominique Tilkin Gallois, Vincent Carelli
Programa de índio 1, 2, 3, 4	1996	Glória Albuez, Vincent Carelli
Tem que ser curioso	1997	Caimi Waiassé
Hepari Idub'rada, Obrigado Irmão	1998	Divino Tsere wahú
Segredos da mata	1998	Dominique Tilkin Gallois, Vincent Carelli
Wapté Mnhõnõ, Iniciação do Jovem Xavante	1999	Divino Tsere wahú
Índio na Tevê	2000	Vincent Carelli
Índios no Brasil. 3. Boa viagem Ibantu!	2000	Vincent Carelli
Índios no Brasil. 9. Do outro lado do céu	2000	Vincent Carelli

Índios no Brasil. 8. Filhos da terra	2000	Vincent Carelli
Índios no Brasil. 10. Nossos direitos	2000	Vincent Carelli
Índios no Brasil. 2. Nossas línguas	2000	Vincent Carelli
Índios no Brasil. 7. Nossas terras	2000	Vincent Carelli
Índios no Brasil. 6. Primeiros contatos	2000	Vincent Carelli
Índios no Brasil. 4. Quando Deus visita a aldeia	2000	Vincent Carelli
Índios no Brasil. 1. Quem são eles?	2000	Vincent Carelli
Índios no Brasil. 5. Uma outra história	2000	Vincent Carelli
Moyngo, O Sonho de Maragareum	2000	Kumaré Ikpeng , Karané Ikpeng, Natuyu Yuwipo Txicão
No tempo das chuvas	2000	Isaac Pinhanta, Wewito Piyáko
Dançando com cachorro	2001	Isaac Pinhanta, Adalberto Domingos Kaxinawá (Maru), Jaime Llullu Manchineri
MARANGMOTXÍNGMO MİRANG Das crianças Ikpeng para o mundo	2001	Kumaré Ikpeng , Karané Ikpeng, Natuyu Yuwipo Txicão
Shomōtsi	2001	Wewito Piyáko
Wai'á Rini, O poder do sonho	2001	Divino Tsere wahú
Vamos à luta!	2002	Divino Tsere wahú
Daritizé, Aprendiz de curador	2003	Divino Tsere wahú
Kinja lakaha, Um dia na aldeia	2003	Wamé Atroari
Caminho para a Vida, Aprendizes do Futuro, Floresta Viva	2004	Benki Pinhanta
Nguné Elü, O dia em que a lua menstruou	2004	Takumā Kuikuro, Maricá Kuikuro

Kiarãsâ Yõ Sâty, O amendoim da cutia	2005	Paturi Panará, Komoi Panará
A gente luta mas come fruta	2006	Wewito Piyáko, Isaac Pinhanta
Huni Meka, Os Cantos do Cipó	2006	Tadeu Siã Kaxinawá, Josias Maná Kaxinawá
Iauaretê, Cachoeira das Onças	2006	Vincent Carelli
Imbé Gikekü, Cheiro de pequi	2006	Takumã Kuikuro, Maricá Kuikuro
Xinã Bena, Novos tempos	2006	Zezinho Yube
Espero que vocês gostem destes filmes	2007	Takumã Kuikuro
Kahehijü Ügöhütu, O manejo da câmera	2007	Coletivo Kuikuro de Cinema
KUHI IKUGÜ, Os Kuikuro se apresentam	2007	Coletivo Kuikuro de Cinema
Cineastas indígenas Huni Kui (“Xenã Bena, Novos Tempos”; “Huni Meka, Os Cantos do Cipó”; “Já me transformei em imagem”, e “Filmando Manã Bai”)	2008	
Cineastas indígenas Kuikuro (“NGUNÉ ELÜ, O dia em que a lua menstruou”; “IMBÉ GIKEGÜ, Cheiro de Pequi”; “KUHI IKUGÜ, Os kuikuro se apresentam”, e “Kahehijü Ügöhütu, O manejo da câmera”)	2008	
Filmando Manã Bai	2008	Vincent Carelli
Já me transformei em imagem	2008	Zezinho Yube
Katxa Nawá	2008	Zezinho Yube
Mokoi Tekoá Petei Jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada	2008	Ariel Kuaray Ortega, Jorge Morinico, Germano Beñites
Para os nossos netos	2008	Komoi Panará

Príara Jô, Depois do ovo, a guerra	2008	Komoi Panará
Uma escola Hunikui	2008	Vincent Carelli, Ernesto Ignacio de Carvalho, Zezinho Yube, Mari Corrêa
A história do monstro Khátpy	2009	Yaiku Suya, Kamikia P.T. Kisedje, Kokoyamaratxi Suya, Whinti Suyá, Kambrinti Suya
BIMI, Mestra de Kenes	2009	Zezinho Yube
Cineastas indígenas Ashaninka (“Shomotsi”; “A gente luta mas come fruta”, “No tempo das chuvas”, e “Caminho para a vida, Aprendizes do futuro, Floresta Viva”)	2009	Isaac Pinhanta, Benki Pinhanta, Wewito Piyáko
Cineastas indígenas Panará (“Kiarásã Yô Sâty, O amendoim do cotia”; “Priara Jô, Depois do ovo, a guerra”; “De volta à terra boa”, e “Para os nossos netos”)	2009	
Cineastas indígenas Xavante (De autoria indígena “Wapté Mnöhõnõ, A Incição do jovem Xavante”, “Waiá Rini, O Poder do Sonho”, e outros filmes realizados em parceria com a equipe do VNA, “Pi’Ônhitsi, Mulheres Xavante sem Nome” e “Sangradouro”)	2009	
Corumbiara	2009	Vincent Carelli
KIDENE – Academia Kuikuro	2009	Takumã Kuikuro
Nós e a cidade	2009	Ariel Duarte Ortega
Pi’ÔNHITSI, Mulheres Xavante sem Nome	2009	Tiago Campos Torres, Divino Tsrewahú
Troca de Olhares	2009	Ernesto Ignacio de Carvalho, Zezinho Yube, Wewito Piyáko

TSÓ'REHIPÃRI, Sangradouro	2009	Tiago Campos Torres, Divino Tserewahú, Amandine Goisbault
Yaõkwá	2009	Fausto Campoli, Vincent Carelli
AMTÔ, A Festa do Rato	2010	Kamikia P.T. Kisedje, Kambrinti Suya, Whinti Suyá, Kokoyamaratxi Suya, Yaiku Suya
Cineastas Indígenas	2010	Vincent Carelli
Kene Yuxi, As voltas do kene	2010	Zezinho Yube
Peixe Pequeno	2010	Vincent Carelli, Altair Paixão
Uma aldeia chamada APIWTXA	2010	Tsirotsi Ashaninka
As Hiper Mulheres	2011	Carlos Fausto, Leonardo Sette
Bicicletas de Nhanderu	2011	Patricia Ferreira (Keretxu), Ariel Duarte Ortega
Cineastas indígenas Kisêdjê ("AMTÔ, a festa do rato"; "Txéjkhô Khâm Mby, Mulheres Guerreiras"; "A história do monstro Khátpy"; "Filmando Khátpy", e "Kisêdjê Ro Sujareni, Os Kisêdjê contam a sua história")	2011	Whinti Suyá, Kambrinti Suya, Yaiku Suya, Kamikia P.T. Kisedje, Kokoyamaratxi Suya
Cineastas indígenas Myba- Guarani ("Mokoi Tekoa, Petei Jaguata, Duas Aldeias, Uma Caminhada", "Bicicletas de Nhanderu" e "Desterro Guarani")	2011	Jorge Ramos Morinico, Ariel Duarte Ortega, Patrícia Ferreira (Keretxu)
Desterro Guarani	2011	Patrícia Ferreira (Keretxu), Ariel Duarte Ortega
Filmando Khátpy	2011	Kambrinti Suya, Yaiku Suya, Kamikia P.T. Kisedje, Kokoyamaratxi Suya, Whinti Suyá
KÍSÉDJÊ RO SUJARENI, Os Kisêdjê contam a sua história	2011	Kamikia P.T. Kisedje, Whinti Suyá

TXÊJKHÔ KHÂM MBY, Mulheres Guerreiras	2011	Yaiku Suya, Kamikia P.T. Kisedje, Kokoyamaratxi Suya, Whinti Suyá, Kambrinti Suya
Vídeo nas Aldeias 25 Anos (livro-vídeo)	2011	Coordenação de produção: Beto Ricardo Coordenação Geral e Roteiro: Ana Carvalho, Ernesto Ignacio de Carvalho, Vincent Carelli
Carta Kisêdjê para a RIO+20 AMNE ADJI PAPERÉ MBA	2012	Kamikia P.T. Kisedje
SHUKU SHUKUWE – A vida é para sempre	2012	Agostinho Manduca Mateus Ika Muru Huni Kuin
TAVA, a casa de pedra	2012	Ariel Duarte Ortega, Ernesto Ignacio de Carvalho, Vincent Carelli, Patricia Ferreira (Keretxu)
Eu já virei espírito	2013	Carlos Fausto Takumã Kuikuro
MBYA MIRIM	2013	Ariel Duarte Ortega, Patricia Ferreira (Keretxu)
No tempo do verão	2013	Wewito Piyâko
O mestre e o Divino	2013	Tiago Campos Torres
YOONAHLE, A palavra dos Fulni-ô	2013	Hugo Fulni-ô, Marcelo dos Santos
No caminho com Mario	2014	Coletivo Myba-Guarani de Cinema
A última volta do Xingu	2015	Kamila Kisedje e Wallace Nogueira
Martírio	2016	Tatiana Almeida, Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho
A era de Lareokotô	2019	Rita Carelli
Antônio & Piti	2019	Vincent Carelli, Wewito Piyâko
Virou Brasil	2019	Pakea, Hajkaramykyá, Arakurania, Petua, Arawtya'ia, Sabiá, Paranya
"ZAWXIPERKWER KA'A - Guardiões da Floresta"	2019	Jocy Guajajara, Milson Guajajara

“Yaōkwa, imagem e memória”	2020	Vincent Carelli, Rita Carelli
“Adeus, capitão.”	2022	Vincent Carelli, Tatiana Almeida

Fonte: <http://videonasaldeias.org.br/2009/>, @videonasaldeias, @carellivincent, @mritacarelli

Com o auxílio dos recursos tecnológicos, a divulgação e o acesso a filmes (sobre) indígenas, os quais estão sendo produzidos em ritmo crescente, vêm se ampliando cada vez mais, encontrando-se muitos deles acessíveis em plataformas de *streaming*. Além do mais, os povos indígenas estão reivindicando e colocando em prática a sua autonomia no fazer fílmico, o seu protagonismo nas escolhas das imagens a partir de seus olhares, das próprias representações e narrativas, e nas suas encenações. Conforme exemplifica Lisboa (2023), atualmente, filmes como Ex-Pajé (2018), de Luiz Bolognesi e A Febre (2019), de Maya Da-Rin, estão disponíveis na plataforma de *streaming* Netflix, sendo protagonizados por atores originários e falados, em certos momentos, em línguas indígenas, retratando situações contemporâneas vivenciadas por personagens em aldeias e cidades grandes. Realça que se incorpora o audiovisual, bem como várias outras técnicas e objetos que vieram de fora, pelas comunidades indígenas de uma maneira nada passiva.

Os temas dos filmes contemporâneos acerca dos povos originários no Brasil são os mais diversos. Observa-se, em geral, uma busca pelo rompimento com os estereótipos que a sociedade envolvente ainda costuma perceber, retratar os povos indígenas. A obra fílmica “Rama Pankararu” (produzido em 2022, trata sobre resistência do povo Pankararu, no sertão pernambucano), de Pedro Sodré, é um exemplo em que a pessoa e personagem indígena Bia Pankararu (que se identificam) age a favor da necessidade do rompimento com a forma estereotipada por meio de que a sociedade, de modo geral, visualiza os povos originários. Bia, militante, agente de saúde indígena, mãe solo, LGBTQIA+, deixa claro no filme que o lugar de indígena é onde ele/ela quiser estar, sem necessariamente perder o vínculo com as suas tradições. Um outro exemplo pode ser identificado no documentário “Tempo Circular” (2019), de Graciela Guarani e Alexandre Pankararu, constata-se a existência de uma jovem

indígena que descreve brevemente a sua experiência no centro urbano, a sua conquista em se tornar fisioterapeuta, indo de encontro ao estereótipo de que indígena verdadeiro (a) é aquele (a) que somente vive na aldeia, não tem acesso a recursos tecnológicos, à uma Faculdade, etc.

Ainda acerca do cinema indígena contemporâneo no Brasil, Queiroz (2024) afirma estar o contexto político do país, a partir deste ano, impulsionando as políticas de ações afirmativas e a ampliação do protagonismo indígena nas artes, no audiovisual, apesar de muito tímidos e não suficientes os editais específicos e as políticas de financiamento direcionados à área para que possam dar vazão à potência enorme de uma arte e de um cinema indígena genuíno e independente no Brasil. Ressalta que, para um cinema indígena ser considerado independente não significa que seja em sua totalidade elaborado partindo de sua origem e do seu interior; contrariamente, como uma arte narrativa, ele é feito por meio de hibridismos de linguagens, formas e conteúdos, de modo a capturar ou misturar os processos e sentidos artísticos ocidentais ao contexto e às narrativas indígenas. Lembra o autor que, hoje, os cinemas indígenas se fazem por muitos coletivos, por muitas mãos e pelos indígenas, ou em perspectiva colaborativa com os não-indígenas, havendo muita diversidade.

É nesse contexto que se insere um número expressivo, no Brasil, de grupos sob a forma de organização da sociedade civil de interesse público (Oscip), ONG, coletivo, produtora, rede de cinema de temática indígena criados para fortalecer a produção e divulgação de audiovisual de cineastas indígenas e de autoria compartilhada.

2.3 Cineastas e coletivos indígenas de cinema no Brasil

Identifica-se, atualmente, um crescimento significativo do número de cineastas e coletivos de cinema indígena no Brasil destacando-se em festivais dentro e fora do país. “Sem desconsiderar experiências pontuais anteriores, pode-se dizer que a produção de cinema por realizadores e coletivos indígenas no Brasil ganha uma trajetória sistemática com o trabalho do Vídeo nas Aldeias

[...]" (Brasil, Belisário, 2016). As oficinas de formação do VNA foram responsáveis por impulsionar e consolidar a realização de cinema por indígenas no Brasil. Felipe (2024) afirma que foram formados pelas oficinas do Vídeo nas Aldeias realizadores e coletivos, em territórios brasileiros de norte a sul, com expansão maior a datar dos anos 2000, quando a ONG, sob o comando do cineasta indigenista Vincent Carelli, tornou-se uma espécie de escola de cinema indígena.

Com a expansão de filmes e vídeos realizados por cineastas e coletivos indígenas a partir das possibilidades incentivadas pelo projeto Vídeo Nas Aldeias e outras iniciativas, é possível vislumbrar um processo de constituição de um modo de fazer cinema que pode ser agrupado enquanto categoria de cinema indígena. De forma ampliada, constitui-se um autêntico mosaico de possibilidades que subvertem uma lógica de produzir narrativas historicamente calcadas em uma visão eurocentrada (Costa; Galindo, 2018, p.37).

Realizadores indígenas seguem produzindo filmes, obtendo notoriedade em festivais e buscando espaço, através da produção audiovisual, para romper estereótipos construídos por tão longo tempo. Nesse contexto, conforme Queiroz (2024), na entrada do século XXI, os cineastas e coletivos indígenas de cinema passaram a ser mais autônomos, organizaram-se de forma autônoma relativamente aos projetos de organizações não-governamentais como o Vídeo nas Aldeias e relativamente à estética/ linguagem cinematográfica e documentária ocidental, elaborando narrativas e estéticas audiovisuais bem diferenciadas e particulares. Ressalta que foram multiplicados os registros, qualitativa e quantitativamente. De acordo com o autor, observam-se registros longos e destinados, com frequência, somente à pesquisa ou à constituição de acervos; curtos e destinados às redes sociais; híbridos, relacionados a processos e itinerários artísticos, específicos para um público relativo aos festivais de cinema ou da própria comunidade indígena de origem. Schmitz (2022) constata que, desde seu surgimento como possibilidade criativa, a VNA já promoveu influência na prática de outras oficinas de audiovisual, de forma que comunidades que tiveram formações, seguem produzindo filmes e procuram repassar tais conhecimentos para outras pessoas da comunidade.

Como consequência dessas formações, hoje há certa autonomia dos indígenas já formados, que acabam também formando as próximas gerações, fazendo com que o Brasil hoje possua muitos nomes quando se fala em cineastas indígenas. Como Alberto Alvares, Divino

Tserewahú, Takumã Kuikuro, Kamikia Kisêdjê, Yaiku Suya, Zezinho Yube, etc. Assim como tem crescido o número de mulheres indígenas fazendo cinema, como Larissa Ye'padiho, Graci Guarani, Pateani Huni Kuin, Patrícia Ferreira Keretxu, Suely Maxacali e Olinda Muniz. Também há produtoras voltadas diretamente para a produção audiovisual de temática indígena como a Pajé Filmes e inúmeras iniciativas audiovisuais dentro de comunidades indígenas (Freitas, 2019, p. 11).

Num contexto pós-VNA, identifica-se a Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASURI) de Mato Grosso do Sul, a qual, conforme Gorges (2022), compõe-se de indígenas dos povos Guarani, Kaiowá e Terena, e vem, desde 2008, atuando na realização de filmes, produção de oficinas de formação, compras de equipamentos de produção fílmica para as aldeias e mediação dos processos de circulação de suas produções. Foi idealizada, de acordo com a autora, por Gilmar Martins Marcos Galache, do povo Terena, e por Eiel Benites, do povo Kaiowá. Felipe (2024) diz que a ASURI foi criada depois das oficinas do Cine Sin Fronteras: projeto da Escuela de Cine y Arte de La Paz (ECA/Bolívia) e da Universidade Federal de Goiás (UFG), que chegou a reunir jovens indígenas e não indígenas, na Bolívia, entre eles Gilmar Galache e Eiel Benites, participantes das atividades coordenadas pelo cineasta quéchua Ivan Molina. Afirma que contatando a ASURI com a potência política do cinema, a partir de 2010, desenvolveu várias oficinas até sua consolidação entre 2015-2016. Acrescenta que, para isso, tiveram relevância o Programa Mosarambihara¹¹ (Semeadores do bem-viver, com práticas formativas e de

¹¹ "O período de 2015 a 2016 foi marcado por dois momentos de grande importância para a ASURI, o primeiro foi a formação do Programa Mosarambihara, que quer dizer semeadores do bem-viver, idealizado por Eiel, traz a essência do Teko Porã, que para os Guarani Kaiowá, seria como o ápice da vida, ou Teko Araguje, o bem-estar pleno, que se caracteriza pela presença de elementos já escassos nos dias de hoje, como matas, rios e estruturas naturais e por consequências espirituais. Esse trabalho se deu em parceria com a Gestão Ambiental e Territorial de Terras Indígenas (GATI), que foi criado pela FUNAI. A participação da ASURI na parceria foi a coordenação da parte Guarani Kaiowá, a qual a GATI sempre encontrou dificuldades para a execução do trabalho devido a grande diferença que há no Mato Grosso do Sul, na questão indígena, quando comparado às demais populações indígenas do Brasil. E foi utilizando a metodologia de formação audiovisual que conseguimos entrar na estrutura complexa dos Guarani Kaiowá, e propor o programa de semeadores do bem viver, trazendo e realizando demandas internas das comunidades, e para isso foi de extrema importância a figura do rezador, que em quase todos os casos é esquecida e marginalizada. O segundo momento foi a Oficina Cine Sin Fronteras, da qual eu e Eiel fomos alunos em 2008, e agora a ASURI é responsável pela coordenação da Formação no 15 Brasil, esse ano levamos 11 indígenas de Mato Grosso do Sul para La Paz, na Bolívia, em uma formação de 10 dias, com um aprofundamento nas nossas narrativas, que descrevo um pouco nesse trabalho, bem como uma sistematização da metodologia da ASURI em processos de formação audiovisual" (Galache, 2017, p. 14-15).

sustentabilidade, espirituais e intergeracionais) em parceria com a Gestão Ambiental e Territorial em Terras Indígenas (GATI/FUNAI), com o audiovisual dando maior potência às dimensões naturais e espirituais Kaiowá; e a edição brasileira do Cine Sin Fronteras, a cargo da ASCURI, com os processos formativos fundamentados no método boliviano que foi vivenciado pelos seus realizadores na década precedente.

