

REBOBINANDO A FITA: ARQUEOLOGIA DO VIDEOTAPE NAS ALDEIAS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2022.181961

ORCID
<https://orcid.org/0000-0003-2916-9216>
BERNARD BELISÁRIO*
Universidade Federal do Sul da Bahia, Porto Seguro, BA, Brasil,
45810-000 – cfartes@ufsb.edu.br

RESUMO

O artigo retoma algumas das experiências, movimentos e processos de aprendizagem e produção com o videotape junto a comunidades indígenas no Brasil, quando o equipamento de gravação em fita magnética começava a se popularizar com os formatos portáteis. O cineasta Andrea Tonacci se inquieta com as possibilidades do registro e reprodução simultâneas do videotape como parte da figuração da comunidade, como olhar processual, reflexivo. As camcorders dos Kayapó registraram discursos, viagens, eventos e rituais comunitários, antes mesmo das primeiras experiências do Vídeo nas Aldeias (VNA). O filme *A festa da moça* (1987), de Vincent Carelli, opera uma alteração naquilo que era imaginado como “olhar do outro” por Tonacci – e por muitas das produções do Vídeo Popular –, pois nos devolve um olhar deslocado, que presencia a retomada dos corpos dos jovens em comunidade, enfeitados e marcados como os antepassados, ao mesmo tempo que nos posiciona como espectadores não indígenas.

PALAVRAS-CHAVE

Filmes indígenas;
Vídeo nas Aldeias;
Andrea Tonacci;
Documentário;
Mídia Indígena.

ABSTRACT

The article digs on the soil of experiences, movements, workshops, and processes with videotape production within indigenous communities in Brazil when magnetic tape recording equipment started to become popular with portable formats. Filmmaker Andrea

* A publicação é resultado do projeto de pesquisa que coordeno “Cinema das Comunidades” (CFAC/UFSB), contemplado com bolsa de Iniciação Científica do Programa PIPCI em 2020. O projeto está vinculado aos “Laboratórios de história indígena contemporânea” (IIH/UNAM), financiado pelo Programa PAPIIT (IN 404220) da UNAM em 2020.

KEYWORDS
Community-
based films; Video
in the Villages;
Andrea Tonacci;
Documentary;
Indigenous Media.

Tonacci is concerned about the possibilities of videotape recording and reproduction, and its figuration inside the community as a procedural, reflexive look. The Kayapó camcorders recorded speeches, trips, events, and community rituals, even before the very first tries of Video in the villages (VNA). Vincent Carelli's film *The girl's celebration* (1987) alters what was imagined as "other's look" by Tonacci – and many of the productions by Popular Video Movement in Latin America – as it places its spectator with a displacing look, which witnesses the resumption of the bodies of young people by the community, decorated and marked like their ancestors', while at the same time placing us as non-indigenous spectators.

Bem antes da invenção do videotape, o cinema já tinha percorrido aldeias e comunidades indígenas no Brasil como instrumento científico nas mãos dos militares, nas primeiras décadas da república. A câmera passou a fazer parte dos equipamentos de Luiz Thomaz Reis nas expedições do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), capitaneadas pelo engenheiro Cândido Rondon em 1914. "Antes de 1912, Rondon contratou os serviços de uma casa comercial do Rio de Janeiro, o que não deu certo pelas distâncias percorridas e também pela falta de experiência dos fotógrafos no trabalho de campo" (Tacca 2002, 1989-90).

Rapidamente, os militares do SPI perceberam o caráter estratégico daqueles filmes (pelo efeito que poderiam produzir no imaginário nacional acerca das populações indígenas) e trataram de realizar imagens que expressassem o sucesso da administração republicana das populações indígenas – *marketing* da própria Comissão Rondon (Tacca 2002). Posteriormente, outros cinegrafistas e cineastas passaram a filmar as expedições e aldeamentos administrados pelo SPI, assim como aqueles sob a administração de missionários. Diversas foram as formas como se filmou em comunidades indígenas no Brasil a partir de então, assim como diversos foram os filmes realizados – filmes etnográficos, episódios de séries de televisão, peças institucionais do indigenismo de Estado, filmes-reportagem, documentários, etc.

A proposta deste artigo é investigar as experiências que envolveram a chegada dos primeiros equipamentos de videotape nas aldeias, fazendo isso a partir de um conjunto de inquietações e intuições de cineastas, antropólogos e indigenistas, mas também algumas de suas relações com o debate mais amplo que estava em jogo na época, especialmente no campo da Antropologia Visual e da Comunicação Social. Ainda que façamos relações com elaborações e debates posteriores, o período das iniciativas analisadas vai do final da década de 1970, quando Andrea Tonacci empreende suas primeiras filmagens com o videotape nas aldeias, até o final da década de 1980, quando Vincent Carelli realiza *A festa da moça* (1987) na aldeia Nambiquara, com um desvio rápido pela experiência de Terence Turner e Mônica Frota junto aos Kayapó. Essas experiências pioneiras já foram descritas e

analisadas com profundidade pelos próprios participantes e por pesquisadores. Nosso objetivo aqui é traçar um modesto percurso de inquietações, dúvidas, estratégias e *insights* que motivaram (ou até que desmotivaram) as primeiras tentativas de levar o videotape às comunidades indígenas no Brasil. Com isso, pretendemos explorar o contexto que antecedeu a criação do projeto Vídeo nas Aldeias, estabelecendo relações de continuidade e de transformação tanto no campo das práticas quanto no campo discursivo.