A ASCURI defende, de forma incisiva, a prática da autonomia pelos seus realizadores. Queiroz (2024) afirma que o principal objetivo da ASCURI é discutir e propor alternativas ao modelo que predomina no pensar e no fazer cinema na América Latina, de maneira a buscar o caminho de fortalecimento do jeito de ser indígena através das ferramentas e das tecnologias comunicadoras. Acrescenta que a ASCURI trabalha numa relação muito próxima aos rezadores tradicionais do povo Guarani-Nhanderu e Terena, esforçando-se para conectar os jovens aos conhecimentos dos mais velhos. Diz que, explicitamente, apropriar-se das ferramentas audiovisuais é uma estratégia para lutar em prol dos direitos indígenas, administrar os territórios e conservar o meio ambiente, além de ser uma ponte para se comunicar com as entidades espirituais de cada povo. Assim, pode-se concluir que, em conformidade com Schmitz (2022), o objetivo inicial da VNA se realizou exitosamente: o de ser um projeto pioneiro. Já a ASCURI, diz ele, consiste num exemplo de processo consolidado e desenvolvido por profissionais indígenas já possuidores de formação em áreas de produção e criação audiovisual.

Importante frisar que não existe uma uniformidade nas produções audiovisuais dos povos originários enquanto cineastas. Segundo Mongconann (2021) há atualmente uma série de produções sendo elaboradas por realizadores e realizadoras indígenas, utilizando-se de várias linguagens e gêneros cinematográficos na produção de suas narrativas, tornando os seus trabalhos mais plurais, diversos e de algum modo com maior riqueza de formas, conteúdos e público. Barros e Fresquet (2023) acreditam serem os cinemas indígenas tantos quanto o número de seus realizadores, não obstante, seja a maioria dos filmes dentro desse contexto, resultante de processos coletivos, por algumas vezes comunitários. Acresentam que, dentro de uma mesma etnia, pode-se perceber vários estilos e métodos diversos.

Poder-se-iam citar aqui nomes e trabalhos de uma quantidade expressiva de realizadores/realizadoras indígenas¹². No entanto, ir-se-ia para além dos objetivos da pesquisa. Traz-se aqui um exemplo de um cineasta e curador indígena de renome, um dos principais nomes do cinema indígena contemporâneo: Takumã Kuikuro. Ele é fundador do Coletivo Kuikuro de Cinema e presidente do Instituto da Família do Alto Xingu (IFAX). Atualmente está vivendo na aldeia de Ipatse, no Território Indígena Xingu (Mato Grosso). Possui formação técnica a partir de estudos no Instituto Brasileiro de Audiovisual – Escola de Cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro, e no projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). No ano de 2017, ganhou o prêmio honorário Bolsista da *Queen Mary University London*. Em 2019, foi o primeiro jurado indígena do Festival de Cinema Brasileiro de Brasília. O referido diretor, reconhecido nacional e internacionalmente, tem diversos filmes premiados em festivais como os de Gramado, de Brasília, do Cinema Brasileiro, da Jornada Internacional de Cinema da Bahia, do Festival de Filmes Documentário Etnográfico e do Presence Autochtone de Terres. (FUNAI, 2023).

Takumã é coordenador do Coletivo Kuikuro de Cinema, empenhando-se ainda em formar novos cineastas indígenas no Xingu. Entre os filmes em que participou da direção, foram: “Nguné Elü: O Dia em que a Lua Menstruou” (2004); “Imbé Gikeyü: Cheiro de Pequi” (2006); “As Hiper-Mulheres” (2011); “Karioka” (2014); Agahü: O Sal do Xingu (2020); Território Pequi (2021); Quando o cinema olhou para a natureza” (2022); “A febre da mata” (2022) (Embaúbaplay, Mubi).

Em entrevista ao Jornal O Estado de São Paulo, o mencionado diretor Kuikuro (2022), diz que o audiovisual também possui o papel de denúncia de tudo aquilo que está acontecendo em terras indígenas, uma vez que é por meio dele que estes levam a mensagem das lideranças ao restante do Brasil e ao exterior. Considera ser muito importante que os povos indígenas continuem com as produções nas aldeias e contém a realidade sob o seu olhar, não mais pela visão do branco. Takumã Kuikuro (2024) expressa que, no audiovisual, os povos indígenas querem ser protagonistas das suas histórias, contar a sua história (que

¹² No material pedagógico elaborado, são trazidos vários outros nomes de cineastas e coletivos de cinema indígena no Brasil.

antes era papel apenas de antropólogos e outros profissionais), expondo seu trabalho, por meio das funções de fotógrafos, cineastas, diretores e/ou editores indígenas. Acrescenta que, nessa luta, querem ser autônomos, e que esse propósito o levou a abrir a sua produtora, chamada Xingu Filmes Produções Cinematográficas Limitadas, de modo a poderem trabalhar nas diversas áreas do cinema.

CAPÍTULO II

3. CINEMA (SOBRE) INDÍGENA NO BRASIL EM AULAS DE SOCIOLOGIA NO ENSINO MÉDIO

3.1 Cinema e ensino de Ciências Sociais (falta concluir)

Sobre as relações entre cinema e ensino de ciências sociais, Alves destaca modos de aprendizagem e compreendendo o cinema como a síntese total das mais variadas manifestações estéticas humanas. Para ele,

O cinema como arte total consegue apresentar a verdade dos conceitos e categorias das ciências sociais através de situações humanas típicas elaboradas por meio de uma série de técnicas de reprodução aprimoradas a partir de outras intervenções estéticas (literatura, pintura, arquitetura, urbanismo, música, etc). Ao fazê-lo, consegue demonstrar que a realidade sócio-histórica efetiva é maior e mais complexa que conceitos e categorias abstratas que procuram apreendê-la cientificamente (o que não significa que conceitos e categorias não sejam imprescindíveis para uma auto-consciência crítica por meio da arte total do cinema). Além da capacidade de ser reflexo verdadeiro do real, o filme consegue ser forma mediada da realidade efetiva. Por meio dele podemos não apenas apreender categorias e conceitos constituídos a partir da reflexão científica prévia (o que significa aplicar o que já sabemos), mas desenvolver e desvelar, por meio de insights, sugestões ou pistas postas (e pressupostas) no artefato artístico, um conhecimento novo do ser social. (Alves, 2010, p.21)

Nesse âmbito, a sociologia dispõe, nos tempos atuais, de uma quantidade significativa de dispositivos fílmicos que podem e deveriam fazer parte de suas investigações. Válidas são as palavras de Martins (2021), ao tratar sobre o tema das relações entre cinema e ensino de sociologia, quando diz que, se a consciência sociológica abre-se ao não mensurável do universo de mutações, a abundância digital de plataformas de streaming, gratuitas, colaborativas, ou pagas, as quais colocam à disposição atualmente grande número de audiovisuais da história do cinema, linguagens e culturas, convida à elaboração de seus usos no ensino que parece obter muitas interseções para se explorarem, uma dessas as mudanças em comunicar o conhecimento em sociologia e na acepção do ensino-aprendizagem.

Compartilha-se, entre outras, da abordagem de ALVES (2010, p. 21): “[...] o filme não é apenas um texto, mas um pré-texto capaz de nos conduzir à autoconsciência reflexiva do mundo social, e, numa perspectiva hermenêutica,

uma forma de conversação com nós mesmos e com nosso mundo sócio-existencial.”

Sobre o uso da produção fílmica na aprendizagem de Sociologia no Ensino Médio, Rachetti (2016), afirma que a busca da ligação entre a narrativa fílmica, os saberes da disciplina de Sociologia e os estudantes do Ensino Médio, por meio do cinema, deu-se porque este, entre os outros meios de expressões, mostra-se como o que mais se aproxima do cotidiano dos discentes, em virtude de sua linguagem servir, por muitas vezes, para reproduzir fotograficamente a realidade. Uma prova disso, conforme o mencionado autor, é a grande proliferação de vídeos criados através dos dispositivos móveis, utilizados de maneira comum dentre os adolescentes.

3.2 A utilização do cinema (sobre) indígena em aulas de Sociologia e as contribuições da Antropologia Visual (concluir)

Como o campo da Antropologia é o que produziu maior reflexão acerca dos povos indígenas, e também acerca da produção de imagens nas Ciências Sociais, por meio da Antropologia Visual (Ribeiro, 2005; Peixoto, 2019), o aporte teórico do presente capítulo, bem como o do guia pedagógico, foi construído tendo como base, principalmente, as contribuições daquela. Na busca de um conceito para essa área da Antropologia, pode-se dizer que

A antropologia visual é o campo de estudo ligado, ao mesmo tempo, às metodologias de registro audiovisual das pesquisas em antropologia e também ao conhecimento da produção de imagens dos povos estudados. No primeiro caso, está ligado à etnografia, que é o registro das observações feitas no convívio com o grupo estudado e diz respeito tanto às técnicas de coleta de imagens, quanto à análise (sic) posterior do material. Com relação ao estudo da produção visual dos grupos humanos, está ligada à antropologia cultural, que se dedica à pesquisa sobre os objetos, às práticas e os significados simbólicos produzidos pelos grupos (Name, 2019, p.39).

Nesse contexto, Coradini (2014) visualiza dois caminhos possíveis de se traçarem perante a diversidade temática e preocupações constitutivas do que se denomina, em termos gerais, “Antropologia da Imagem”. Para a autora, um desses é o da Antropologia da imagem propriamente dita ou do visual, que

envolve estudar e a interpretar qualquer elemento imagético culturalmente produzido conforme as teorias e metodologias da Antropologia. Afirma ser o outro caminho, o da “Antropologia Visual”, significando usar e inserir as imagens na coleta de dados, na transmissão e na produção do conhecimento antropológico, noutros termos, as imagens estão inclusas no fazer da Antropologia.

No mesmo sentido de definir a antropologia visual enquanto campo do conhecimento antropológico, Campos (1996) afirma ser a antropologia uma disciplina que é construída através da observação, descrição, compreensão e interpretação de fatos culturais e vem concedendo ao texto escrito a rigorosidade de sua expressão científica. Assevera que se descreve o objeto de observação, de maneira geral, em cadernos de campo de maneira a acumular dados à uma posterior compreensão e interpretação. Ressalta que, desde que vem se incorporando a imagem aos métodos de registro, é percebida a possibilidade de uma conjunção de olhares, na qual a memória pode recompor, de modo mais amplo, a realidade observada partindo-se da combinação das diversas formas de registros. Considera que, por tais razões, a fotografia, o filme e o vídeo vêm conquistando novos domínios, de modo a transformar a imagem em fonte que revela o conhecimento antropológico. Barbosa (2014) considera, nesse sentido, que pensar os possíveis usos das imagens na reflexão antropológica implica o entendimento da imagem (entender o discurso cinematográfico, fotográfico ou do desenho, por exemplo) como forma específica de linguagem, que se diferencia partindo dos distintos meios que a vinculam. Acrescenta que, como desdobramento necessário, implica ainda o entendimento da emergência histórica da Antropologia Visual, a verificação das questões metodológicas e epistemológicas que aquela área tem acrescentado à discussão mais ampla do conhecimento antropológico.

Sobre o caráter de área interdisciplinar e de tendências da Antropologia Visual, Monteiro (2013) afirma que a antropologia visual é apresentada como um campo de investigação e de desenvolvimento de práticas constitutivas de um desafio aos estudantes e às escolas no âmbito das atuais mudanças do ensino. De acordo com a autora, esse ramo da antropologia se constitui como campo amplo interdisciplinar entre as ciências sociais e as artes, as ciências e as

tecnologias da comunicação. Atenta para o fato de ser a antropologia visual instituída como processo simultâneo ou complementar de investigação e produção escrita, audiovisual, multimédia e hipermédia. Segundo a autora, esse campo do conhecimento se desloca das temáticas tradicionais de investigação antropológica para as atuais, não deixando de tratar de toda a tradição e, de modo simultâneo, recuperar arquivos de documentos das práticas antecedentes, de maneira a criar uma relação mais aproximada e mais implicada na vida social.

Sobre a relevância do audiovisual para o conhecimento antropológico, Rodolph et al (2024) afirmam ser consensual nas Ciências Sociais, de maneira singular, na antropologia, o quanto importante é a documentação audiovisual. Dizem que, de modo conjunto com a informatização, os instrumentos audiovisuais são um dos principais promotores de dinamismo da moderna técnica de pesquisa em antropologia. Segundo eles, ao passo que a informática faz a sistematização de uma nova maneira de pensar e organizar a prática de pesquisa num nível mais íntimo do processo, as técnicas de antropologia visual promovem dinamismo ao processo de coletar dados, de modo a abrir novas facetas no trabalho de analisar e interpretar até então limitados à memória daquele que pesquisa e, com frequência, ao seu gravador de áudio. Ressaltam que sem falar todas as perspectivas de interação sujeito-objeto por elas abertas, de modo a permitir uma comunicação maior com as populações pesquisadas, além da possibilidade de condução dos resultados das pesquisas a um público de maior amplitude, apresentando os problemas sociais, sob o crivo sociológico, diante, por exemplo, dos espectadores dos canais televisivos.

A obra cinematográfica enquanto ilustradora de conceitos antropológicos, produtora de conhecimento da Antropologia, poderá contribuir, com propriedade, nas aulas de Sociologia no Ensino Médio. O cinema (sobre) indígena consiste em produção audiovisual que, a partir de suas estéticas e formas de narrativas (destacando-se as narrativas orais indígenas), permite o acesso a temas sobre povos originários, apresentados por estes e/ou por não indígenas, e sua utilização na pesquisa em ciências sociais. Nem sempre há a facilidade de acessar as aldeias ou indígenas, por razões as mais diversas, sendo o cinema uma forma de ter conhecimento, de maneira audiovisual, sobre uma diversidade de povos indígenas no Brasil e sobre representações de si elaboradas por

indígenas protagonistas. Com base em teorias e metodologias antropológicas, levando-se em conta o nível de aprofundamento necessário dos conteúdos a serem trabalhados nessa etapa da Educação Básica, a linguagem audiovisual poderá colaborar para a compreensão do outro a partir de seu próprio espaço social, de maneira a contribuir a favor da alteridade e contra o preconceito, o etnocentrismo. Nesse contexto, faz-se importante que o/a professor/professora oriente e estimule o/a estudante a exercitar a reflexão, a discutir acerca da produção das narrativas fílmicas, num viés antropológico.

No contexto do audiovisual e do conhecimento antropológico, Pellegrino (2007) afirma que incluir o suporte audiovisual na antropologia, abordando-o como fonte de visualidade, expressa significados de culturas inclusivos, em suas várias possibilidades, de expressões de realidades diversas. Destaca que estudar acerca da construção dessas distintas visualidades configura vias de acesso para compreender sociedades indígenas em sua multiplicidade de manifestações: construção de identidades, processos de revisar autoimagens, categorias de alteridade, noções de temporalidade e humanidade. Compreende que tais processos possibilitam que o conjunto de manifestações do pensamento indígena seja possível de ser acessado pelos estudos da antropologia no campo das experiências de comunicação audiovisual. A autora diz que, nesse sentido, as imagens podem exercer um relevante papel na esfera da disciplina e na de comunicação entre culturas: ora como um instrumento privilegiado de comunicação entre grupos indígenas, ora como uma via para acessar as concepções e categorias nativas que se investigam pela pesquisa etnológica.

Sobre a importância de estudar a antropologia, situando-a como meio facilitador para a convivência social, Rocha e Tosta (2009) compreendem que o estudo da antropologia consiste também numa forma de educação uma vez que nos faz um convite a ver no outro e em suas diferenças, muitas vezes, maneiras alternativas de sociabilizar ou de resolver conflitos entre os homens. Acrescentam que, talvez, assim, possilite-nos maior abertura (visual, dialógica, intelectual, cognitiva e afetiva) para o enfrentamento dos problemas da vida cotidiana, tomando-se em conta os desafios vividos na educação, escolarizada ou não. Nesse contexto de respeito ao “outro”, às suas diferenças, a antropologia “[...] provoca uma verdadeira revolução epistemológica, que começa por uma

revolução do olhar... um descentramento radical, uma ruptura com a ideia de que existe um ‘centro do mundo’” (Laplantine, 2005, p. 22).

No sentido de destacar a relevância do conhecimento antropológico, no Ensino Médio, Ferreira e Lima (2014) afirmam que a possibilidade de as Ciências Sociais, particularmente a Antropologia, colaborarem para que os/as discentes sejam capazes de construir visões de mundo autônomas que escapam dos estereótipos e dos limites que lhes dão a indústria cultural e pelos modelos dominantes de interpretar a realidade, o que por si só comprovam o pertinente ensino de Antropologia nesse segmento. Ressaltam que outros temas como racismo, juventude, identidade social, tribos urbanas, etc. dependem, de maneira essencial, do arcabouço teórico metodológico da Antropologia a fim de que sejam convertidos em probabilidade de emancipação intelectual do corpo discente. Os autores enfatizam ainda que as estratégias pedagógicas, o trabalho etnográfico e demais apropriações da Antropologia na educação básica, podem oferecer contribuição para desenvolver nos estudantes um olhar crítico, humanista e consciente do papel de cada ator social para construir sua própria realidade, permitindo, assim, refletir acerca do espaço escolar e do conhecimento como componentes centrais nos caminhos percorridos pelos processos culturais, sociais e políticos de toda sociedade. Acrescentam que, no processo de compreender e explicar a sociedade contemporânea, coube à Antropologia a função de inserir no debate a compreensão necessária do outro e da diversidade. Compreendem que os dados, teorias e métodos de criação dos antropólogos de diversos matizes teóricos, são base ainda hoje para questionar posturas políticas, econômicas e culturais que não consideram minorias as mais distintas em todo o mundo. Estão de acordo que, na escola básica, esse patrimônio, contanto que por meio de transposição didática, pode consistir também num instrumento poderoso para construir outro olhar sobre a escola e seus atores, quiçá colaborando para dar à escola básica um necessário e esperado caráter transformador.

Partimos do pressuposto de que a Antropologia, dentro da disciplina de Sociologia, pode ajudar alunos e professores da Educação Básica a conhecer, relativizar e pensar criticamente a diversidade e a desigualdade que conforma a realidade brasileira, desmistificando noções já naturalizadas e/ou essencializadas acerca do que se entende por raça, cor, etnia, identidade, entre outros (Meirelles; Schweig, 2008, p.4).