O VIDEOTAPE DO TONACCI

O videotape (VT) foi a primeira forma de reprodução e registro eletromagnético das imagens produzidas por câmeras eletrônicas. No mesmo ano em que a Kodak lançava, nos Estados Unidos, o formato amador de filme Super-8 (1965), a empresa japonesa Sony apresentava o gravador portátil de videotape CV-2000, que gravava em preto e branco com rolo de fita magnética de meia polegada.

O cineasta Andrea Tonacci ficou sabendo da novidade “que dava para usar a imagem na mesma hora em que se estava gravando” (Tonacci *apud* Trevisan 1983, 6). Em uma viagem aos Estados Unidos em 1973, comprou o equipamento de segunda mão. “Nesse período eu já começava a sacar o que o VT permitia, o que era essa construção de uma determinada circunstância vivida, feita pelas várias pessoas que viviam essa circunstância” (Tonacci 1980, 8). O filme *Jouez Encore, Payez Encore* [Interprete mais, pague mais] (1975, 120’) marca o início da pesquisa do cineasta com o videotape.

A tecnologia era uma coisa que me intrigava, um instrumento que foi criado pela nossa cultura, pela nossa civilização, a produção e reprodução de imagens. E como seria o olhar de quem nunca viveu numa civilização deste tipo [...] Quem era esse outro olhar? Era o índio que nunca viu um instrumento desses nem nunca pensou em produzi-lo (Tonacci *apud* Zea; Sztutman; Hikiji 2007, 243).

Com inquietações mais ou menos similares acerca do “olhar indígena” através do audiovisual, Sol Worth e John Adair desenvolveram um projeto de pesquisa que envolveu oficinas de realização fílmica, com equipamento de registro em película 16mm, na reserva de Pine Springs do povo Navajo em 1966, nos Estados Unidos (Worth e Adair 1997 [1972]). Entretanto, diferente dos norte-americanos, era a possibilidade da sincronicidade entre o registro e a visualização da imagem registrada em videotape que instigou Tonacci no seu trabalho por aldeias e comunidades indígenas no Brasil.

Andrea Tonacci procurou então o grupo de antropólogos e indigenistas que viria a formar o Centro de Trabalho Indigenista (CTI) em São Paulo, com a proposta de desenvolver um projeto de comunicação entre diferentes comunidades indígenas através do videotape. “O vídeo era de rolo, VT preto e branco, enfim, ele [Tonacci] tinha proposto pra gente essa ideia. Ele tinha

feito uma ONG que chamava Inter-povos [...] Nem existia o vídeo portátil no Brasil, ele importava dos Estados Unidos. Não era nem fita, era rolo mesmo, como gravador de rolo” (Carelli [2003] *apud* Gonçalves 2012, 77, nota 83). Andrea Tonacci e Vincent Carelli chegaram a escrever um projeto para concorrerem a uma bolsa que a Fundação Guggenheim concede a artistas latino-americanos. O projeto possibilitaria “viajar por áreas indígenas em condição de crise e fazer com que essas próprias pessoas realizassem a *visão* delas de dentro. Seria uma tentativa de construir a história a partir do *ponto de vista* do outro” (Tonacci 1980, 8, grifo nosso).

Tonacci e o antropólogo Gilberto Azanha planejavam iniciar o projeto com o videotape na aldeia dos Canela (Apanyekrá) em 1976. “A ideia era gravar com eles, fazê-los gravar, exibir para eles, discutir, gravar o processo de discussão, ver qual era o resultado [...] mas a serviço de uma situação deles, para tentar expressar aquela situação” (Tonacci *apud* França 2003, 13). A resposta negativa da fundação norte-americana veio com a justificativa de que não financiariam o projeto, devido à instabilidade política do continente (Tonacci 1980, 8). Sem financiamento, o projeto com o vídeo não avançou, e Tonacci seguiu com os antropólogos para a aldeia Porquinhos (MA) levando uma câmera Super-8, além da Eclair NPR 16mm, com a qual realizou *Conversas no Maranhão* (1983, 120’), documentário em torno das discussões e reivindicações dos Canela pela demarcação do seu território. Segundo Tonacci, os Canela acabaram filmando algumas imagens em Super-8, mas “a única coisa que foi possível fazer naquele momento era explicar que aquele aparelhinho captava uma imagem que alguém mais, em outro lugar do mundo, poderia ver” (Tonacci *apud* Zea; Sztutman; Hikiji 2007, 45), pois não havia a possibilidade de que assistissem às imagens filmadas. “Aí não pintou o vídeo. Fizeram em película, e a ideia do Inter-povos não aconteceu” (Carelli [2003] *apud* Gonçalves 2012, 78, nota 84).

Pouco tempo depois, Tonacci inicia de forma autônoma seu trabalho com o videotape junto a comunidades indígenas, até que surge a possibilidade de viajar para o norte do Brasil para acompanhar uma frente de atração que buscava estabelecer contato com um grupo indígena isolado nas florestas do estado do Pará, capitaneada pelo indigenista Sydney Possuelo (Funai).

Quando surgiu, em 1979, a possibilidade de acompanhar uma frente de atração, de participar de uma expedição para estabelecer o primeiro contato com um grupo ainda arredio, eu pensei comigo mesmo: “Ah, essa é a chance de encontrar esse olho que desconhece absolutamente o que é a imagem, o que é a produção de imagens. É a minha chance de conhecer esse olhar que pode eventualmente ficar atrás da câmera e mostrar-me como vê” [...] Fui com essa ideia na cabeça e fiz aqueles dois documentários dos quais a TV Bandeirantes participou, chamados *Os Arara*, cuja terceira parte nunca foi editada (Tonacci *apud* Zea; Sztutman; Hikiji 2007, 244).

Essa terceira parte, em que o cineasta registra o encontro com Piput e seu grupo, foi filmada por Tonacci exclusivamente com equipamento de videotape. César Guimarães (2012) analisou o material filmado que formaria o terceiro episódio da série dirigida por Tonacci para a TV de São Paulo. Ao descrever a filmagem do momento em que os Arara chegam ao acampamento da Frente de Atração da Funai, Guimarães nota a desestabilização do espaço, o descentramento do campo, a alteração do regime do visível nos “tempos fortes” do material filmado, em que os índios aparecem pela primeira vez diante da câmera de videotape de Tonacci.

Ao fazer valer a mediação da câmera (...), suas coordenadas vacilam sem ruir, o espaço é balançado pelo tremor do contato, próximo demais, não direcionado, não calculado. O campo torna-se momentaneamente acentrado, instável. O regime vigente do visível se altera diante da presença do outro filmado (Guimarães 2012, 62).

Clarisse Alvarenga (2017) também analisa essas imagens do contato filmadas por Andrea Tonacci. Para a autora, instaura-se ali um regime tátil no qual corpos e objetos, dentre eles a própria câmera de videotape que filma, são perscrutados pelos Arara, conformando um espaço em que os corpos estão ao alcance das mãos uns dos outros. E é justamente das mãos de um dos anfitriões Arara que o cineasta recebe uma tigela de mingau. A permeabilidade dos limites entre o campo e o antecampo permite perceber um traço da sociabilidade Arara para a qual o cineasta que filma é convidado a participar, no instante fundado pelo gesto hospitaleiro de seu conviva.¹ “A cena tornou-se, provisoriamente, algo habitável em comum; e a imagem, uma mediadora de trocas. De um lado e de outro, as coisas trocadas, não de todo conhecidas, sustentam o contato” (Guimarães 2012, 65). O autor encontrará vários outros exemplos em que o antecampo nas filmagens que Tonacci realizou no acampamento da Funai é interpelado ou convocado a tomar parte e se realocar em cena durante a própria filmagem.

Considerando essas imagens, filmadas com a câmera de videotape, como parte de um “tríptico” juntamente com os dois episódios editados para a exibição na programação da emissora de TV, Clarisse Alvarenga identifica com muita perspicácia uma interrupção discursivo-argumentativa em decorrência da presença dos Arara em campo, evidenciando um outro regime “da ordem do tato, da escuta e da reciprocidade” (Alvarenga 2017, 265). A história iniciada nos dois primeiros episódios não pode mais encontrar uma conclusão nos termos da narrativa para a qual o esperado contato com os indígenas, do fora-de-campo ao campo, suporia solucionar. Irresolutas, as imagens filmadas por Tonacci no Pará parecem colocar-se

1. André Brasil vem investigando as maneiras como o antecampo é convocado no cinema documentário brasileiro contemporâneo (Brasil 2013a), e em filmes realizados por realizadores indígenas (Brasil 2013b; 2016).

como interrupção ao próprio projeto de encontrar um suposto olhar do outro. Como vimos, o que o cineasta encontra é, antes de tudo, as mãos e seus gestos de hospitalidade, mas isso vem acompanhado também da sua curiosidade ao tatear o equipamento que segue filmando e gravando sons. Como notou César Guimarães sobre as cenas em que as mulheres e crianças surgem de dentro das casas, seus olhares atravessam as bordas do campo em diversas direções, inimagináveis.