Nesse sentido, temos o posicionamento de Oliveira e Silva (2014), ao dizer que, mesmo não configurando o nome da disciplina Antropologia na educação básica, ela tem muito a colaborar com o ensino, podendo vir a realizar grande mudança na sociedade, uma vez que consiste num conhecimento que busca a revelação do sentido das ações dos grupos sociais, o que torna possível o entendimento do outro, de modo a gerir novas formas de ação e a instigar a busca por explicações e entendimentos acerca de realidades e noções que já se naturalizaram.

Sabe-se que a legislação brasileira possui a Lei nº 11.645/08, que torna obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, sendo os conteúdos ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de história, literatura e educação artística (Brasil, 2008). Necessário se faz lembrar que essa lei faz remissão a populações a que tradicionalmente a Antropologia está junto em suas pesquisas. O conhecimento antropológico possui bastante propriedade para que esse estudo se dê de forma mais satisfatória, sendo, assim, imprescindível.

Em relação a práticas pedagógicas e o conhecimento antropológico no ensino médio, Araújo (2024) ressalta que, depois de um período que é confundido com a intermitência do conteúdo de Sociologia nos fluxogramas do ensino secundário, o movimento reflexivo acerca das temáticas antropológicas tem, nos últimos anos, se oxigenado no que se refere à sua revalorização. Acrescenta que, assim, muito do que tem, na atualidade, se dito acerca do ensino de Sociologia no Ensino Médio está centrado, em demasia, no ato de estranhar, de modo a pôr nas sombras uma dimensão muito importante (quem sabe uma das grandes colaborações da Antropologia como disciplina científica): o ato de familiarizar-se. Segundo o autor, para que isto aconteça, a contribuição dos conteúdos antropológicos nesta modalidade educacional pode se fazer através de leituras diversificadas, de modo a trazer uma substancial contribuição teórica para a formação discente, bem como a partir da realização de aulas de campo, expondo-lhes a metodologia própria da Antropologia (ainda que esbarradas em limites para serem aplicadas na realidade da escola).

o fato de a Educação ocupar um lugar periférico na agenda de pesquisa dos antropólogos confirma [minha] hipótese de que há um movimento de mão dupla na relação entre o campo da Antropologia e o do Ensino Médio: o pouco interesse de atuação nessa área contribui para que haja menor espaço para a Antropologia no currículo escolar e isso, por sua vez, também faz com que menos antropólogos se interessem por essa área de atuação, contribuindo para um círculo vicioso no qual a ausência de antropólogos em espaços de disputa (como a elaboração de materiais didáticos e na formulação de legislações específicas, como diretrizes curriculares) se traduz no menor espaço ocupado pela Antropologia no Ensino Médio.

Nesse sentido, para a professora Bárbara Fontes (2019, p. 205), a [...] centralidade da Atropologia proporciona o desenvolvimento da tolerância com a diferença, o que daria à disciplina um papel civilizatório no sentido de uma re-affirmação dos direitos humanos. Apesar de a Sociologia também ser importante nesse campo, a Antropologia age mais diretamente sobre ele [estudante] a partir de uma discussão qualificada em relação ao etnocentrismo.

FONTES, Barbara de Souza. Entre o “chão da escola” e a universidade: a Antropologia nos manuais didáticos de sociologia. Rio de Janeiro, 2019. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de PósGraduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019

No sentido de constatar também a importância do conhecimento antropológico na formação básica, Araújo (2024) afirma que se pode definir tal relevância como aquela graças ao qual os discentes passam a ter uma percepção melhor de certas situações de vida e a encontrar, em nossa sociedade, significação sociocultural em atitudes que, ainda, fossem tidas como “naturais”. O autor faz a ressalva de que, afinal, **no que tange a nós, docentes, costumamos pregar um mesmo rótulo de “estudantes” nas pessoas das mais diferentes origens, credos ou classes sociais, sem que as influências de tais traços sejam consideradas na qualidade do aprendizado desses sujeitos.**

Nesse contexto, Pellegrino (2007) afirma que incluir o suporte audiovisual na antropologia, tratado como fonte de visualidade, **exprime significados de âmbito cultural que incluem, em suas diversas possibilidades, expressões de várias realidades. Diz que estudar acerca da construção dessas diferentes visualidades representa vias de acesso para compreender sociedades indígenas em suas múltiplas manifestações: construção de identidades, processos de revisão de autoimagens, categorias de alteridade, noções de temporalidade e**

humanidade. Esses processos permitem que o conjunto de manifestações do pensamento indígena possa ser acessado pelos estudos antropológicos no âmbito das experiências de comunicação audiovisual. Nesse sentido, as imagens podem desempenhar um papel importante no âmbito da disciplina e no contexto de comunicação intercultural: ora como um privilegiado instrumento de comunicação entre grupos indígenas, ora como uma via de acesso às concepções e categorias nativas investigadas pela pesquisa etnológica.

Sobre assuntos que se podem trabalhar em aula em que se utiliza material fílmico acerca dos povos originários brasileiros, Sanchez (2015), apesar de o seu texto dissertativo tratar sobre o ensino de História, alguns dos seus comentários são válidos para as aulas de Sociologia. Afirma que muitos filmes, por meio de sua narrativa e montagem, permitem debater sobre identidade, interculturalidade, alteridade e hibridação da cultura, além de possibilitarem refletir acerca da imagem construída para os povos indígenas brasileiros. Diz que os elementos estéticos e técnicos incitam os espectadores a enxergar na montagem do filme a representação desses povos. No entanto, assevera que, em contexto didático, conjuntamente com os alunos, pode-se analisá-la no sentido de sua desconstrução.

Os filmes indígenas podem ser materiais férteis para professores e professoras de todas as áreas de ensino, uma vez que as narrativas abrem conexões e diálogos com muitos conhecimentos. A produção cinematográfica indígena nos convida a caminhar pelos sentidos amplos e diversos de vida que nos compõem. Esses filmes podem compor novos sentidos com as cosmovisões indígenas sobre o que é estar vivo

CAPÍTULO III

4. ELABORAÇÃO DO GUIA PEDAGÓGICO (falta continuar)

3.1 Problemas didáticos a serem enfrentados

Nem todos/todas discentes têm acesso ao ambiente virtual, o que poderá vir a ser um problema se limitarmos o material didático à modalidade não impressa. Há também a falta de conhecimento específico, de preparo por parte da maioria das/dos docentes sobre a diversidade.

Incialmente foi feita, no trabalho de conclusão de curso, uma discussão bibliográfica sobre as relações entre cinema, educação e questões indígenas, a partir das referências bibliográficas levantadas. Discussão essa que estará principalmente constando nos estado da arte e no referencial teórico.

Simultaneamente à pesquisa bibliográfica serão realizados o levantamento fílmico e a elaboração das sinopses respectivas com vistas à produção do material pedagógico. O guia didático, proposta da presente pesquisa, pode ser compreendido como

[...] um material que contém informações, ideias, apontamentos, conteúdos, notas, dados e experiências individuais, coletivas, culturais, tecnológicas e ambientais de maneira clara e objetiva, que auxiliam à construção do conhecimento, ressignificação de conceitos e de autonomia que originam-se nos diversos tipos de interações entre conteúdo, sociedade e ambiente, perpassando também pela escola e educação. (RANGEL; DELCARRO; OLIVEIRA, 2019, p.02).

Metodologia

Pretende-se obter como resultado do trabalho de conclusão de curso um material didático, mais especificamente, um guia para professores (as) e estudantes com sinopses fílmicas e sugestões de atividades relacionadas aos

temas presentes nos filmes. De acordo com o Manual TCC ProfSocio¹³, a modalidade material pedagógico

[...] consiste na elaboração de recursos que ofereçam suporte para professores e/ou alunos de sociologia. Será um produto inédito, elaborado pela/o mestranda/o, e deverá vir acompanhado de uma fundamentação consistente e de uma análise de uma experiência, ao menos, de sua apropriação e efeitos junto a professores e/ou alunos (o que inclui refletir sobre a avaliação pelos participantes ou usuários do material produzido). Podem ser da seguinte espécie: a. Recursos como jogos, documentários, kits de imagens, músicas ou objetos, por exemplo. b. Produção de textos originais voltados a subsidiar a qualificação de docentes, ou à utilização direta em sala de aula (não se trata de planos de aula, mas de produção textual para uso em sala de aula), organização de dicionários, antologias ou traduções.

A presente proposta consiste, portanto, numa produção de texto original voltado subsidiar o/a docente no uso de filmografia sobre temas relacionados a indígenas brasileiros no ensino de Sociologia na escola.

O tipo de pesquisa a ser desenvolvida será qualitativa, documental e bibliográfica. No que diz respeito aos instrumentos e procedimentos para produção de dados, serão utilizados: a) revisão bibliográfica baseada em leituras explicativas e integrativas, levando-se em conta fontes primárias e secundárias sobre os assuntos que irão compor a pesquisa; b) análise documental de filmes de temas sobre indígenas brasileiros (os critérios das escolhas das obras cinematográficas a serem trabalhadas ainda serão definidos), a partir do levantamento da filmografia presente nas plataformas digitais disponíveis (Exemplos dessas plataformas: filmoteca da Vídeo nas Aldeias, da rede audiovisual Katahirine, acervo do Instituto Socioambiental (ISA), canais de Youtube de filmes sobre indígenas, tais como Ororubá Filmes, Nhamandu Produções, Jenipapo Audiovisual, etc.), c) elaboração de sinopses didáticas e atividades sobre as obras cinematográficas levantadas.

Quando da elaboração do guia didático, utilizar-se-ão das categorias (tempo e espaço; territórios e fronteiras; indivíduo, natureza, sociedade, cultura e ética; e política e trabalho) estipuladas pela BNCC para a área de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas, de modo a organizar os filmes por essas categorias, propondo atividades baseadas em temas e conteúdos relacionados àquelas, e presentes no acervo fílmico levantado, para serem trabalhados a

¹³ <https://profsocio.ufc.br/wp-content/uploads/2021/10/manual-tcc-profsocio.pdf>

partir dos modos de viver das etnias presentes nas produções cinematográficas elencadas. O referido documento legal traz definições para cada categoria mencionada.

Nesse contexto de consideração dessas categorias, a BNCC de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas do Ensino Médio, a definição de competências e habilidades possui a pretensão de possibilitar o acesso a conceitos, dados e informações permissivas aos estudantes de atribuição de sentidos aos conhecimentos da área e usá-los, de forma intencional, para compreender, criticar e enfrentar eticamente os desafios do cotidiano, de certos grupos e da sociedade como um todo. (BRASIL, 2018).

Os curtos, os médias e os longas metragens escolhidos serão os produzidos tanto por cineastas indígenas brasileiros quanto por pessoas não indígenas, contanto que os conteúdos das obras cinematográficas sejam sobre questões indígenas brasileiras. Intenta-se que o guia didático seja disponibilizado nas modalidades virtual e impressa.

Categorias Política e Trabalho

Política e Trabalho também são duas categorias contempladas pela Base Nacional Comum Curricular quando trata sobre a área das Ciências Humanas e Sociais Aplicadas no Ensino Médio.

Como as demais categorias, os esclarecimentos sobre “Política e Trabalho” se apresentam em forma de considerações gerais na BNCC. Desse modo, pode-se dizer que permite compreensões desses conceitos a partir de diversas perspectivas. No presente guia didático, como já dito, será dada ênfase a visões, por parte de diversas etnias indígenas existentes no Brasil, a partir dos conteúdos presentes em produções cinematográficas.

A BNCC inicia suas considerações gerais sobre a categoria Política, afirmindo que esta é ocupante, junto com a categoria Trabalho, do centro nas Ciências Humanas, uma vez que viver em sociedade presume ações de indivíduos e do coletivo, mediadas por essas categorias. Compreende ser a Política como o agir e o do indivíduo na pôlis, na sociedade e no mundo, de maneira a incluir a vida em coletividade e a cidadania. Discutir a respeito de

temas como o bem comum e o público; os regimes políticos e as formas de organização social; as lógicas de poder criadas em diversos grupos; a micropolítica; as concepções teóricas sobre o Estado e suas estratégias de legitimação, e a tecnologia influenciando nas formas de organização social são exemplos dos assuntos estimulantes para produzir conhecimentos nessa área.

A norma comentada, afirma que, na contemporaneidade, essas questões observadas tanto local como globalmente, em termos de escala, ganham evidência na Geopolítica, pelo fato de ela enunciar os conflitos planetários entre pessoas, grupos, países e blocos transnacionais, desafio este, de relevância para conhecimento e análise dos discentes.

Conforme a Base Nacional Comum Curricular, para a categoria Política, devem-se discutir e aprofundar, no Ensino Médio, as temáticas (enunciadas no Ensino Fundamental) formas de poder, de governo e de organização do Estado, de modo especial, como formalmente e juridicamente complexos. Ainda que amplamente apresentadas em seu texto, como reconhece a própria BNCC, tais temáticas propiciam alguns dados capazes de agregação de vários temas de economia, sociedade, política, cultura e meio ambiente, e possibilitam, principalmente, discutir os conceitos transmitidos por diversas sociedades e culturas.

REESCREVER - (A política está na origem do pensamento filosófico. Na Grécia Antiga, o exercício da argumentação e a discussão sobre os destinos das cidades e suas leis estimularam a retórica e a abstração como práticas necessárias para o debate em torno do bem comum. Esse exercício permitiu ao cidadão da pólis compreender a política como algo produzido pelo homem, com capacidade de favorecer as relações entre pessoas e povos e, ao mesmo tempo, desenvolver a crítica a mecanismos políticos como a demagogia e a manipulação do interesse público. A política, em sua origem grega, foi o instrumento utilizado para combater os autoritarismos, as tiranias, os terrores, as violências e as múltiplas formas de destruição da vida pública).

A BNCC, em relação à categoria trabalho, ressalta esta compreender diversos aspectos: filosófico, econômico, sociológico ou histórico. O trabalho é visto como virtude; forma de produção de riqueza, de dominação e de transformação da natureza; mercadoria, ou forma de alienação. Pode ser

compreendida, também, segundo afirma a Base Nacional Comum Curricular, como categoria pensada por variados autores, citando os clássicos Karl Marx (como valor), Max Weber (como racionalidade capitalista), Émile Durkheim (como elemento para que o indivíduo interaja na sociedade, nas dimensões de corporativismo e de integração social). Ressalva que não importando o caminho ou os caminhos escolhidos para o tratamento do tema, faz-se importante o destaque para a relação sujeito/trabalho e toda a respectiva rede de relações sociais.

Destaca a BNCC que, na época atual, as transformações sociais são grandes, de modo especial, em virtude da utilização de novas tecnologias. Aponta que são observadas transformações nas formas de participarem os trabalhadores nos diferentes setores produtivos; a variação das relações trabalhistas; o oscilar nas taxas de ocupação; o emprego e o desemprego; a utilização do trabalho com interrupções; os locais de trabalho e sua não concentração, e o crescimento global da riqueza, suas formas de ser concentrada e distribuída, e respectivas consequências sobre as desigualdades sociais. Afirma que existe, na atualidade, mais espaço para o empreendedorismo individual, incluindo todas as classes sociais, e que aumenta a importância de educar financeiramente e compreender o sistema monetário contemporâneo do Brasil e do mundo, conhecimentos não prescindíveis para um inserir-se crítico e consciente no mundo de hoje. Levando-se em conta esse cenário, diz a BNCC, são impostos novos desafios às Ciências Humanas, com a inclusão de se compreenderem os impactos das inovações tecnológicas nas relações de produção, trabalho e consumo.

A norma em questão reforça que estudar as categorias Política e Trabalho no Ensino Médio possibilita aos estudantes compreensão e análise dos diferentes papéis dos múltiplos sujeitos e respectivos mecanismos do atuar, e identificação dos projetos em disputa, nos âmbitos político e econômico, nas variadas sociedades. Afirma que tais categorias favorecem a possibilidade de os estudantes atuarem objetivando construir a democracia, no decorrer dos conflitos originados nas relações de produção e trabalho.

De acordo com a BNCC, ao se tratarem tais categorias no Ensino Médio, as visões heterogêneas de mundo e o convívio com as diferenças facilitam

desenvolver a sensibilidade, a autocrítica e a criatividade, nas circunstâncias da vida, de modo geral, e nas produções da Escola, de maneira particular. Compreende a referida norma que esse ampliar da visão de mundo dos/das discentes dá origem a ganhos éticos relativos à tomada de decisões autônomas e ao compromisso com valores tais como liberdade, justiça social, pluralidade, solidariedade e sustentabilidade.

5. REFERÊNCIAS (falta corrigir e continuar)

RACHETTI, Luiz Gustavo Ferri. *Sociologia e cinema: o uso do audiovisual na aprendizagem de sociologia no ensino médio*. 2016. 109f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/21580/1/SociologiaCinemaUso_Rachetti_2016.pdf> Acesso em: 15 jun. 2023.

A Antropologia no Ensino Médio, o estudante e seus recursos. Marcelo da Silva Araújo <https://proppg.ifpa.edu.br/documentos-e-formularios/editora-ifpa/2666-e-book-antropologia-volume-2/file> Antropologia na educação básica volume 2 / organizadores Breno Rodrigo de Oliveira Alencar, Gekbede Dantas Targino, Marcelo da Silva Araújo. – Belém: EDIFPA, 2024.

MARTINS, Ana Lúcia Lucas. Cinema e Ensino de Sociologia: usos de filmes em sala de aula. In: *XIII Congresso Brasileiro de Sociologia*, 2007, UFPE, Recife (PE). Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/praxis/60/Cinema%20e%20Ensino%20de%20Sociologia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 16 jan. 2024.

CAMPOS, S.M.C.T.L. A imagem como método de pesquisa antropológica: um ensaio de Antropologia Visual. Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 6: 275-286, 1996.

[https://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401980274_ARQUIVO_\(Re\)_descobrindo_a_Alteridade_reflexoes_sobre_o_ensino_de_Antropologia_em_turmas_de_Educação_Básica_\(trabalho_apresentado_em_parceria_com_Rogerio_Mendes_de_Lima,_código_4767470\)](https://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401980274_ARQUIVO_(Re)_descobrindo_a_Alteridade_reflexoes_sobre_o_ensino_de_Antropologia_em_turmas_de_Educação_Básica_(trabalho_apresentado_em_parceria_com_Rogerio_Mendes_de_Lima,_código_4767470))
Autores/as: Fátima Ivone de Oliveira Ferreira, Rogerio Mendes de Lima

Andréa Barbosa, « Imagem, Pesquisa e Antropologia », Cadernos de Arte e Antropologia [Online], Vol. 3, No 2 | 2014, posto online no dia 01 outubro 2014, consultado o 30 abril 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/cadernosaa/770>

OLIVEIRA, Rúbia Machado de. SILVA, Juliana Franchi da. A presença da Antropologia no Ensino Básico. In: 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2014, Natal/RN. Disponível em: <
https://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401715997_ARQUIVO_TRABALHORBA2014rubiaejuliana.pdf >. Acesso em 27/06/2024.

ALVES, Giovanni. O Cinema Como Experiência Crítica: Tarefas políticas do novo cineclubismo no século XXI. In: ALVES, Giovanni; MACEDO, Felipe. (Orgs.). Cineclube, cinema & educação. Londrina: Praxis; Bauru: Canal 6, 2010.

<https://www.scielo.br/j/rbep/a/vk8PtVQ6MczXQHr4LcwZTxr/?format=pdf&lang=pt>

FELIPE 2024

BARROS, Wagner Santos de; FRESQUET, Adriana. The Brazilian documentary, indigenous cinema and education: Paths towards a wild pedagogy. SciELO Preprints, 2023. DOI: 10.1590/SciELOPreprints.6479. Disponível em: <https://preprints.scielo.org/index.php/scielo/preprint/view/6479>. Acesso em: 9 jan. 2024.

[Relatorio_AliceBatista_MEAV_UBI \(2\).pdf](#) Alice 2013

<https://mubi.com/pt/cast/takuma-kuikuro>

FUNAI 2023

<https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2023/cineasta-takuma-kuikuro-fala-sobre-importancia-da-documentacao-para-preservacao-da-cultura-tradicional>

http://icts.unb.br/jspui/bitstream/10482/31085/3/2017_GilmarMartinsMarcosGalache.pdf Galache 2017

<https://diariodopara.com.br/entretenimento/voce/cineastas-indigenas-tem-feito-da-tela-instrumento-para-defender-sua-cultura/> Kuikuro

<https://www.scielo.br/j/sant/a/sQC3GWv47WQq6JtLqKcR9yM/?lang=pt&format=pdf> Belisário e Brasil 2016

<http://www.videonosaldeias.org.br/2009/video.php?c=7>

<https://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/29181/1/cinemacasarea.pdf> GORGES

<https://www.scielo.br/j/mana/a/bqC4yd4XTwSf6vpk58cqBvf/?format=pdf&lang=pt> Penoni

DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 5, N. 2, P. 98-125, JUL/DEZ 2008 Ruben Caixeta de Queiroz

https://memoriamedia.net/pdfarticles/PT_REVISTAMEMORIAMEDIA_Video_nas_Aldeias.pdf
Lacerda

[file:///C:/Users/PROFESSOR/Downloads/cadcampo,+cadernos_de_campo_n16_p139-152_2007%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/PROFESSOR/Downloads/cadcampo,+cadernos_de_campo_n16_p139-152_2007%20(1).pdf) Pellegrino

https://issuu.com/videonosaldeias/docs/cat_logo_vna_2004 - completo2 Carelli

Takumã Kuikuro (https://embaubaplay.com/diretor_s/takuma-kuikuro/).

GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Vídeo e diálogo cultural: experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias. Horizontes Antropológicos, ano 1, n. 2, p. 61-72, jul./set. 1995.

Name, José Otavio Lobo. Antropologia visual [recurso eletrônico] / José Otavio Lobo Name. - Dados eletrônicos. - Vitória : Universidade Federal do Espírito Santo, Secretaria de Ensino a Distância, 2019 <https://acervo.sead.ufes.br/arquivos/pdf-antropologia-visual.pdf>

MONGCONÑANN, Ítalo. Reflexões de um cineasta indígena sobre o cinema indígena contemporâneo. CÓRDOVA, Amália; ATHIAS, Renato; LACERDA, Rodrigo (orgs.). In: PROA: Revista de Antropologia e Arte, UNICAMP, 11 (1) | p. 22-30, Jan/Jul. 2021. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/issue/view/256/148>. Acesso em: 24 out. 2023.

SANCHEZ, Laís Alves. *Ensino de História Indígena através do Cinema: uma experiência pedagógica*. 2015. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-02062015-170411/publico/2014_LaisAlvesSanchez_VCorr.pdf> Acesso em: 13 jun. 2023.

GALLOIS, Dominique Tilkin. **Vídeo e diálogo cultural - experiência do projeto vídeo nas aldeias**. Horizontes Antropológicos, v. 1, n. 2, p. 49-57, 1995Tradução . . Acesso em: 01 jan. 2025.

COSTA, G. M.; GALINDO, D. Produção Audiovisual no contexto dos povos indígenas: Transbordamentos estéticos e políticos. In: DELGADO, P. S.; JESUS, N. T. Povos Indígenas do Brasil: Perspectivas no Fortalecimento de Lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual. Curitiba: Brasil Publishing, 2018, p. 21-50.

JOHNSON, Allan G. Dicionário de sociologia: guia prático da linguagem sociológica. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

SANTILLI, Márcio. Os brasileiros e os índios / Márcio Santilli. – São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

MEIRELLES, M.; SCHWEIG, G. R. Para além dos muros da Universidade: contribuições da Antropologia para a Lei 10.639/03 e o Parecer 38/06 do CNE/CEB. Trabalho apresentado na 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 01 e 04 de junho, Porto Seguro, Bahia, Brasil, 2008.

PEIXOTO, Clarice E. Antropologia & Imagens: O que há de particular na Antropologia Visual Brasileira?. In: Cadernos de Arte e Antropologia [Online], Vol. 8, No 1 | 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/2137#quotation>. Acesso em: 13 abril 2024.

RIBEIRO, José da Silva. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. In: Revista de Antropologia, São Paulo, Brasil, v. 48, n. 2, p. 613–648, 2005. Disponível em: Acesso em: 15 abr. 2024.

<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/257464/001167432.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Schmitz

<https://www.cartacapital.com.br/cultura/filmes-produzidos-em-aldeias-indigenas-ganham-janelas-de-exibicao-e-se-inserem-na-luta-pela-terra/> 2021
Olinda Yawar

LISBOA, João Francisco Kleba. Povos indígenas e o cinema brasileiro: antropologia dos regimes imagéticos e disputas utópicas. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 279-298, mai./ago. 2023.

KUIKURO,Takumã. Entrevista com Takumã Kuikuro. Cineasta Takumã Kuikuro fala do papel do audiovisual indígena. Entrevista concedida à Ariel Bentes, ao Expresso na Perifa. Estadão, São Paulo, jan., 2022. Disponível em: <<https://expresso.estadao.com.br/naperifa/cineasta-takuma-kuikuro-fala-da-importancia-do-audiovisual-indigena/>> Acesso em 05 abril 2024.

cadernos de campo, São Paulo, n. 16, p. 139-152, 2007. Pellegrino
[file:///C:/Users/PROFESSOR/Downloads/cadcampo,+cadernos_de_campo_n16_p139-152_2007%20\(9\).pdf](file:///C:/Users/PROFESSOR/Downloads/cadcampo,+cadernos_de_campo_n16_p139-152_2007%20(9).pdf)

João Carlos Rodrigues "O índio brasileiro e o cinema". em Cinema brasileiro: 8 estudos, Embrafilme/Funarte, Rio de Janeiro, 1980.

Eckert, Cornelia & Godolphim, Nuno & Rodolpho, Adriane & Rosa, Rogério. (2004). A experiência do núcleo de Antropologia Visual do PPGAS-UFRGS. ILUMINURAS. 5. 10.22456/1984-1191.9194.

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

TACCA, F. A imagética da Comissão Rondon. Campinas, SP, Papirus, 2001.

Tacca (1999/2000) [A imagem do índio integrado/civilizado na filmografia de Luiz Thomas Reis](#)
<https://doi.org/10.20396/resgate.v8i9.8645557>
<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/issue/view/1158>

FROTA, Mônica. Taking Aim e a Aldeia Global: A apropriação cultural e política da tecnologia de Vídeo pelos índios kayapós. **Sinopse (São Paulo)**, São Paulo, Brasil, v. 2, n. 5, p. 91–92, 2000. [DOI: 10.11606/issn.1807-8907.v2i5p91-92. Disponível em:](#)
<https://www.revistas.usp.br/sin/article/view/205722>. Acesso em: 20 nov. 2024

ROCHA, G.; TOSTA, S. P. Introdução. In: ROCHA, G.; TOSTA, S. P. Antropologia & educação. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2009. (Coleção Temas & Educação; 10)

Silva, Brener Neves O cinema indígena Kayapó e a relação corpo-câmera / Brener Neves Silva ; Karla Holanda de Araújo, orientador. Niterói, 2022. 126 p. : il. Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022

FREITAS, Luciana de Paula. Olhar comum às visões plurais: os Festivais de Cinema Indígena no Brasil. RELACult: Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade, [s. l.], v. 5, Edição especial, maio 2019. e-ISSN: 2525-7870

MIGLIORIN, Cesar. O que é um coletivo. Teia – 2002/2012. 1ed. Belo Horizonte: Teia, v.1, p. 307-316, 2012.

Povos Indígenas no Brasil: Perspectiva no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual / organizadores: Paulo Sergio Delgado, Naine Terena de Jesus - Curitiba, PR : Brazil Publishing, 2018.

Cunha, Edgar Tenório da. Índio imaginado: cinerna, identidade e auto-imagem. Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, 12(1): 39-50, 2001.

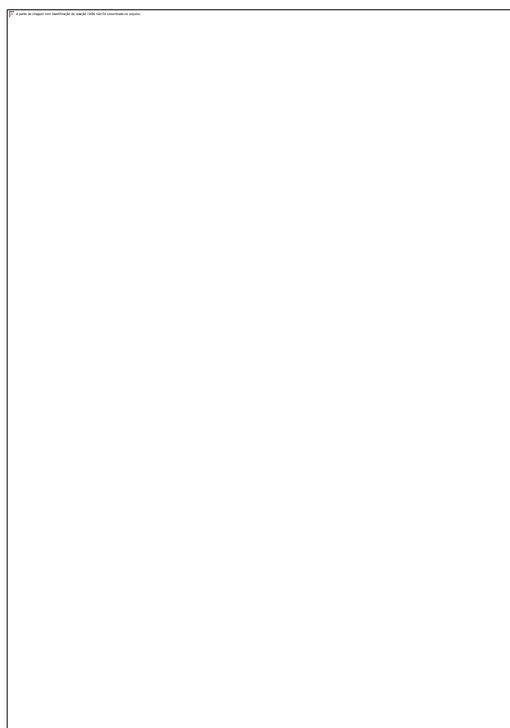
Laplantine, François. Aprender Antropologia. São Paulo: Brasiliense, 2007.

FELIPE, M. A. Do outro lado do espelho: história e problemáticas do Vídeo nas Aldeias (VNA). Visualidades, Goiânia, v. 17, p. 34, 2020. DOI: 10.5216/vis.v17.56629. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/56629>. Acesso em: 16 out. 2024.

APÊNDICE – Guia pedagógico (falta terminar, fazer adaptações, correções das imagens)

Política e Trabalho

Figura



Fonte: Divulgação Jalapão News¹⁴

Filme: Kunhã Karaí e as narrativas da Terra

Ano: 2022

Duração: 104 min.

Gênero: Documentário

Direção: Paola Mallmann de Oliveira

Disponível em: Spcine Play, plataforma de streaming público.

Sinopse: Narrativas de mulheres indígenas brasileiras, de várias etnias e de diversos biomas, como protagonistas em defender os direitos e guardar saberes dos povos originários são apresentadas. Histórias de vida, envolvendo curas, lutas, lideranças, movimentos de indígenas mulheres, aparecem num contexto de conexão com a Terra, de preservação do meio ambiente.

¹⁴ <https://jalapaonews.com.br/cultura/governo-do-tocantins-participa-do-lancamento-do-filme-kunha-karai-e-as-narrativas-da-terra-em-palmas>

A obra fílmica “Kunhã Karaí e as narrativas da Terra” é um documentário bastante apropriado para se abordar dentro das categorias Política e Trabalho, da BNCC. Depoimentos de mulheres indígenas que envolvem engajamentos sociopolíticos estão presentes, de modo expressivo, nessa película. Temas como movimento feminista, ativismo, resistência, gênero, etc., poderão ser trabalhados dentro desse contexto da Base Nacional Comum Curricular a partir desse documentário.

Atividade sugerida

O/A docente assistirá ao documentário juntamente com os/as estudantes. Em momento posterior, fará uma leitura conjunta com os/as discentes, dos trechos de textos motivadores abaixo. A partir disso, iniciará um debate acerca de possíveis relações das narrativas das indígenas presentes no documentário com os excertos de textos abaixo sobre movimentos feministas, e as existências e inexistentes de feminismos indígenas.

“O movimento feminista deu origem a um extenso corpo de textos teóricos que tenta explicar as desigualdades de gênero e estabelecer programas para ultrapassar essas desigualdades. As teorias feministas relativas à desigualdade de gênero contrastam marcadamente entre si. Embora as autoras feministas se preocupem na sua totalidade com a posição desigual das mulheres na sociedade, os argumentos que apresentam divergem substancialmente. Correntes feministas concorrentes procuraram explicar as desigualdades de gênero recorrendo a uma variedade de processos sociais profundamente enraizados, como o sexism, o patriarcado, o capitalismo e o racismo” (Giddens, 2005, p.116).

GIDDENS, Anthony. Sociologia. 4 ed. Porto Alegre: Artmed Ed. S.A., 2005.

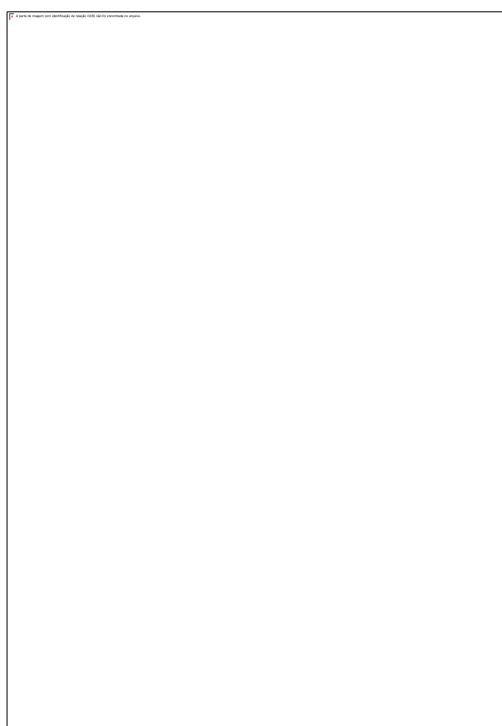
“Como mulher Karipuna e como antropóloga que pesquisa com indígenas mulheres, percebo que os movimentos das parentas em contexto nacional não se declaram como movimentos feministas e sim como movimentos de indígenas mulheres (ou de mulheres indígenas). Movimentos de resistência, em que somos nós quem tomamos a frente, somos as protagonistas e lideranças. Creio que isto, de nós sermos as protagonistas, é algo que faz com que os movimentos de indígenas mulheres em nível nacional, regional e local sejam interpretados por algumas pessoas como formas de movimentos feministas. Compreendo que as parentas que entendem tais movimentos como feminismos indígenas não estão erradas; tampouco as parentas que não os compreendem como movimentos feministas estão. Isto é algo que ainda está em processo de discussão no Brasil: será que nossos movimentos de indígenas mulheres podem ser interpretados como movimentos feministas? Algumas parentas responderão que sim, outras que não. Mas, se de fato os movimentos de indígenas mulheres são feministas, eles são movimentos que possuem raízes, troncos, sementes, trajetórias, oralidades, memórias e demandas bastante específicas, que diferem daquelas demandas de outros feminismos de origem não indígena, sendo movimentos contra-colonizadores e pintados de jenipapo e urucum (Correa Xakriabá, 2018). Destaco que nossas pautas prioritárias são outras. Reivindicamos, por exemplo,

o direito à vida e a cura da Terra. Passar a chamá-los de feminismos indígenas seria uma estratégia política, para estar em novos espaços de tomada de decisão. Além de que os feminismos indígenas seriam muitos, tanto o quanto o são as quantidades de povos originários e caso as parentas destes povos os desejem nomear desta forma” (Soares, 2021, p.3-4).

SOARES, Ana Manoela Primo dos Santos. Mulheres Originárias: Reflexões com movimentos de indígenas mulheres sobre as existências e inexistências de feminismos indígenas. *Cadernos de Campo* (São Paulo - 1991), São Paulo, Brasil, v. 30, n. 2, p.1-12, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/190396..> Acesso em: 31 maio. 2024.

Política e Trabalho

Figura



Fonte: <https://marcozero.org/rama-pankararu-o-filme/>

Filme: Rama Pankararu

Ano: 2022

Duração: 98 min.

Gênero: Drama/Documentário

Direção: Pedro Sodré

Disponível em: Claro+

Sinopse: A resistência do povo Pankararu, no sertão pernambucano, é retratada, num contexto sobre os ataques a seu território, na noite do segundo turno das eleições brasileiras de 2018. Bia Pankararu, agente de saúde indígena, discute questões sociais, políticas, culturais, juntamente à Paula, uma jornalista carioca que vem até a aldeia, para fazer reportagem sobre os incêndios ocorridos em locais da comunidade indígena.

O filme Rama Pankararu é um exemplo de longa-metragem em que se podem visualizar, de modo significativo, o que está exposto nas categorias Política e Trabalho, da BNCC. A resistência e a mobilização da comunidade, destacando-se as ações da ativista e agente de saúde Bia Pankararu, diante dos ataques incendiários (os quais realmente aconteceram) à uma escola e a um posto de saúde da aldeia, na noite do segundo turno das eleições brasileiras de 2018, consistem em assuntos afeitos à Política. São alguns exemplos de temas que aparecem no filme e que podem ser trabalhados pelo docente/pela docente dentro dessa categoria: conflitos sociais, mobilização política, manifestações, violação de direitos, estereótipos, gênero.

Atividade sugerida

A partir do filme (destacando-se aqui a protagonista Bia Pankararu) e dos textos abaixo, o professor/a professora discutirá com os (as) alunos (as), a respeito da questão dos estereótipos impostos aos povos originários, do lugar comum do indígena selvagem, primitivo.

“A ideia geral é normalizar a figura do indígena, longe dos estereótipos, retratando-o como uma pessoa comum, como qualquer outra, imersa em suas questões pessoais e seu trabalho - no caso de Bia, num posto de saúde. Mas isso inclui também contextualizar este seu cotidiano numa terra indígena que está sofrendo um processo de desintrusão, o que acarreta alguns episódios de violência, de queima de escolas e do posto de saúde, ocorridos realmente depois das eleições de 2018” (<https://www.cineweb.com.br/Filmes/Ler/8192>).

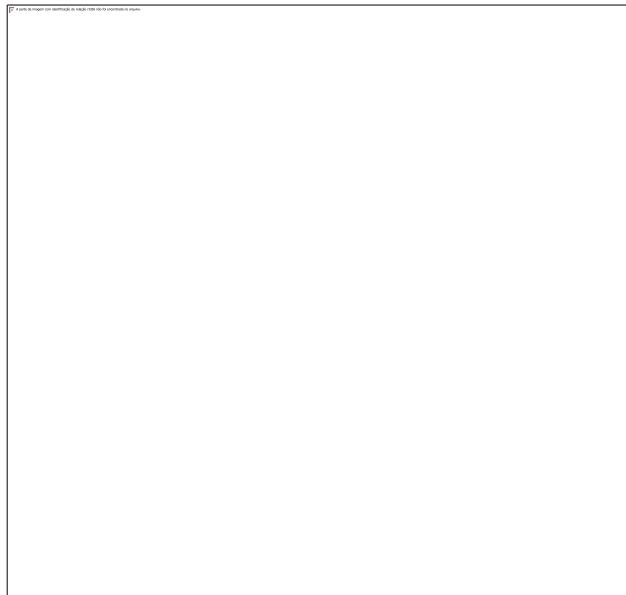
“Por diversas vezes, em situações do meu cotidiano me deparei com pessoas que, mesmo sem saber, passam adiante informações imprecisas ou incorretas e manifestam desconhecimento no que se refere aos povos indígenas. Em alguns casos, expressam suas ideias de forma explícita, outras nem tanto, porque se apresentam camoufladas em supostos elogios e comentários que até parecem ‘inocentes’. Uma das coisas mais comuns que ouço, desde sempre, é como me pareço ou não com uma índia, como meus olhos são ‘assim’ e meu cabelo ‘assado’, comentários que sempre expressam esse incômodo que as pessoas sentem quando se deparam com o ‘diferente’ que pode não ser tão diferente assim, ou porque não corresponde à imagem genérica construída sobre o ‘índio’ no Brasil, quase sempre associada a um fenótipo idealizado, ao passado, ao quadro colonial pintado na memória nacional. Alguns ficam chocados quando um indígena se expressa bem em português, porque ainda acreditam que ‘índio de verdade’ não fala português, apenas balbucia palavras

desconexas. Outras vezes, o preconceito se manifesta em forma de um falso elogio, como por exemplo, ‘você é bonita, nem parece uma índia’.