As possibilidades de invenção propiciadas pela simultaneidade entre a imagem filmada e sua visualização pelas pessoas filmadas, proporcionada pela tecnologia do videotape, foi somente um dos aspectos explorados por Andrea Tonacci na sua extensa produção em fita magnética. Com a interrupção do contrato pela empresa de TV, Andrea Tonacci seguiu a atividade que iniciou com o videotape junto a outras comunidades indígenas, com o financiamento de duas bolsas da Fundação Guggenheim.² “Viajei ao sul dos Estados Unidos, onde visitei reservas indígenas, fui para a América Central, alguns países aqui da América do Sul, como Bolívia, Peru... Ali tomei conhecimento de muitos projetos” (Tonacci *apud* Zea; Sztutman; Hikiji 2007, 246).

Fui ao Arizona e Novo México [EUA]. Eles usam VT num sistema de comunicação interna, autonomamente. Recebem verbas para educação e saúde e usam os meios de comunicação nesse sentido. Aí eu me perguntei: “Por que não levar daqui informações que essas pessoas queiram comunicar aos grupos do Brasil?” (Tonacci 1980, 8).

As experiências que o cineasta presenciara no contexto norte-americano acabaram gerando interesse de pesquisadores estadunidenses em torno da *mídia indígena*, principalmente a partir do debate levantado pela antropóloga Faye Ginsburg (1991). Em 2015 Tonacci exibiu três depoimentos gravados em videotape preto e branco durante a viagem mencionada pelo cineasta: Dona Aurora Tataxin, líder Guarani que conduziu seu povo até o litoral do Espírito Santo, gravado em 1978; o ativista do povo Cherokee (EUA), Jimmie Durhan, que conta a história de luta do movimento indígena nos Estados Unidos (1980); e Constantino Lima, o primeiro deputado indígena (Aymara) então eleito na Bolívia (1980).³

As conversas, os discursos e as notícias da experiência indígena na América registradas por Tonacci no período em que filmou com equipamento de videotape (e posteriormente com outros formatos de vídeo) demonstram que o engajamento do cineasta ultrapassou os pressupostos que primeiramente o instigaram a viajar com seu videotape a contextos indígenas

2. Em sua análise da obra indigenista de Andrea Tonacci, Clarisse Alvarenga (2020) menciona que o projeto era intitulado “A visão dos vencidos”.

3. Mostra *Olhar: um ato de resistência*, realizada junto do forumdoc.bh em 2015, na cidade de Belo Horizonte/MG.

tão distintos. No horizonte de Tonacci, o novo equipamento possibilitaria a comunicação, a construção de uma rede interétnica de comunicação por meio do videotape, uma rede *inter-povos*.

VÍDEO POPULAR

No contexto boliviano de Constantino Lima, o vídeo só viria a fazer parte da luta dos movimentos populares de forma sistemática a partir de 1989, com a fundação do Centro de Formação e Realização Cinematográfica (Cefrec). Ao mesmo tempo que deu continuidade ao projeto de Jorge Sanjinés e seu grupo Ukamau, por um cinema junto aos povos indígenas, a escola de cinema vem capacitando realizadores indígenas na elaboração de diferentes narrativas, maneiras de filmar e de fazer filmes e vídeos junto a comunidades, sobretudo do altiplano boliviano.⁴

Ao longo de toda a década de 1980, cursos de formação e capacitação de coletivos de produção audiovisual vinculados a movimentos e organizações ligadas às lutas populares foram realizados no Brasil e na América Latina.

O vídeo chega aos grupos e movimentos populares com[o] mais um componente de luta, e, por suas características técnicas, adapta-se bem a projetos de comunicação popular que têm os diferentes grupos sociais como público-alvo, prestando-se desde a simples exibição de programas pré-gravados até a produção de mensagens originais (Santoro 1989, 60).

O movimento do Vídeo Popular se consolidou no Brasil com a constituição da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP) em 1984, atuando por onze anos na articulação das centenas de grupos de produção audiovisual, ligados a diferentes movimentos sociais pelo país. Festivais e mostras de vídeo, além de encontros e oficinas de formação para realizadores, passaram a ser organizados no Brasil e na América Latina, estabelecendo-se, assim, como espaços para a troca de experiências, imagens e articulação em rede entre os diversos movimentos engajados na produção audiovisual, que visavam a organização popular – sindicatos de trabalhadores, associações civis etc. A partir de 1986, o mais importante festival de cinema latino-americano da época, o Festival Internacional do Cinema Novo Latino-americano de Havana, em Cuba, passava a incorporar produções de vídeo em uma de suas mostras.

Ficou evidente a todos do júri que os principais acontecimentos políticos e sociais ocorridos na América Latina estavam registrados em vídeo: da invasão da Corte de Justiça à erupção de um vulcão, na Colômbia; a repressão às manifestações populares no Chile; a luta da FMLN em El Salva-

4. Antes do início das atividades do Cefrec, os realizadores bolivianos Eduardo López Zavala (que havia trabalhado por quase uma década com Jorge Sanjinés) e Néstor Agramont iniciaram um trabalho de registro em vídeo nas comunidades do altiplano boliviano em 1985, com o Centro de Educação Popular QHANA, financiado pela UNESCO (Santoro 1989, 93).

dor; o conflito com os ‘contra’ na Nicarágua; os assassinatos de líderes camponeses no Brasil; as ações e justificativas da guerrilha peruana, entre dezenas de outros exemplos (Santoro 1989, 15).