Num primeiro momento, para alguém ‘desavisado’ tais afirmações podem até soar como elogios, mas não são! Na verdade, são negações disfarçadas, por assim dizer, porque acionam outras formas de preconceito: quando dizem ‘você é bonita’ e não ‘parece uma índia’ estão acionando os estereótipos que cristalizam uma imagem de mulher indígena ideal, parte do imaginário que construíram nas relações familiares, no convívio social, nas diversas situações de aprendizagem que desconsideram a diversidade de povos indígenas no Brasil e as diferenças que os caracterizam. Em geral, o imaginário acerca da mulher indígena está baseado na visão romântica de uma ‘Iracema’, de cabelos pretos e compridos, que vive numa aldeia, que anda seminua. Este certamente não é meu caso, há dois anos não moro em aldeia, sou professora, uso jeans, salto alto, adoro batom e esmalte, tenho celular, carteira de motorista e passaporte. Quando me apresento como professora universitária, falando português, ministrando aulas para não indígenas, vem logo a sentença: não é mais indígena. Como se isso fosse possível!

Já pensou que ninguém deixa de ser paraense porque foi morar em São Paulo, ou porque aprendeu a falar francês? Ou passou a ser americano porque aprendeu a falar inglês na escola ou usa tênis importado? Da mesma forma, uma pessoa não indígena pode morar numa aldeia por longo período, pintar seu corpo com jenipapo e urucum, participar das festividades e rituais, mas isso não fará dela uma indígena, porque as identidades são construídas e reconhecidas socialmente. Todas as pessoas têm identidade, mas não me refiro ao Registro Geral (RG) que serve como documento de identificação, me refiro à forma como as pessoas se identificam e são identificados pelas demais, como sendo deste ou daquele lugar, pertencente a uma determinada família, a um determinado povo ou comunidade. Nesse sentido, não há uma identidade essencial, mas muitas identidades, no plural!” (Fernandes, 2017, p. 192-193).

FERNANDES, Rosani de Fátima. Sobre povos indígenas e diversidade na escola: superando estereótipos. In: BELTRÃO, Jane; LACERDA, Paula Mendes. (Orgs.). *Amazôncias em Tempos Contemporâneos: Entre diversidades e adversidades*. Rio de Janeiro: ABA, Mórula, 2017.



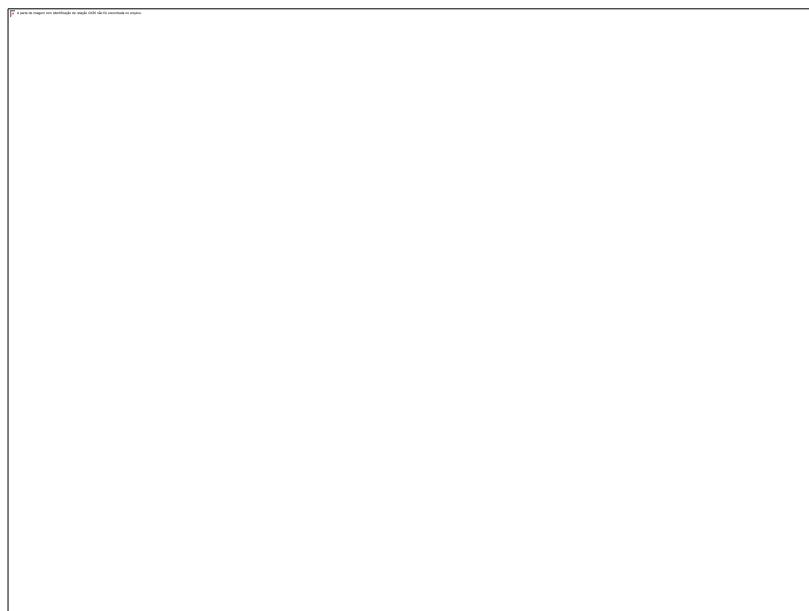
Fonte: <https://x.com/brasil247/status/1648790484775587840>

Para conhecer mais sobre o povo Pankararu:
<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Pankararu>

Um link sobre o caso dos incêndios:
<https://acervo.socioambiental.org/acervo/noticias/escola-publica-e-posto-de-saude-sao-incendiados-em-comunidade-indigena-no-sertao>

Tempo e Espaço

Figura



Fonte: <https://narrativasindigenas.ensp.fiocruz.br/direcao/graciela-guarani/>

Filme: Tempo Circular

Ano: 2019

Duração: 20 min.

Gênero: Documentário

Direção: Graciela Guarani e Alexandre Pankararu

Disponível em: https://youtu.be/YUf683r0cco?si=Z_XFrNnr2IxuZb8q

<https://beirasdagua.org.br/item/tempo-circular/>

<https://narrativasindigenas.ensp.fiocruz.br/filme/tempo-circular/>

Sinopse: Um tempo em que os seus estágios se entrelaçam e se comunicam no ciclo das coisas. Tempo que os Pankararu consideram como circular, em que no presente se escuta o passado e se pensa no futuro em contínua circularidade. Cantos, histórias de vida, danças, rituais apresentam-se do decorrer do documentário.

Ilustrando as categorias da BNCC, Tempo e Espaço, o documentário mencionado consegue trazer à tona uma noção temporal circular na perspectiva da comunidade indígena Pankararu, demonstrando não ser unânime o significado para tempo na humanidade. “O fundamental é compreender que não existe uma única noção de tempo e que ele não é nem homogêneo nem linear, ou seja, ele expressa diferentes significados. Assim, no Ensino Médio, os estudantes precisam desenvolver noções de tempo que ultrapassem a dimensão cronológica, ganhando diferentes dimensões, tanto simbólicas como abstratas, destacando as noções de tempo em diferentes sociedades” (BNCC, 2017, p. 563).

Atividade sugerida

Após assistir ao filme juntamente com os (as) alunos (as), o (a) professor (a) iniciará um debate sobre o conceito de tempo para os Pankararu.

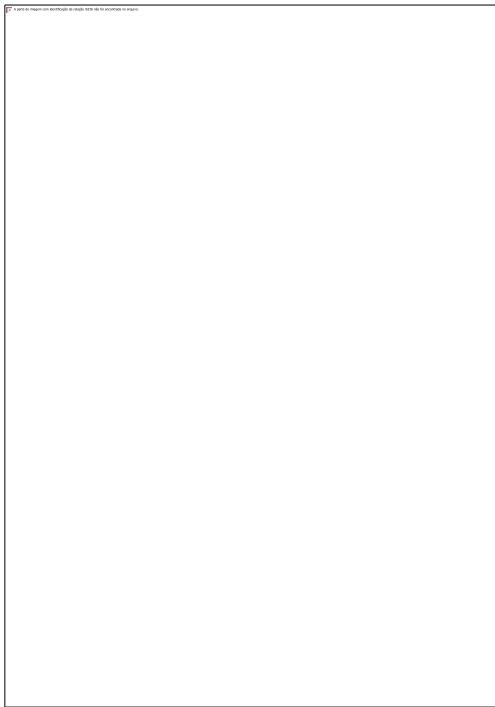
De acordo com o filme, qual o significado de tempo para a nação Pankararu?
Quais as implicações dessa compreensão no cotidiano desse povo?

Para conhecer mais sobre o povo Pankararu:

<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Pankararu>

Indivíduo, natureza, sociedade, cultura e ética

Figura



Fonte:https://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/aconteceu_coberturas/visualiza/303/

Filme: O dia em que a lua menstruou (Nguné Elü)

Ano: 2004

Duração: 28 min.

Gênero: Documentário

Direção: Maricá Kuikuro, Takumã Kuikuro

Disponível em: <https://lugardoreal.com/video/o-dia-em-que-a-lua-menstruou-ngrave-ngrave-ngune-elu>

Sinopse: No Alto do Xingu, o eclipse lunar, menstruação da lua para o povo Kuikuro, é tratado com práticas ritualísticas, simbolismos. O eclipse lunar, um acontecimento que, na cosmovisão desse povo, atinge toda a aldeia, inclusive os animais, mobiliza essa comunidade indígena através de necessárias e diversas ações.

O curta-metragem “O dia em que a lua menstruou (Nguné Elü)” apresenta temas que poderão ser trabalhados dentro das categorias da BNCC, “Indivíduo, natureza, sociedade, cultura e ética” e de suas relações. Destaca-se, no filme, a presença do coletivismo, enquanto organização social, da interdependência entre os indivíduos, na comunidade indígena Kuikuro com base em uma ética própria. Natureza e Cultura não estão dissociados. Humanos, natureza e outros seres relacionam-se socialmente, possuindo atributos em comum.

Atividade sugerida

“No caso parakanã, temos um mito que associa explicitamente o fechamento da lua à origem da menstruação feminina. No caso kuikuro, essa associação é implícita: a violência contra a lua foi obliterada, restando apenas o nome. O sangue menstrual, contudo, continua presente, pois o outro nome dado ao eclipse é Nguné amatsotilü, « a menstruação de lua ». A concepção de que o sangue menstrual lunar cai sobre a terra durante o eclipse explica uma série de práticas kuikuro: passa-se polvilho no rosto das mulheres e carvão no dos homens para evitar que as gotas de sangue manchem a pele; toda a comida e toda a bebida são jogadas fora por estarem contaminadas; os jovens são escarificados para tirar o sangue de lua que os impregnou. Todas essas ações se explicam e são motivadas pela idéia (sic) de que, durante o eclipse, o sangue goteja sobre a terra como se estivesse garoando” (Fausto, 2012, p. 66).

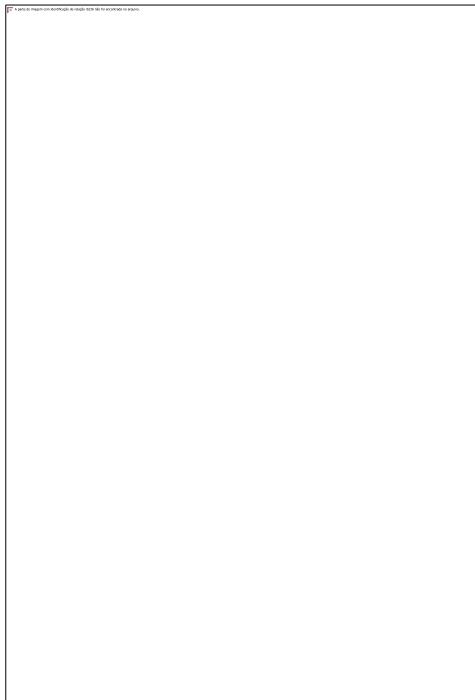
FAUSTO, Carlos. Sangue de Lua: reflexões sobre espíritos e eclipses. *Journal de la Société des américanistes*. Vol. 98, No. 1 (2012), pp. 63-80. Disponível em: <https://journals.openedition.org/jsa/12143> . Acesso em: 02 jun. 2024.

Os/As estudantes, juntamente com o professor/a professora, com base na cosmovisão do povo Kuikuro apresentada no filme, levantarão as explicações para o eclipse lunar e as possíveis implicações, influências deste para a Nação Kuikuro.

Para conhecer mais sobre o povo Kuikuro:
<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kuikuro>

Indivíduo, natureza, sociedade, cultura e ética

Figura



Fonte: <https://www.filmin.pt/filme/chuva-e-cantoria-na-aldeia-dos-mortos>

Filme: Chuva é cantoria na aldeia dos mortos

Ano: 2018

Duração: 114 min.

Gênero: Drama/Documentário

Direção: João Salaviza e Renée Nader Messora

Disponível em: <https://sesc.digital/conteudo/filmes/chuva-e-cantoria-na-aldeia-dos-mortos>

Sinopse: Ihjäc, um jovem Krahô da aldeia Pedra Branca, em Tocantins, sente medo de se tornar pajé, o que o leva a buscar refúgio na cidade dos brancos. Ihjäc e os parentes necessitam realizar, na aldeia, a festa de final do luto de seu pai.

O longa “Chuva é cantoria na aldeia dos mortos” é um filme que traz vários temas que poderão ser tratados nos contextos das categorias “Indivíduo, natureza, sociedade, cultura e ética”, da BNCC. A vida na aldeia Pedra Branca representa o coletivismo daquele povo e suas regras específicas de convivência. A atuação do espírito da arara demonstra a relação social entre humanos e outros seres, animais, plantas, constatando que Natureza e Cultura não se separam para os Krahô. Exemplos de assuntos que poderão ser trabalhados a partir do filme: luto, povos indígenas e experiências com o meio urbano, pajelança, etc.

Atividade sugerida

"Ideologicamente, o fim do luto marca a libertação dos enlutados e a ruptura definitiva com o morto que, a partir desse momento, toma seu lugar e se fixa entre seus semelhantes. Até então, ele ainda rondava a aldeia, mexendo em seus objetos, assombrando os sobreviventes. No fim do luto é-lhe significada sua despedida e ele não mais deverá retornar" (Cunha, 1978, p. 73).

CUNHA, Manuela Carneiro da Cunha. *Os Mortos e os Outros: Uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahó*. São Paulo: HUCITEC, 1978.

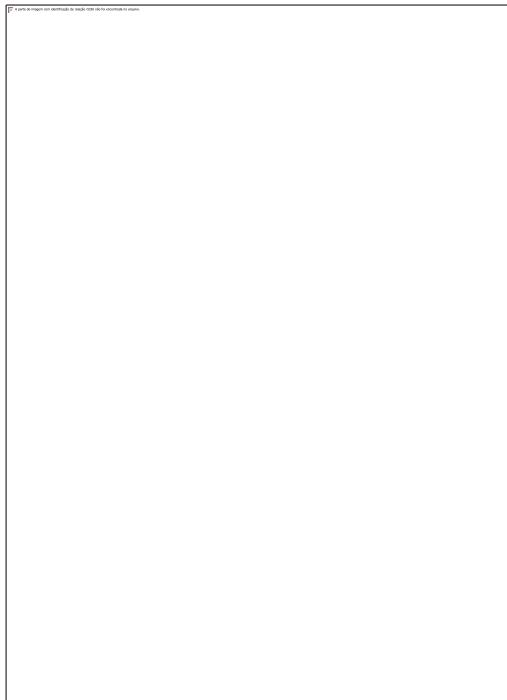
O/A docente assistirá ao longa-metragem juntamente com o/a estudante e pedirá para que eles/elas façam anotações que considerarem relevantes sobre o enredo. Em momento posterior, estabelecerá uma roda de conversa em sala de aula a partir da seguinte questão:

Com base na interpretação do filme, como o povo Krahô comprehende o luto?

Para conhecer mais sobre o povo Krahô:
<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Krah%C3%B4>

Indivíduo, natureza, sociedade, cultura e ética

Figura



Fonte: <https://cinema10.com.br/filme/ex-paje>

Filme: Ex-pajé

Ano: 2018

Duração: 81 min.

Gênero: Documentário

Direção: Luiz Bolognesi

Disponível: Netflix, Youtube, Apple TV, Google Play Filmes.

Sinopse: Perpera, um pajé da etnia Paiter Surui, sente-se obrigado a renunciar ao seu papel com a chegada dos brancos e a evangelização do povo de sua aldeia, para não ser excluído em sua comunidade. Um pastor evangélico dissemina a visão de que a pajelança, o xamanismo é algo demoníaco. Com a morte rondando a mãe de seu sobrinho, Perpera é procurado por aquele, pois sua possibilidade de contato com os espíritos se faz necessária.

O longa-metragem “Ex-pajé” envolve assuntos que se destacam, principalmente, nas categorias “Indivíduo, natureza, sociedade, cultura e ética”, da BNCC. Constatase a vida em aldeia com forte influência do contato com os brancos, exploração de terras dos Pater Surui por madeireiros, garimpeiros. Levando-se em conta a cosmovisão original desse povo, os homens, os animais e a natureza em geral possuem vínculos sociais. Temas como etnocídio, intolerância religiosa, pajelança, medicinas indígenas, etc. poderão ser trabalhados nos contextos dessas categorias.

Atividade sugerida

O filme retrata, destacadamente, a prática de “impor” religião aos povos indígenas, algo que remonta à época da invasão ao Brasil pelos colonizadores. Após assistir ao filme, juntamente com os alunos/as alunas, o/a docente lerá com os/as discentes os excertos de textos abaixo, bem como analisar as charges/imagem, como textos/imagem motivadores, para refletir e debater sobre o tema.

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2002, p. 184-185) resume parte de escrito do jesuíta Antônio Vieira, do início das atividades da Companhia de Jesus (1549), acerca da dificuldade em catequizar os indígenas Tupinambá em virtude de sua inconstância:

“[...] gentio do país era exasperadamente difícil de se converter. Não que fosse feito de matéria refratária e intratável; ao contrário, ávido de novas formas, mostrava-se entretanto incapaz de se deixar impressionar indelevelmente por elas. Gente receptiva a qualquer figura mais impossível de configurar, os índios eram - para usarmos um símile menos europeu que a estátua de murta - como a mata que os agasalhava, sempre pronta a se refechar sobre os espaços precariamente conquistados pela cultura. Eram como sua terra, enganosamente fértil, onde tudo parecia se poder plantar, mas onde nada brotava que não fosse sufocado incontinentemente pelas ervas daninhas. Esse gentio sem fé, sem lei e sem rei não oferecia um solo psicológico e institucional onde o Evangelho pudesse deitar raízes”.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

“A sociedade inteira precisa se unir em defesa das almas indígenas, porque não são somente as almas indígenas que estão em risco. Todas as almas estão em risco de serem comercializadas num mercado restrito, que é o mercado de almas das agências fundamentalistas. Quando esses grupos acreditam que o mundo está dividido entre quem é e quem não é cristão, essa divisão estabelece um recorte ‘etnocida’ extremamente violento, materialmente e espiritualmente. Os indígenas compõem um grupo que está sendo atacado por missionários fundamentalistas e essa situação deveria alertar todos os não indígenas, porque se algum grupo está sendo atacado na sua existência, esse ataque atinge toda a humanidade. É por isso que os direitos humanos são fundamentais e, nesse sentido, os indígenas têm o direito de defender e viver em seus territórios da forma que quiserem. Esse é um direito constitucional que deve ser respeitado. As ‘missões fundamentalistas’ não podem receber financiamento público, mas mais do que isso, elas devem ser combatidas em sua ideologia. O problema é a

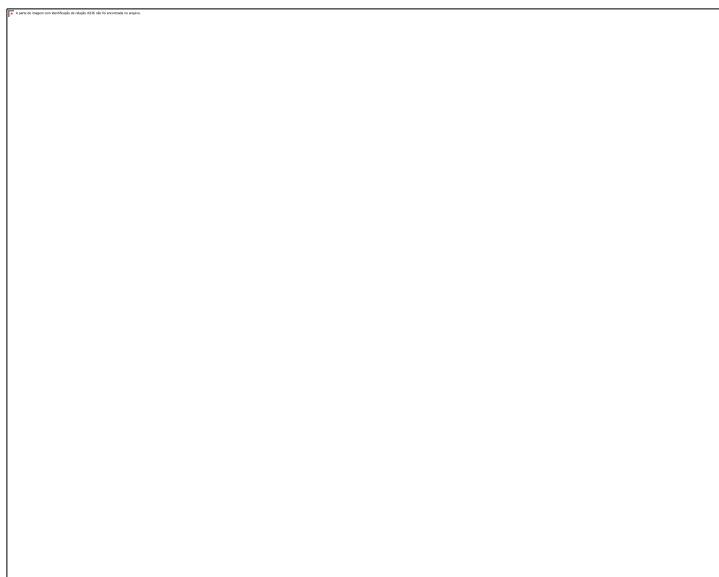
ideologia que agride a existência do outro. Isso é um crime que não pode ser tolerado" (Milanez, 2021).

MILANEZ, Felipe. Missões fundamentalistas: um dos pilares do etnocídio indígena no Brasil. [Entrevista concedida a] Patrícia Fachin. *Instituto Humanitas Unisinos On-Line*. 02 mar 2021. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/159-entrevistas/607137-missoes-fundamentalistas-um-dos-pilares-do-etnocidio-indigena-no-brasil-entrevista-especial-com-felipe-milanez> Acesso em: 24 jun. 2024.

"O etnocídio não é a destruição física dos homens, mas do seu modo de vida e pensamento" (Clastres, 2004, p. 56).

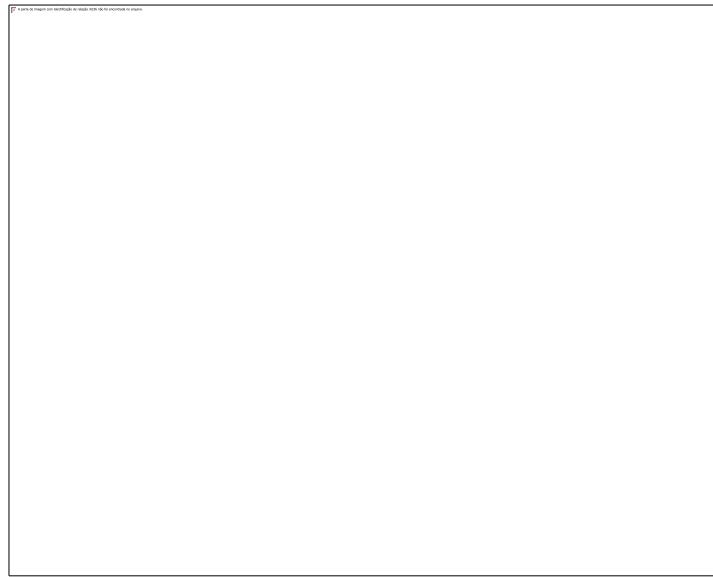
CLASTRES, Pierre. Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

Figura



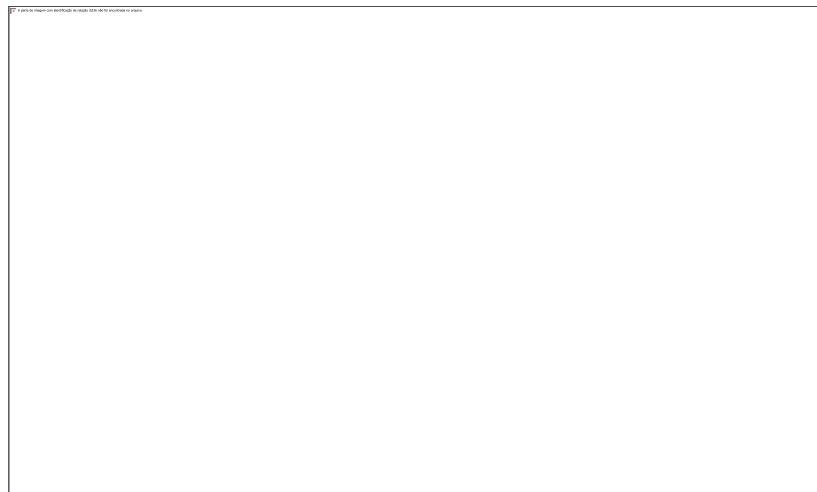
Fonte: <https://balaiquadradoblog.wordpress.com/2014/02/07/pajes-xamas-e-feiticeiros/>

Figura



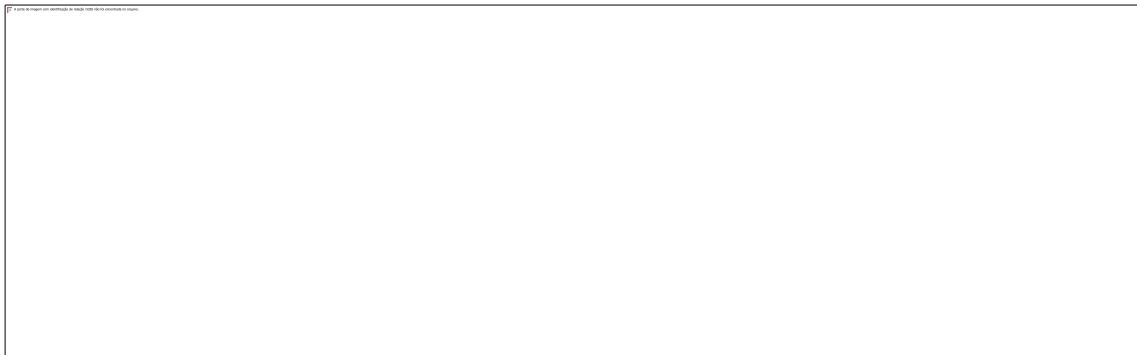
<https://4.bp.blogspot.com/-OOBRFZ68FTo/VxfM4aHoh6I/AAAAAAAAPp8/spuaH90axz4d6abvXwCh7pLuhprAvnCqQCLcB/s1600/Charge%2B03.jpg>

Figura



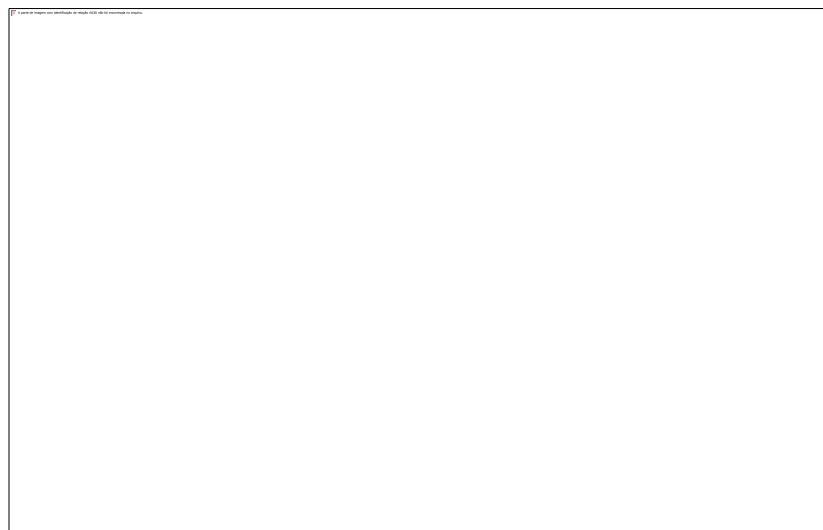
https://www.reddit.com/r/ateismo_br/comments/14f5tl4/se_os_ндgenas_e_tamb%C3%A9m_outros_povos_que_n%C3%A3o/?rdt=65263

Figura



Fonte: <https://www.umsabadoqualquer.com/1029-vai-entender/>

Figura



Fonte: <https://www.novomilenio.inf.br/santos/calixt38.htm>

A tela acima se chama “Anchieta e Nóbrega na cabana de Pindobuçu”, de autoria de Benedito Calixto (1920).

Para conhecer mais sobre o povo Paiter Surui:
https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Surui_Paiter

Política e trabalho

Figura



Fonte: <https://observatoriogeohistoria.net.br/indigenas-digitais/>

Filme: Indígenas Digitais

Ano: 2010

Duração: 26 min.

Gênero: Documentário

Direção: Sebastián Gerlic

Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=T2I7ovB6E7k&t=5s>

Sinopse: Narrativas de indígenas de várias etnias brasileiras sobre o uso de câmeras, computadores, celulares e internet são apresentadas no documentário. As finalidades com que cada um utiliza essas tecnologias são trazidas, tais como para fazer denúncias, lutar por direitos, registrar suas tradições, contatar outros povos indígenas, etc.

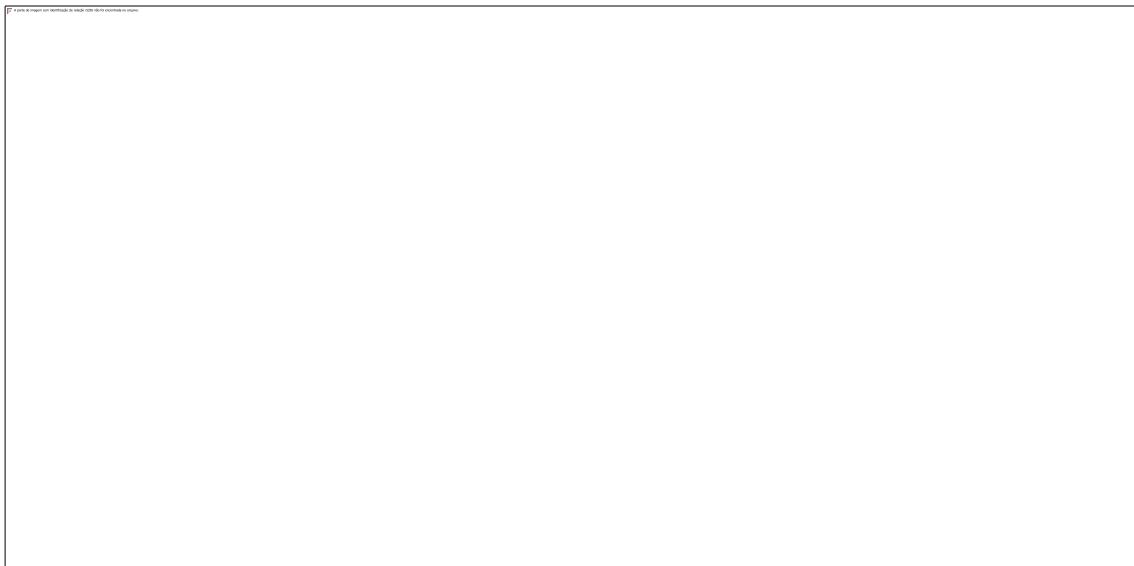
O curta metragem “Indígenas digitais” enfatiza a utilização por povos de diferentes etnias brasileiras, a partir de suas narrativas, de diversas tecnologias de comunicação. O filme traz questões que poderão ser trabalhadas, com mais propriedade, nas categorias Política e Trabalho, da BNCC. Exercício e reivindicação de direitos, registro de suas tradições como forma de resistência, visibilidade, divulgação de trabalhos produzidos e de modos de existência, comunicação entre povos indígenas, inclusão digital, etc. são exemplos de temas que poderão ser trabalhados a partir desse curta.

Atividade sugerida

Após assistir ao filme juntamente com os/as discentes, o/a docente poderá trabalhar as seguintes questões, entre outras, por meio de debates ou por elaboração textual:

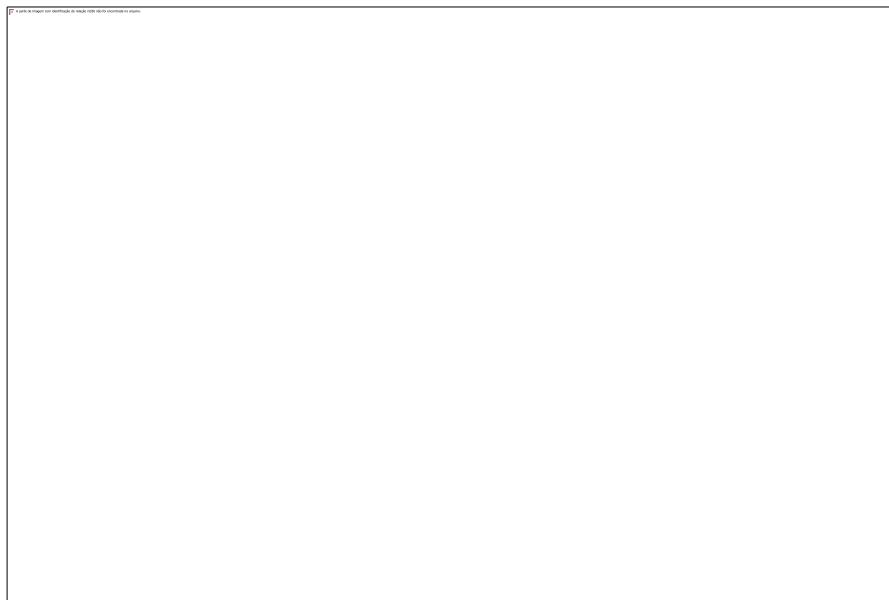
- a) No filme “Indígenas digitais”, como os povos originários participantes compreendem o uso das tecnologias da comunicação? Cite exemplos do próprio documentário.
- b) Comente a charge abaixo com base no filme.

Figura



Fonte: <https://www.aio.com.br/questions/content/texto-1a-lenda-de-itarareem-tempo-idos-anacao-indigena-que-vivia-as-margens>

Figura



Fonte: <https://descolonizafilmes.com/parai/>

Filme: Paraí

Ano: 2018

Duração: 81 min.

Gênero: Drama

Direção: Vinicius Toro

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=12YOpLCjzr0&t=340s>,
Youtube, Apple TV, Google Play Filmes.

Sinopse: O longa-metragem traz a história de uma menina indígena guarani chamada Pará que, a partir do achado de um milho guarani de sementes coloridas, fica admirada e começa a buscar informações para cultivá-lo. Nessa busca, ela se depara com vários conhecimentos que de alguma forma, despertam curiosidades e a conduzem a se questionar sobre sua identidade, pertencimento, tradições.

O filme Paraí é um exemplo de longa-metragem em que se podem visualizar, de forma enfática, os elementos da categoria da BNCC “Indivíduo, natureza, sociedade, cultura e ética”. A possibilidade de identificar modos de vida diversos, do povo guarani e da sociedade envolvente (não indígena), fica nítida no referido filme. Como também se visualiza a influência dos brancos, da igreja cristã, na vida da comunidade guarani. Observam-se também a necessidade de resistência, de retomada das tradições por parte de indígenas, questionamentos individuais acerca da sua identidade, relações entre indivíduo, comunidade e natureza, luta por terras, etc.

Atividade sugerida

“Dessa forma, se a falta de terras seria a impossibilidade para o milho se desenvolver, então a busca por uma terra nova seria o horizonte procurado. É esse o princípio que move o avô de Pará a buscar uma terra na qual é possível viver do que se planta. Geralmente, esse movimento de busca por uma terra nova não é guiado simplesmente pela vontade pessoal, mas pelos próprios deuses, que indicam as terras a serem buscadas, geralmente através dos sonhos” (Toro, 2023, p.37-38).

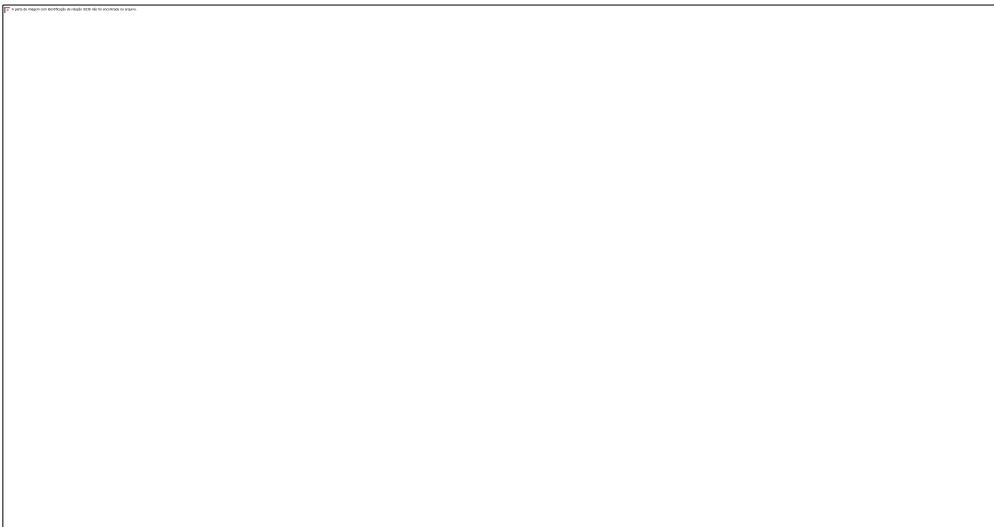
“O primeiro dos questionamentos que Pará realiza no filme é justamente sobre a língua. Ela pergunta para seu pai qual é o motivo de ele falar guarani, mas não ter ensinado para ela. A resposta do personagem de José é evasiva, e a cena apresenta a relação e o conflito entre pai e filha” (Toro, 2023, p. 41).

“Em ‘Para’í’ a escola é apresentada em diversos momentos, desde o início até o fim do enredo. Não se trata de uma escola dentro da aldeia, [...] mas de uma escola pública estadual da região do Jaraguá, sem nenhuma especificidade ou relação com a cultura indígena, a não ser pelo fato de que, pela configuração da própria região, é frequentada pelos Guarani. Essa situação revela diversas problemáticas para Pará, que tangenciam o enredo do filme e evidenciam o conflito cultural que proliferava em seu cotidiano: a sensação de não pertencimento ao lugar, a dificuldade com a palavra escrita, o estranhamento com relação a seu nome indígena.

As cenas da escola se articulam com a trama principal e constroem uma camada complementar, que revela o embate com o “jurua” através de vivências e de relações desse espaço próprio do mundo infantil. Por fim, [...] Pará se levanta de sua cadeira sem dar ouvidos à professora e se coloca rumo à aldeia nova” (Toro, 2023, p.43).

TORO, Vinicius Mantovani Contrera. Ficção em terra indígena: enredo, encenação e narração na construção do filme Paraí junto aos Guarani Mbya do Jaraguá. 2023. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-16082023-154903/publico/VinicioMantovaniContreraToroVC.pdf> Acesso em: 18 jul. 2024.

Figura



Fonte: https://cimi.org.br/2018/10/nova-edicao-do-manual-para-defender-os-direitos-dos-povos-indigenas-e-tradicionais-e-lancada-nesta-quarta-24/charge_2_latuff/

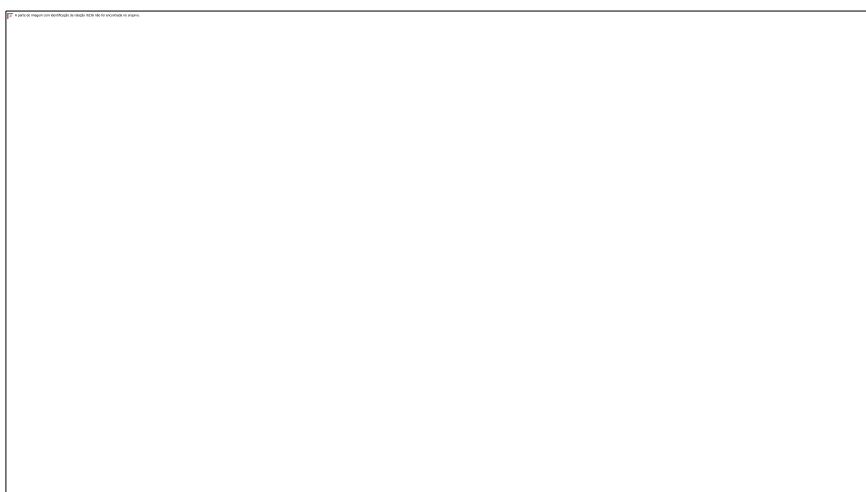
Com base no filme e nos textos acima, discentes responderão às seguintes questões:

- Como a protagonista Pará representa a resistência, num âmbito de interações com o contexto urbano, ao querer aprender as tradições de seu povo?
- Analise a charge com base no enredo do filme.