Em 1987 foi realizado no Museu do Índio (Funai), no Rio de Janeiro, a segunda edição do festival organizado pelo Comitê Latino-americano de Cinema e Vídeo dos Povos Indígenas (Clacpi), fundado em 1985 no México. O festival reuniu indígenas da Argentina, Bolívia, Brasil, Costa Rica, Colômbia, Canadá, Equador, Guatemala, Panamá, Peru e Venezuela, que participaram das mostras, como parte do júri, mas também de uma oficina de capacitação audiovisual (Bermúdez Rothe 1995). Entre os convidados estavam o casal de realizadores do povo Zapoteca (México), Martha Colmenares e Álvaro Vázquez, pioneiros do vídeo indígena no seu país, que traziam o único filme de autoria indígena do festival, *Danza Azteca* (1987, 90’).

A realizadora Zapoteca conta que, desde 1981, jovens indígenas Zapotecos passaram a se reunir para conversar sobre os problemas de suas comunidades. Depois da publicação de um boletim, passaram a produzir os registros fotográficos e a comunicação da assembleia indígena de sua comunidade através de jornais-murais.

Um amigo nos emprestou um equipamento (câmera Beta-max) para registrar o festejo e a festa comunitária regional em Tagui [Oaxaca]. Como não tinha eletricidade nessa comunidade, levamos um gerador, um regulador de voltagem e um televisor. Ele só nos indicou como se ligava a câmera. Gravamos a reunião e a festa para mostrá-la nesse mesmo dia. Isso foi em 1981. Sem nos propormos a tal, começamos a busca de uma linguagem e uma maneira criativa de tratar nossos próprios assuntos e de como nos vemos. Em 1982, editamos esse primeiro material e projetamos os vídeos nas quadras de basquete, e as pessoas se divertiam vendo-se a si mesmas [...] Enviamos os vídeos a algumas organizações de Zapotecos que tinham emigrado para os Estados Unidos, e que ainda não tinham, ou não podiam regressar. Foi assim que se estabeleceram relações entre os povoados Zapotecos (Martha Colmenares *apud* Minter 2008, tradução nossa).

Foram inúmeras as produções de vídeo popular no México,⁵ sobretudo no estado de Oaxaca. O Museu de Arte Contemporânea de Oaxaca realizou em 2019 uma mostra com vídeos realizados não só pelas comunidades Zapotecas, mas oriundos de diversas outras iniciativas de produção audiovisual, muitas delas empreendidas pela instituição Ojo de Agua, a qual, atualmente, está digitalizando seu arquivo de fitas magnéticas.⁶

Diferentemente dessas experiências na Bolívia e no México, nas quais o equipamento de vídeo chega às comunidades indígenas como uma entre outras mídias nas redes de co-

5. Ver Córdova e Zamorano (2004), Wortham (2004), Magallanes-Blanco (2008) e Minter (2008).

6. A curadoria da mostra ficou a cargo de Oliver Martínez Kandt (2019).

municação dos movimentos populares e comunitários que se estabeleciam de forma mais ou menos organizada, foi através da parceria com antropólogos e indigenistas que as comunidades indígenas no Brasil conseguiram suas primeiras câmeras de vídeo.

Em 1987 Vincent Carelli notava o início da difusão do equipamento de vídeo portátil e a constituição de uma rede de distribuição de fitas entre as aldeias. Segundo Carelli, até aquele momento, “os grupos de apoio ao movimento indígena, hesitando entre a insegurança com relação ao produto final a que poderiam chegar e o ‘alto custo’ do investimento a ser feito, permaneceram, por assim dizer, fechados a este tipo de iniciativa” (Carelli 1987, 42).

Além do trabalho pioneiro de Andrea Tonacci e da empresa produtora de vídeo com a qual Mônica Frota realizou sua experiência junto aos Kayapó em 1985, como veremos a seguir, Carelli (1987) mencionava a presença do videocassete nos centros missionários Salesianos no Mato Grosso e no estado do Amazonas, na região do Rio Negro. Naquele momento, iniciavam-se as produções de vídeo indigenista pelo Centro Ecumênico de Documentação e Informação (Cedi), pelo Conselho Indigenista Missionário (Cimi), pela Operação Anchieta (Opan) e pelo Centro de Trabalho Indigenista (CTI), principalmente.

PRIMEIRAS CÂMERAS PORTÁTEIS DAS ALDEIAS

Na ocasião das viagens para a filmagem de dois documentários para os quais atuou como consultor, o antropólogo Terence Turner, conheceu alguns dos indígenas que haviam passado pela experiência inaugural de Mônica Frota e sua equipe em 1985, uma série de três oficinas para utilização do equipamento de vídeo portátil integrado (*camcorder*) por algumas das comunidades Kayapó (Rios, Pereira, Frota 1987; Feitosa [Frota] 1991; Frota 2000). O antropólogo vinha trabalhando junto a esses povos havia mais de vinte anos.