Para conhecer mais sobre o povo Mbya Guarani:
https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Mbya

Indivíduo, natureza, sociedade, cultura e ética

Figura



Fonte: <http://neabicampuspoa.blogspot.com/2013/11/bicicletas-de-nhanderu.html>

Filme Bicicletas de Nhanderú

Ano: 2011

Duração: 48 min.

Gênero: Documentário/Drama

Direção: Ariel Ortega e Patrícia Ferreira

Disponível em: <https://www.isuma.tv/>

<https://lugardoreal.com/video/bicicletas-de-nhanderu>

Sinopse: Bicicletas de Nhanderú trata-se de um filme sobre o povo Mbya-Guarani da aldeia Koenju, no RS. A espiritualidade e o cotidiano dos que habitam a aldeia são retratados enfaticamente no filme, bem como a influência da cultura dos não indígenas.

A obra filmica Bicicletas de Nhanderú traz diversos assuntos em seu enredo, os quais podem ser identificados, destacadamente, nas categorias da BNCC “Indivíduo, natureza, sociedade, cultura e ética”. São enfatizados elementos relacionados às crenças (relações com os deuses, por exemplo), às tradições, à vida coletiva, etc. Em alguns momentos, aparecem cenas do contato dos indígenas com a cultura dos brancos, por exemplo, através de festa, em que há jogo de cartas, determinadas músicas e bebidas, etc. Indígenas da comunidade chegam a reconhecer que determinados comportamentos desses estão causando descontentamento aos seus deuses.

Atividade sugerida

“[...] é preciso reconhecer que, ao manter relações de cumplicidade e de interdependência com os habitantes não humanos do mundo, diversas civilizações que por muito tempo chamamos de "primitivas" (o termo não é muito correto) souberam evitar essa pilhagem inconsequente do planeta a que os ocidentais se entregaram a partir do século XIX. Quem sabe essas civilizações possam nos indicar uma saída para o impasse no qual nos encontramos agora. Elas jamais imaginaram que as fronteiras da humanidade coincidissem com os limites da espécie humana e, a exemplo dos achuar e dos cri, não hesitam em convidar ao coração de sua vida social a mais modesta das plantas, o mais humilde dos animais” (Descola, 2016, p. 25).

DESCOLA, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. São Paulo: Editora 34, 2016.

“Em suma, os animais são gente, ou se vêem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à idéia (sic) de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma 'roupa') a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a

máscara animal. Teríamos então, à primeira vista, uma distinção entre uma essência antropomorfa de tipo espiritual, comum aos seres animados, e uma aparência corporal variável, característica de cada espécie, mas que não seria um atributo fixo, e sim uma roupa trocável e descartável. A noção de 'roupa' é, com efeito, uma das expressões privilegiadas da metamorfose- espíritos, mortos e xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais [...]” (Viveiros de Castro, 2002, p. 351).

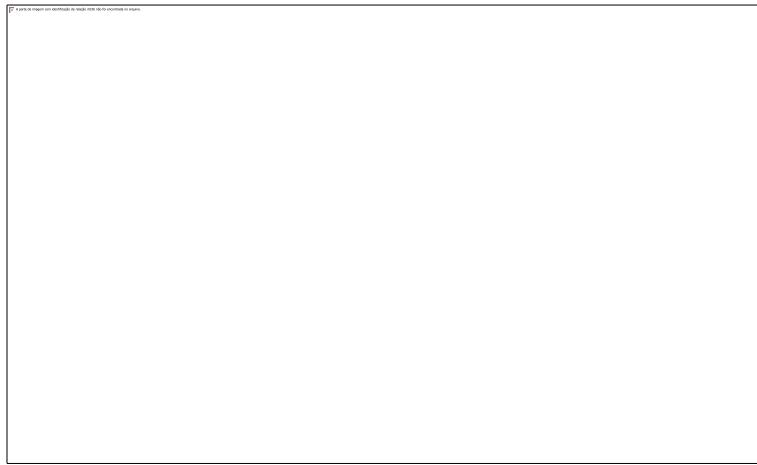
VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

“A subjetividade que se vê estendida aos bichos, razão do cuidado das crianças em caçar por meio das armadilhas, é também o pano de fundo que subjaz as relações guarani com as árvores (sic) e plantas, que, neste sentido, também possuem vontade e agência. Assim, todos os seres vivos capazes de empreender um ponto de vista próprio possuem ‘nhe’ẽ¹⁵, razão pela qual se faz necessário o respeito e a cautela no tratamento com os seres do mundo. Neste sentido, o ato de enfumaçamento empreendido pela senhora mais velha sobre as primeiras frutas de guabiroba da estação, é uma maneira refrear uma possível agência nociva do ‘nhe’ẽ, ou do dono das árvores, àqueles que comerem as frutas” (Pacheco, 2020, p. 147).

PACHECO, Luan Carlos Rodrigues. Palavras e textualidades interespecíficas no Cinema Guarani: notas a partir de Mokoi Tekoá, Petei Jeguatá e Bicicletas de Nhanderu. 2020. 190 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/25487/Dissertacao%20-%20Luan%20Carlos%20Rodrigues%20Pacheco.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso: 20 jul. 2024.

a) A partir do filme e dos textos acima sobre o perspectivismo ameríndio, explique como compreendem os Mbya Guarani as relações com os seres não humanos e que consequências poderão surgir dessas para as questões ambientais.

b) Comente a charge com base no filme assistido.

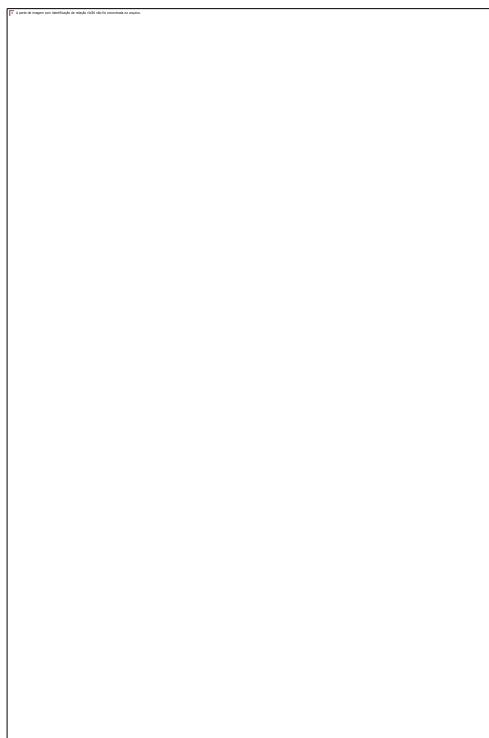


Fonte: <https://blogdolute.blogspot.com/search?updated-max=2012-05-14T16:55:00-03:00&max-results=30&start=180&by-date=false>

Para conhecer mais sobre o povo Mbyá Guarani:
https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Mbya

Indivíduo, natureza, sociedade, cultura e ética

Figura



Fonte: <https://www.centrodeartes.uff.br/eventos/o-ultimo-sonho/>

Filme: O último sonho

Ano: 2019

Duração: 60 min

Gênero: Documentário

Direção: Alberto Alvares Tuparay

Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=3UI1gs8yYHY>

Sinopse: A vida e o legado, em forma de registros e de homenagens, do sábio e líder guarani Wera Mirim, da aldeia Sapukai, em Angra dos Reis (RJ), comunidade Mbya Guarani são trazidos no filme “O último sonho”.

O longa “O último sonho” traz vários assuntos que poderão ser abordados dentro das categorias “Indivíduo, natureza, sociedade, cultura e ética”, da BNCC. A vida em comunidade na aldeia e sua organização; o repasse de tradições e saberes ancestrais; a importância dos sonhos nas cosmologias indígenas; as relações com espíritos, etc. são temas que se encontram no filme e com os quais a sabedoria dos Mbya Guarani poderá contribuir divulgar outras maneiras de se compreender a existência.

Atividade sugerida

“Para começar, quero dizer que nós, Guarani, existimos através do sonho. Antes mesmo da nossa mãe ficar grávida, ela sonha: o caminho do sonho mostra a ela qual criança vai ter. Por isso falo que nós, Guarani, nascemos desse sonhar. Se nasceu um menino, as pessoas vão te presentear com um bichinho feito de madeira, como tatu, como ‘xivi’ (onça). Quando é menina, as mulheres sonham com filhotinho de papagaio, de arara, de ‘maino’i’ (colibri). Tudo tem relação. Esse sonho, talvez, tenha relação com o espírito dos animais, das aves. Tudo isso faz a gente pensar na importância do sonhar.

Acredito muito no sonho, porque através dele a gente consegue caminhar, principalmente, nós Guarani. Existe o sonho coletivo e o sonho individual. Hoje, tenho medo dos sonhos que posso ter e eu não quero sonhar. Toda noite quando vou deitar, fumo um ‘petyngua’ (cachimbo) e através da sua fumaça peço a ‘Ñanderu’ que me mostre o sonho bom e o ruim. Tenho muito medo de sonhar, porque, às vezes, o sonho mostra um caminho que você pode percorrer. Hoje mesmo tive um sonho e saí na rua com medo. Fiquei com o sonho na minha cabeça. Por que tive esse sonho?

Se sonhar o sonho ruim, na mesma hora compartilho com as pessoas. Às vezes, a gente precisa sonhar aquele sonho para entender que não é só sonho bom que temos, mas eu evito. Então, tudo isso mostra que não é por acaso que sonhamos. É como se o sonho fosse uma coisa que vai te guiar. Às vezes você sonha, mas não consegue interpretar, então precisa falar disso com as pessoas, principalmente, com os mais velhos. Às vezes, não consigo entender porque tive aquele sonho.

Depois do filme O Sonho de Fogo, comecei a ter muito medo de sonhar, talvez porque me mostraram, no sonho, uma coisa ruim que ainda pode acontecer. Toda vez que sonho com fogo, fico com medo que talvez meu filho ou algum parente possa adoecer. Tive esse sonho de fogo antes da pandemia. Foi muito

diferente, o meu medo era muito. Não era uma árvore ou uma folha pegando fogo. Era como se o mundo, a Terra, se queimasse toda. Não quero mais sonhar com sonho ruim. Então, toda noite fumo o ‘petyngua’ e peço que me mostre apenas o caminho por onde posso seguir e guiar os meus filhos. Então, hoje em dia, tenho conseguido evitar o sonho ruim. Tudo isso me fez pensar e refletir mesmo sobre o que é ser Guarani.

Nós, Guarani, sabemos muito bem qual é a busca do sonho. Não é só buscar sonhar acordado, mas buscar através do canto sagrado na casa de reza, na ‘Opy’. Esse sonho vai reforçar o que você quer alcançar na sua vida, porque faz parte da sabedoria do ‘moexakā’, do iluminar do mundo, onde você vai poder viver. O sonho é um guia do processo de cada pessoa, de cada ser. Nessa relação entre a Terra e a natureza, o tempo e a chuva, o tempo de acordar e dormir - tudo que está ligado ao sonho.

Desde o passado até agora, a gente vem caminhando através do sonho, porque é assim que os lugares sagrados se revelam. As plantas medicinais também se revelam através dos sonhos, por exemplo, qual parte da planta você vai usar na cura. Através do sonho se revela um canto sagrado para você cantar. Como falei, antes de nascer você é revelado através dos sonhos. O nome sagrado também. Há duas formas de receber o nome: os mais velhos sábios podem recebê-lo através do sonhar ou da reza, do canto.

O sonho é essencial na nossa vida. Precisa sonhar para caminhar nesse mundo. Se você não sonhar aquilo que você quer alcançar, fica complicado entender o mundo onde está vivendo. Depois da filmagem do longa-metragem (*Último Sonho*, 2019), aprendi muito. Fiz uma homenagem ao ‘xeramoĩ’ Wera Mirim, sábio e sonhador, que guiou a caminhada do seu povo pelo território para construir uma aldeia em Angra dos Reis (RJ). Sapukai foi construída através do sonho dele. A partir deste filme, comecei a estudar esse mundo da narrativa, da oralidade e a relação do sonhar como território. Por que você precisa sonhar? O sonho é fundamental para manter o que é o ser guarani, o ‘nhe’ẽ, a bela palavra, a alma que você está carregando. O ‘xeramoĩ’ (sábio, ancião) falou assim sobre o sonho: o não sonhar é o fim da vida. Então, nós Guarani precisamos sonhar e manter aquele sonho para podermos transitar neste mundo.

A gente fala que é transitar neste ‘yvy ivaikue’, na Terra que não é mais boa. Você precisa do sonho para transitar. Quando estava fazendo o filme, esse ‘xeramoĩ’ me ajudou a montar. Eu o via no meu sonho. Às vezes parecia que estava travando tudo, não conseguia andar com a montagem. Às vezes batia um sono enquanto estava montando. E de repente ele vinha no meu sonho e dizia assim: ‘Não, meu neto, não é aqui que você tem que colocar, você tem que colocar em outro lugar’. E aí eu acordava e mudava. Assim, o filme *Último Sonho* começou a acontecer, foi através do sonho. Acho que foi muito lindo ver esse imaginário indo para o real, do sonho para montagem do filme. Por isso que o sonho é fundamental para caminhar, né?

Reflito muito sobre isso quando estou fazendo um filme. Hoje peço para sonhar enquanto estou filmando. O que eu posso fazer? Penso a cada noite e a cada amanhecer: Por que sonhei assim? Acredito muito na palavra do ‘xeramoĩ’. Se você não sonhar mais é o fim da sua alma, é o fim da sua vida. Se você é

Guarani, precisa sonhar de qualquer jeito para manter a sua própria vida e a vida do seu povo de acordo com o sonho" (ÁLVARES, 2022, p. 4-6).

SHIRATORI, Karen; OROBITG, Gemma; RIBEIRO JÚNIOR, Roberto Romero; HOTIMSKY, Marcelo. "Nós que sabemos sonhar": Entrevista com Sandra Benites, Sérgio Yanomami e Alberto Álvares. **Revista de Antropologia**, São Paulo, Brasil, v. 65, n. 3, p. e202953, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/202953>. Acesso em: 22 jul. 2024.

1) A partir do filme e do texto, responda:

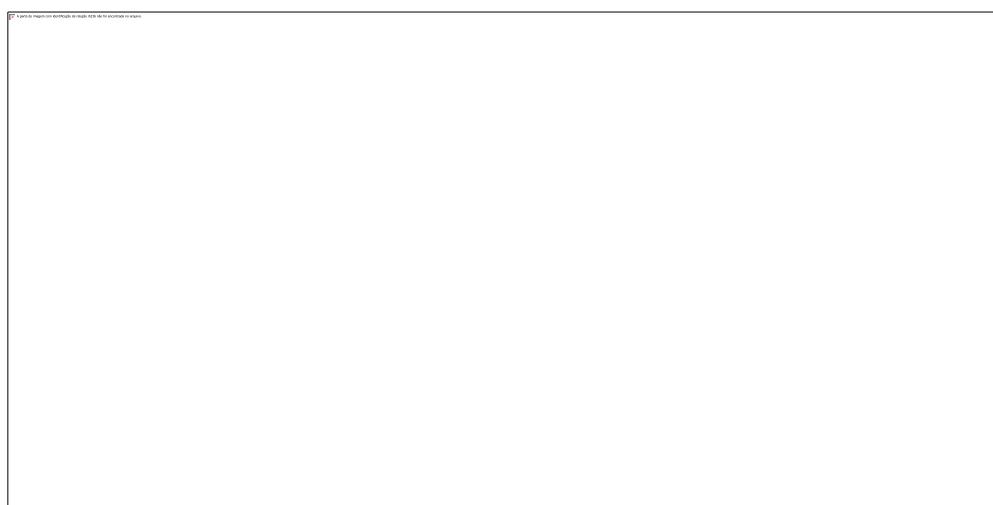
- a) Qual a relevância dos sonhos para o povo Mbya Guarani?
- b) Qual é a importância de Wera Mirim para a sua comunidade?

Sobre Wera Mirim: <https://www.taquiprati.com.br/cronica/1296-o-ultimo-sonho-de-vera-mirim-version-en-espa>

Para conhecer mais sobre o povo Mbya Guarani:
https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Mbya

Política e trabalho

Figura



Fonte: <https://agazeta.net/cinema-na-beira-do-rio-exibe-o-filme-a-febre-neste-sabado/>

Filme: A febre

Ficha técnica:

Ano: 2019

Duração: 98 min.

Gênero: Drama

Direção: Maya Da-Rin

Disponível: Globoplay

Sinopse: Justino, indígena da etnia Desana, 45 anos, viúvo, trabalha em Manaus como vigilante num porto de cargas e mora numa casa muito simples na periferia da cidade. Vive na companhia de sua filha que se prepara para estudar Medicina em Brasília. Ele é acometido de uma febre forte, que guarda relações com a sua cosmovisão ameríndia.

O longa metragem “A febre” traz para discussão temas que podem, com propriedade, situarem-se nas categorias “Política e Trabalho”, da BNCC. Experiências de indígenas que saem das suas aldeias para viver nas cidades grandes; relações de trabalho; coexistência entre mundos diversos; pertencimento; resistência, etc. (FALTA TERMINAR)

Atividade sugerida

1. A partir do filme, responda as questões abaixo:

- a) Como se explica o adoecimento de Justino a partir da visão do seu povo?
- b) Com base na reportagem abaixo e na charge, analise a experiência do indígena Justino na cidade de Manaus.

07/02/2024

Migrações indígenas para as cidades: características e consequências

POR ROBERTO ANTONIO LIEBGOTT/CIMI SUL EQUIPE PORTO ALEGRE –
MATÉRIA PUBLICADA ORIGINALMENTE NA EDIÇÃO 461 DO JORNAL
PORANTIM

Vive-se ainda no Brasil tempos difíceis. Há forte tendência de desqualificação das pessoas mais pobres – negros, indígenas, quilombolas, comunidades das periferias – e dos seus direitos políticos, individuais, coletivos e culturais.

Nos diz Hannah Arendt, a filósofa política, que o totalitarismo reduz as pessoas a uma condição de supérfluas, que podem ser eliminadas. Nos últimos anos os contextos políticos e administrativos evidenciam haver a edição cotidiana de normas que podem provocar a eliminação das pessoas, pois confrontam os direitos humanos e impõem regimes de convivência social, religiosa e dos costumes com predicados fundamentalistas e conservadores. Soma-se a tudo isso a inoperância dos poderes públicos e a ingerência de poderosos grupos econômicos nas medidas que visam o combate à violência, as invasões e aplicabilidade das normas constitucionais.

Os povos indígenas estão entre aqueles que são dramaticamente afetados pela precariedade assistencial, pelas péssimas condições de saúde, educação, habitação e segurança.

Os indígenas que vivem nas cidades, ou muito próximos dos contextos urbanos, estão diretamente implicados com essa realidade. Eles enfrentam graves adversidades e violações a seus direitos fundamentais, evidenciando haver uma dupla discriminação: uma, oriunda da União, que não lhes assiste porque são “desaldeados” e outra, dos estados e municípios, porque os gestores alegam ser responsabilidade do Governo Federal, e não deles, as ações e serviços a serem destinadas a essas populações.