Antes daquela experiência com o cinema documentário, Turner já tinha atuado como consultor em episódios de TV produzidos pela emissora britânica BBC. “Começando com uma série relativamente convencional de filmes etnográficos para a BBC, filmados em 1976, eu fui então fazer dois filmes na série *Os Mundos em Desaparição*, com a Granada Television” (Turner 1991, tradução nossa), dirigidos por Michael Beckham.⁷

Os jovens e as lideranças Kayapó que já tinham percebido as potencialidades do registro de suas festas e da documentação de outros eventos e viagens, pediram ao antropólogo que negociasse com a equipe de filmagem da Granada TV novas câmeras de vídeo para Mentuktire e A'ukre, os jovens Kayapó que haviam participado das oficinas de Mônica Frota. Em 1990, Terence Turner inicia um projeto de vídeo-documentação realizado pelos próprios Kayapó.

7. Filmes: *The Kayapo* (1987, 52') e *The Kayapo: out of the forest* (1989, 52').

Com a parceria de Vincent Carelli, do projeto Vídeo nas Aldeias, eu tenho trabalhado todo o meu projeto de vídeo dos Kayapó e a formação do arquivo de vídeo kayapó. Foi com o apoio dele, na ilha de edição do Centro de Trabalho Indigenista, quando estava ainda em São Paulo, que eu aprendi como trabalhar o vídeo e as suas possibilidades, aprendi a explorar antropologicamente essas possibilidades. Aprendi algumas coisas para repassar aos Kayapó, para eles próprios fazerem seus vídeos (Turner *apud* Coffaci de Lima; Smiljanic; Fernandes 2008, 149).

No momento em que Turner iniciava o projeto, sua colega Faye Ginsburg, ainda precisaria defender a ideia de que os povos indígenas poderiam assimilar o vídeo de acordo com seus próprios interesses culturais e políticos, tendo em vista a primeira década de experiências com redes de comunicação entre comunidades indígenas da Austrália e do Canadá – a despeito da preocupação de alguns de seus colegas que acreditavam que práticas culturais “autênticas” estariam inevitavelmente comprometidas pela presença das mídias ocidentais (Ginsburg 2016, 582). Terence Turner juntou-se a Ginsburg nesse debate a partir da análise dos primeiros resultados da experiência de vídeo entre os Kayapó (Turner 1990; 1991; 1993) .

Avançando sobre a questão que Carelli identificava em 1987 acerca da preocupação com a qualidade dos vídeos realizados pelos indígenas, Faye Ginsburg (1994) formulou reflexões que deslocavam sensivelmente o problema da qualificação dessas produções para além dos padrões estéticos ocidentais, com relação ao audiovisual. Com o objetivo de criar um espaço discursivo que tomasse a mídia indígena a partir da complexidade dos seus circuitos de exibição e apreciação, Ginsburg propôs a noção de estética “incrustada” ou “embutida” (*embedded*),⁸ chamando atenção “para um sistema de valoração que recusa a separação entre produção e circulação textual, e arenas mais amplas das relações sociais” (Ginsburg 1994, 368).

No âmbito da reflexão acerca das próprias práticas do movimento do Vídeo Popular, a concepção do vídeo editado como objetivo final, apartado dos seus processos de criação e circulação, também passou a ser questionada:

Um dos campos de atuação mais promissores é o chamado vídeo-processo, onde uma determinada comunidade ou grupo utiliza-se de forma sistemática o vídeo como elemento de integração, transmissão de informação ou lazer, num fluxo de auto-alimentação constante baseado em uma produção, em geral coletiva, que busca atender seus interesses (Brazil 1992, 7).

No campo do cinema, é a partir dos filmes de Andrea Tonacci que o pesquisador Ismail Xavier aborda a dimensão processual, primeiramente na

8. Em sua análise do vídeo indígena na América Latina, a pesquisadora Amalia Córdova (2015 [2011]) sugere ainda, como tradução para o termo proposto por Ginsburg, a expressão “estéticas enraizadas”.

maneira como o filme *Bang Bang* (1970, 84'), primeiro longa-metragem do cineasta, impede o prosseguimento e o encadeamento das ações dos personagens, subvertendo as concatenações lógicas e bloqueando a ancoragem para a identificação e o investimento emocional do espectador (Xavier 1993); e depois no investimento do próprio cineasta pela América indígena, refletido tanto na sua produção com o videotape, como vimos anteriormente, quanto em um de seus últimos filmes, *Serras da desordem* (2005, 136'). Em seu ensaio sobre esse filme, Xavier formula a noção de *cinema-processo* para caracterizar a obra e o percurso do cineasta, assim como o do próprio personagem Carapiru, pautados pela condição de marginalidade e nomadismo (Xavier 2008, 18).

Como veremos a seguir, foram as possibilidades técnicas imaginadas por Andrea Tonacci, com relação a simultaneidade entre gravação e exibição das imagens e sons do videotape, e a incorporação da dimensão processual no próprio filme que marcaram o início da empreitada de Vincent Carelli com o vídeo nas comunidades indígenas no Brasil.

A FESTA DA MOÇA

A importância das imagens para os povos indígenas que lutavam para se reerguer no Brasil foi aparecendo para Vincent Carelli no trabalho de documentação e pesquisa do Centro Ecumênico de Documentação e Informação (Cedi): “Essa ideia da importância da imagem como base de apoio para uma revalorização de si mesmo. Uma possibilidade de, através das imagens, os índios poderem perceber seus processos de mudança e reconstruírem sua memória” (Carelli *apud* Carvalho 2010, 366).

Acho que comecei a trabalhar esta questão da memória dos povos indígenas pela fotografia através do trabalho de 10 anos que fiz no CEDI para construir um acervo fotográfico; e visitei todos os grandes acervos do Brasil. As fotos do [Vladimir] Kozak sobre os antigos chefes Kayapó no momento do contato, o acervo do Eduardo Galvão, [Curt] Nimuendaju, [a revista] O Cruzeiro etc. [...] Fazer estas fotografias retornarem às suas comunidades podia proporcionar aos índios uma visão retrospectiva do seu processo de mudança (Carelli *apud* Caixeta de Queiroz 2009, 151).

Gilberto Azanha trabalhava como indigenista da Funai com os Krahô no Tocantins. Seu colega de graduação, Vincent Carelli, já tinha abandonado o curso de Antropologia quando ingressou no curso de indigenismo da Funai em 1973. Azanha e Carelli trabalharam juntos na implementação de um projeto de desenvolvimento comunitário com os Krahô, que foram a São Paulo buscar os indigenistas quando o projeto chegou ao fim.

Então os índios vieram nos buscar e disseram: “você têm que voltar”. E então surge o CTI (Centro de Trabalho Indigenista) em 1979, de uma demanda dos índios. No CTI a gente

fazia um “indigenismo subversivo”, às avessas. Começamos a atuar buscando inicialmente maneiras de garantir a sobrevivência daquelas comunidades para garantir sua autonomia (Carelli *apud* Carvalho 2010, 366).

Foi precisamente junto aos Krahô a primeira tentativa de Carelli de levar uma câmera de vídeo à aldeia, “numa festa de empenação do meu filho, como mascote das mulheres nos rituais. Mas não foi possível, não tinha gerador; tecnicamente era impossível inclusive recarregar bateria” (Carelli 2017, 236). Pouco tempo depois, agora levando também um gerador de eletricidade portátil, Carelli decide seguir para Rondônia até uma comunidade do povo Nambiquara (Mamaindê), acompanhando uma equipe da Funai em 1986.

Foi quando surgiu o vídeo *camcorder*. O *camcorder* era os dois numa câmera só. Primeiro surgiu a câmera, que era acoplada como um cordão umbilical a um VT portátil [videotape]. Em 1986, resolvi fazer. Eu estava super a fim, essa ideia tinha ficado martelando na minha cabeça. Eu comprei uma [câmera] VHS, dessas com monitor, com geradorzinho e tal, um VCR [*videocassete recorder*], e fui fazer uma experiência. E aí é a história que está contada mais ou menos lá naquele vídeo *A festa da moça* (Carelli [2003] *apud* Gonçalves 2012, 78, nota 85).

No filme *A festa da moça* (1987, 18'), Vincent Carelli registra em vídeo VHS o ritual Nambiquara de iniciação feminina. Ao assistirem à fita, os índios ficam insatisfeitos com o que veem. Decidem, então, realizar o próximo rito com seus adereços tradicionais e suas pinturas corporais. O resultado da nova filmagem não só é acolhido com imensa satisfação pela comunidade como dispara nos rapazes o ímpeto de retomar o ritual de iniciação masculina – furação de lábios e nariz –, abandonado havia vinte anos, para que eles também fossem filmados. Segundo Carelli, a rotina de filmagem e de exibição das imagens para a comunidade Nambiquara foi gerando um *feedback* imediatamente. “Os índios assumiram rapidamente a direção do processo e a única coisa que eu tive que fazer foi me deixar conduzir por eles, que passaram a se produzir tal como eles gostariam de se ver e de serem vistos na tela” (Carelli 2004, 23).

Tudo o que a gente fez [nos primeiros anos do projeto] foi na louca, porque não tinha dinheiro pra nada. Eu começo com três mil dólares que um cara lá da EDF (Environmental Defense Fund) de Washington me deu para comprar um monitor de TV e uma câmera VHS (Carelli *apud* Leandro; Cesar; Brasil; Mesquita 2017, 236).

Essa e as seguintes experiências com as *camcorders* de vídeo VHS nas comunidades indígenas no Brasil, com as quais o CTI vinha estabelecendo relações de colaboração, foram fundamentais para a constituição

das filmotecas indígenas que o Vídeo nas Aldeias passou a estabelecer nas comunidades.