Portanto, dentre aqueles afetados pela desassistência, os indígenas que migram – por razões diversas e que vamos abordar na sequência – são os que mais sofrem, tendo em vista que acabaram se instalando em lugares degradados, improvisados, insalubres, sem infraestrutura, sem habitação adequada e onde a sociedade envolvente os repele e agride.

As migrações dos indígenas não são fatos contemporâneos, portanto não é uma novidade e nem deve haver estranhamentos a essas dinâmicas. Sobre essa dinâmica existem variadas fontes de informações, dentre as quais pode-se mencionar livros de história, pesquisas acadêmicas, relatos de missionárias e missionários. Desde a expulsão dos Jesuítas e de outras congregações religiosas – no ano de 1759, articulada pelo marquês de Pombal, ministro de Dom José I, rei de Portugal – os indígenas que viviam nas missões migraram para as vilas. Lá, se tornaram excluídos e marginalizados, pois perderam suas terras, foram obrigados a adequar suas práticas culturais e suas referências de mundo, deixando inclusive de falar suas línguas maternas. Neste convívio, constante e intenso, as relações interétnicas tornaram-se corriqueiras, ocasionando as mudanças de hábitos, de costumes e as línguas originárias acabaram substituídas pelo português e pelo espanhol.

Atualmente, em todo Brasil, há mais de 120 povos que passaram a se autodeclarar indígenas e se qualificam como resistentes. Estes, historicamente desassistidas pelo governo, passaram a receber mais atenção depois da promulgação da Constituição Federal de 1988, que assegurou aos povos originários direitos de manutenção de seus estilos de vida, de suas línguas, crenças, tradições, projetos de futuro. O reconhecimento das diferenças indígenas, no texto constitucional, propiciou significativos avanços nas lutas pelo auto reconhecimento dos povos, tornando-os sujeitos de direitos, requerendo que seus espaços territoriais fossem demarcados no sentido de que lhes assegurassem políticas assistenciais diferenciadas. Eles, aos poucos, foram constituindo suas organizações e inserindo-se nos movimentos de lutas em diferentes âmbitos, alguns com abrangência nacional.

O caminho de volta ao território originário, em determinadas realidades ou circunstâncias, não era mais possível. Milhares de indígenas, pressionados por uma série de fatores – tais como a expulsão e devastação dos territórios originários, a estruturação e edificações de cidades e pela concessão e entrega das terras a “proprietários” privados – acabaram migrando para grandes centros urbanos, em busca de atendimento à saúde, acesso à educação escolar e à formação universitária ou simplesmente para trabalhar, comercializar seus produtos e, com isso, obter alguma fonte de renda.

Esse movimento, que leva os indígenas a percorrer caminhos na direção das cidades, também fez parte de um contexto sociopolítico, econômico e cultural

vinculado a uma perspectiva de “estado urbanizado”, fenômeno muito notado a partir da metade da década de 1950, quando passa a ocorrer o que foi sendo denominado de período do êxodo rural no Brasil e que perdurou até final da década de 1980. Nestes longos anos as políticas públicas buscavam atrair as populações rurais para as cidades. E os indígenas, assim como milhões de outros brasileiros, dirigiram-se para as capitais, ou grandes centros urbanos, especialmente nos estados do Amazonas, Pará, Pernambuco, Ceará, São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Paraná e Santa Catarina.

Algumas capitais como Manaus, Campo Grande, Cuiabá, Belém e Porto Alegre, receberam grandes contingentes de indígenas. Milhares de famílias se concentraram às margens das cidades ou em áreas de periferia. Alguns grupos de famílias mantiveram uma perspectiva comunitária, e, nesse sentido, se agruparam e constituíram verdadeiras aldeias nos bairros das cidades, nas quais se concretizam algumas formas de solidariedade, de cooperação e se realizam parte de seus rituais, ainda que em circunstâncias bastante específicas. Esse fato se verificou mais fortemente em Manaus, com populações oriundas do Alto Rio Negro (do Povo Tukano, Baré, Dessano), do Médio Rio Solimões (Povo Kambeba, Miranha, Tikuna) e do Rio Amazonas, especialmente famílias Povo Sateré Mawé. Já em Mato Grosso do Sul, a concentração populacional ocorreu na região da Grande Dourados, predominantemente com famílias Kaiowá Guarani, Avá Guarani e Terena (dentro da reserva de Dourados, criada pelo SPI) e, em Campo Grande, onde os núcleos populacionais são formados basicamente por integrantes do Povo Terena.

No Rio Grande do Sul, houve grande migração de famílias Kaingang para Porto Alegre e outras cidades mais populosas, onde constituíram aldeias, agregando famílias vinculadas a clãs que anteriormente conviviam dentro das terras, das quais foram expulsos pelos colonizadores, ou migraram pela necessidade de abandonarem as reservas criadas pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI). Nestes ambientes, eles não conseguiram permanecer e conviver em função de uma rígida ação estatal militarizada, que exercia severo controle sobre seus corpos, os submetiam ao trabalho forçado, ao arrendamento de terras, à exploração madeireira e a um tipo de chefia interna que os discriminava e os criminalizava quando eram mantidas suas práticas culturais tradicionais.

Também no Rio Grande do Sul há uma grande concentração de aldeias dos Mbyá Guarani na região metropolitana de Porto Alegre e litoral norte. No seu constante caminhar, essas comunidades sofreram violências sistemáticas contra suas vidas, contra seus modos de ser e acabaram perdendo os territórios tradicionais em função da expansão das áreas privadas, pela especulação imobiliária, constituição de fazendas, lavouras e cidades.

São Paulo foi o destino de muitas etnias do Nordeste, que chegavam com os demais migrantes. Foi o caso dos Pankararú, que desde a metade da década de 1950, deixavam a aldeia Brejo dos Padres (PE), e também de pessoas de etnias como Pankararé (BA), Fulni-ô (PE), Potiguara (RN), Kaimbé (BA), Wassu-Cocal (AL), Xukuru (PE) e Atikun (PE), todas do Nordeste brasileiro. Para a capital paulista vieram também alguns Terena, oriundos do estado do Mato Grosso do Sul, e Guarani Nhandeva, procedentes do interior do estado de São Paulo.

No Censo Demográfico do IBGE, realizado em 2010, foram identificados os indígenas que vivem no meio urbano, ou seja, deslocados das terras indígenas originárias. Num universo de 896.917 pessoas, o levantamento apontou que 379.534 (42,32%) vivem em contexto urbano, o que representa um terço da população originária do Brasil. Foi concluído o Censo de 2022 e nele já se aponta um grande aumento populacional indígena. Segundo informações já divulgadas nas mídias, foram registrados mais de um milhão e seiscentos mil indígenas no Brasil. Certamente esses dados trarão informações preciosas acerca das comunidades e famílias indígenas que vivem nos contextos urbanos.

Em entrevista ao Jornal Porantim, em 2007[1], a antropóloga Lucia Helena Rangel, da PUC-SP, destaca que as populações indígenas, atualmente, não são mais necessariamente vinculadas à aldeia e ao mundo rural: “Não importa onde eles vivam. São indígenas de qualquer maneira, falando ou não a língua, tendo ou não religião [tradicional], porque os laços de parentesco é que, de fato, conferem a eles vínculos de pertencimento. Eles sabem contar as histórias de seus grupos, [e com eles] têm vínculos”.

Viver nos grandes centros urbanos não significa renunciar ao fato de ser indígena. Mas lhes apresenta muitas dificuldades, especialmente pela falta dos requisitos – da maioria das pessoas – a chamada qualificação profissional, restringindo-as a busca por serviços simples. Os homens empregam-se na construção civil, na limpeza ou como vigilantes e as mulheres como empregadas domésticas ou em pequenos serviços, ou sobrevivem da venda de artesanato e de apresentações culturais.

Importante enfatizar que mesmo em contextos absolutamente adversos, em geral, as famílias e comunidades mantém seus costumes, rituais, línguas e alimentação tradicional. Lúcia Helena Rangel, em entrevista à Agência Brasil, no dia 19 de abril de 2017[2], ressaltou que é comum os indígenas, mesmo em áreas urbanas, viverem em comunidade. “Conforme vai passando o tempo, vem um, vem outro e mais outros, as famílias acabam se juntando em determinado bairro, ou em uma periferia que ninguém morava, e os indígenas foram morar. Você vai ver que nas grandes cidades como Manaus, Campo Grande, Porto Alegre, têm bairros eminentemente indígenas, ou segmentos de bairros”.

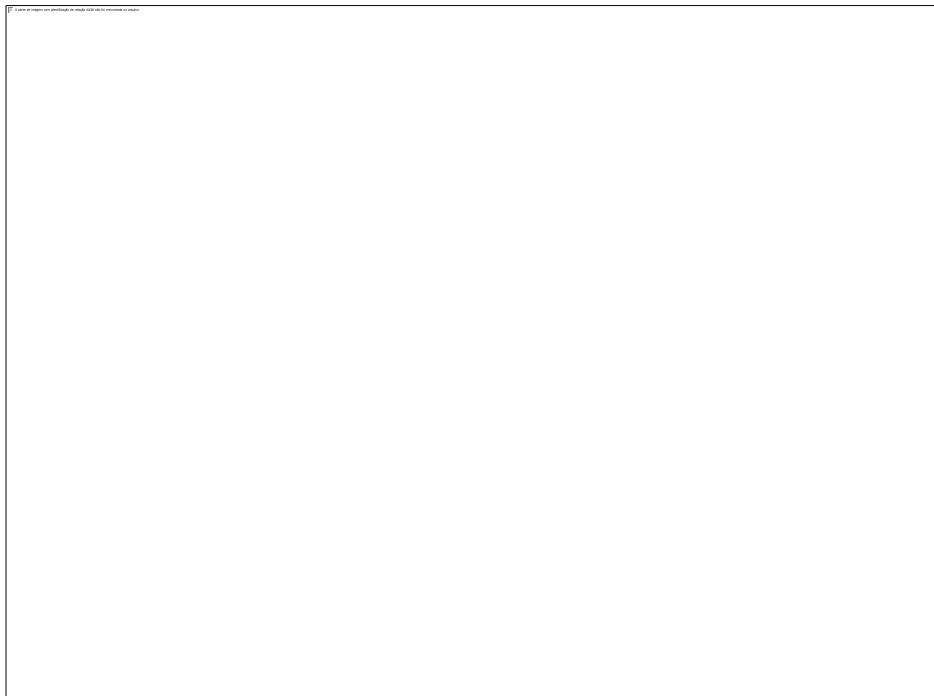
Percebe-se que no cotidiano da vida, a cosmovisão de cada Povo está presente no trabalho, nas decisões e na busca pela solução dos conflitos. Os governantes, portanto, não podem fechar os olhos para as demandas das populações indígenas nas cidades ou no seu entorno. Não se pode negar sua existência e suas demandas. Nesse sentido, torna-se ainda mais urgente, e fundamental, a articulação dos indígenas com os movimentos sociais, tendo em vista a garantia dos direitos e apoio às suas lutas.

[1]

<https://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=HemerolIndio&pesq=porantim&hf=armazemmemoria.com.br&pagfis=1417>

[2] <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2017-04/indigenas-na-cidade-pobreza-e-preconceito-marcam-condicao-de-vida>

Figura



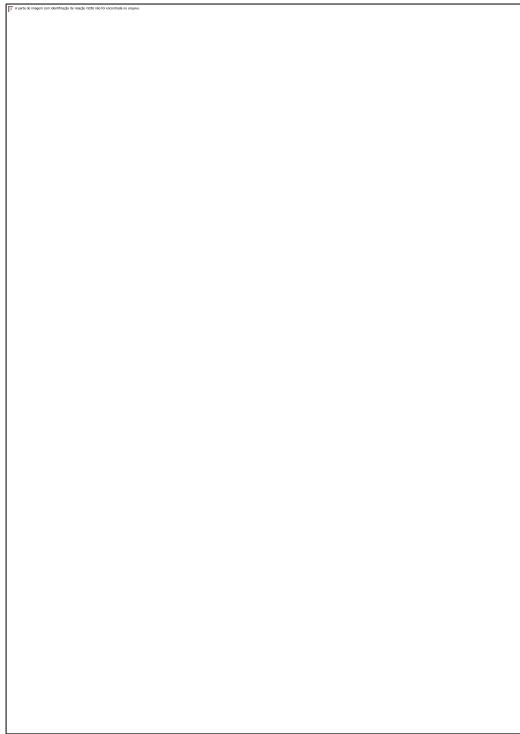
LATUFF, Carlos Henrique. Sem-tetos e povos originários. 2011. Charge.

Fonte: <http://acampamentorevolucionarioindigena.blogspot.com/2011/12/familia-indigena-reivindica-area.html>

Para conhecer mais sobre o povo Desana:
<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Desana>

<https://www.buala.org/pt/afroscreen/a-febre-de-maya-da-rin-uma-narrativa-indigena-um-cinema-para-a-coexistencia>

Território e Fronteira (FALTA CONCLUIR SOBRE O FILME)



Fonte: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/613206-xama-yanomami-davi-kopenawa-e-diretor-luiz-bolognesi-falam-daestreia-do-filme-a-ultima-floresta>

Filme: A última floresta

Ano: 2021

Duração: 74 min.

Gênero: Documentário

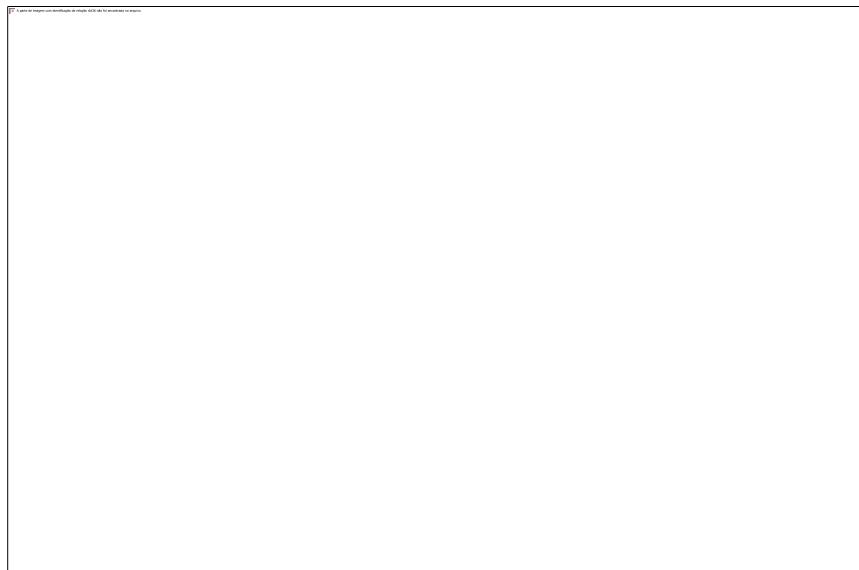
Direção: Luiz Bolognesi

Disponível em: <https://youtu.be/P88Mnpkdfa4?si=Fu871omdbCfAulOs>

Sinopse: A presença do garimpo ilegal no Território Yanomami, a vida e ...O líder Davi Kopenawa

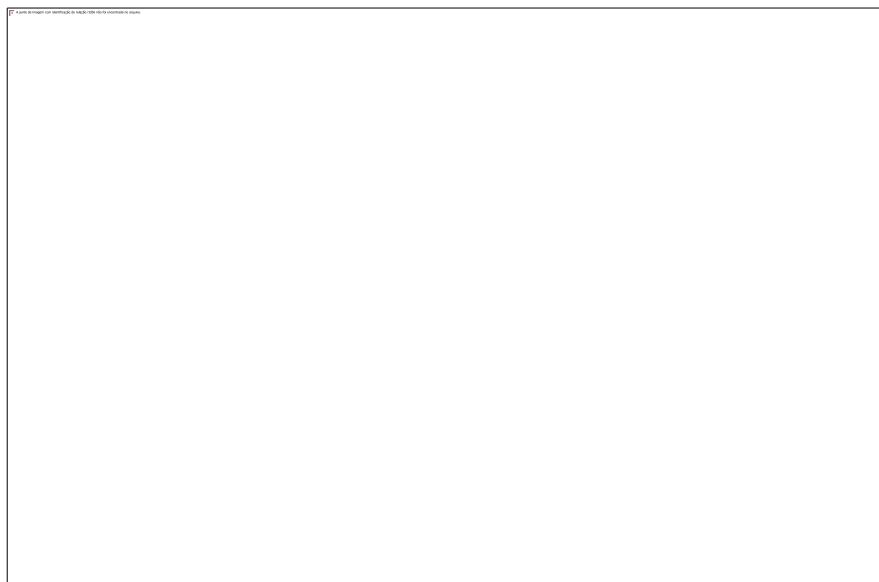
O filme “A última floresta” poderá contribuir para trabalhar vários temas de interesse das Ciências Sociais Aplicadas.

Atividade sugerida



Fonte: <https://marioadolfo.com/dito-feito-ouro-esta-sendo-roubado-da-terra-indigena-yanomami/>

Figura

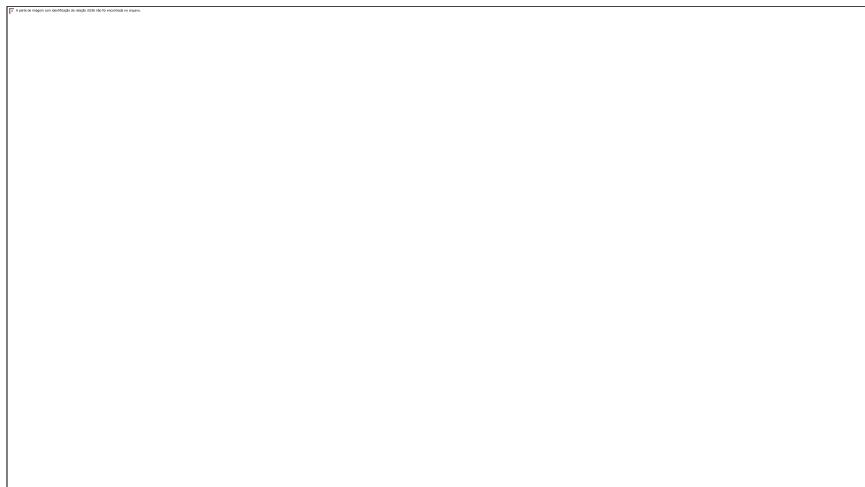


Fonte: <https://x.com/adnaeldaaz/status/1519469784689254402>

Para conhecer mais sobre o povo Yanomami:
<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Yanomami>

Política e trabalho (FALTA CONCLUIR SOBRE O FILME)

Figura



Fonte: <https://www.navecriativa.com/fundacao-badesc-faz-debate-sobre-o-filme-nossa-alma-nao-tem-cor/>

Filme: Nossa alma não tem cor

Ano: 2019

Duração: 22 min.

Gênero: Documentário

Direção: Graciela Guarani e Alexandre Pankararu

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e7h7fjQVDaE>

Sinopse:

Terra Vermelha

Tema: suicídio

Uyrá, um índio à procura de Deus (1973), de Gustavo Dahl, mostrou como os preconceitos culturais levam um índio ao suicídio. Caminha mais um passo em direção a ciência, não fosse baseado num ensaio do antropólogo Darcy Ribeiro tirado de um fato verídico. Em 1939, Uyrá,

índio Urubu-Kaapor do Estado do Maranhão, sai em busca da mítica Terra Sem Males e do ancestral divinizado Maira. Com a mulher e os filhos, caminha para o literal. O contacto com os brancos (pobres ou ricos, paternalistas ou violentos) destrói sua confiança em si mesmo, e o conduz ao suicídio. Talvez inevitável, mas nem por isso menos pungente. (Rodrigues, 1980, p. 184).