A experiência de Vincent Carelli com os Nambiquara em 1986, tal como vemos em *A festa da moça*, dá a ver um olhar atravessado pelo desejo da comunidade em realizar novamente as festas como faziam antigamente. A câmera está definitivamente incluída como parte desse processo. Esse olhar desejoso da comunidade Nambiquara é justamente o que mobiliza a câmera de Vincent Carelli e o próprio filme.

Essa experiência da realização documentária com o vídeo, que ao mesmo tempo respondia às inquietações que o cineasta Andrea Tonacci se colocava acerca das possibilidades de se conhecer o olhar do outro através do dispositivo videográfico, deslocava sutilmente o problema. Se pudermos falar de um “olhar” da comunidade Nambiquara, ele não se expressa no filme como algo anterior, mas como uma intensidade singular que desloca o próprio documentário no momento de sua realização. Não se trata aqui de encontrar uma forma ou um discurso fílmico que representasse, de maneira mais ou menos adequada, o outro e seu olhar (ou sua “cosmovisão”), mas de encontrar o desejo coletivo na comunidade de participar na criação do próprio filme; assim como de encontrar maneiras de fazê-lo se inscrever na própria forma do filme, em sua escritura.

Poderíamos dizer que o filme reinventa, por meio da tecnologia do vídeo, modos de criação que remontam às invenções do documentário inauguradas por Robert Flaherty nas filmagens com Alakariallak (Nanook) e sua comunidade Inuit no ártico canadense. Na viagem para a filmagem de *Nanook: o esquimó* (1922, 79’), além das câmeras Akeley movidas a manivela e do filme virgem, Flaherty levou também para a Baía de Hudson um gerador de eletricidade, uma máquina copiadora e um projetor de cinema (Flaherty 2011 [1922]). Nessa empreitada, o cineasta contou com um aparato técnico que tanto possibilitava a revelação do negativo filmado quanto sua cópia para positivo, podendo assim exibi-lo para aquela comunidade. Para o cineasta Jean Rouch, ao montar um laboratório de revelação e copiagem, e projetar suas mais novas imagens aos Inuit, seus primeiros espectadores, Flaherty inventava a um só tempo a *observação participante*, “que os sociólogos e antropólogos utilizarão quase trinta anos mais tarde”, e o *feedback*, “que nós [cineastas] experimentamos tão desajeitadamente” (Rouch 1979, tradução nossa). Essa estratégia do *feedback* foi decisiva na criação de seus filmes mais importantes como *Eu, um negro* (1960, 70’), *Jaguar* (1967, 88’) e *A caça ao leão com arco* (1965, 77’). Rouch incorpora nesses filmes os comentários dos próprios sujeitos que participaram das filmagens, improvisados a partir da projeção dessas imagens.

A experiência de Carelli na aldeia Nambiquara inaugurou uma maneira nova de se realizar filmes junto a comunidades indígenas no Brasil. O projeto e os filmes produzidos pelo Vídeo nas Aldeias passaram a figurar como referências na prática de cinema junto a esses povos. *A festa da moça* descreve um movimento singular no campo de experiências anteriores no Brasil. Estamos distantes da tradição do filme etnográfico, que viria buscar os meios de registrar as técnicas materiais, corporais e rituais dos povos indígenas antes de seu desaparecimento. O que o filme, ao mesmo tempo, testemunha e ativa é o *reaparecimento* de certas práticas Nambiquara que haviam sido abandonadas pela comunidade. Por outro lado, estamos distantes das narrativas audiovisuais cuja “pedagogia” consistiria em suprimir conflitos ou contradições sob a justificativa de que o vídeo deveria apontar ao espectador uma única direção, com o propósito de levá-lo à ação de fato – prática do vídeo popular criticada no âmbito das próprias publicações da ABVP (Henrique Luiz Pereira Oliveira [2001] *apud* Alvarenga 2010, 94). Nesse sentido, poderíamos dizer que *A festa da moça* prefigura as mudanças que Clarisse Alvarenga (2010) identificou na produção audiovisual engajada com as lutas sociais no Brasil, especialmente após o encerramento da ABVP em 1995. Nesta segunda fase, as práticas de produção audiovisual foram reordenadas de modo a possibilitar uma participação mais efetiva dos grupos nos processos formativos de realização audiovisual. *A festa da moça* prefigura assim uma intensidade comunitária na *mise-en-scène* do filme, que mobiliza e faz inscrever na forma do filme a *mise-en-scène* e o desejo da comunidade em participar dessa criação.

As possibilidades tecnológicas do videotape não só ampliaram os horizontes de imaginação e de atuação na luta pelos direitos indígenas na América, como evidenciaram uma série de controvérsias e equívocos acerca desses povos. As pesquisadoras Nadja Marin e Paula Morgado (2016) lembram que, até a década anterior e as primeiras iniciativas com o videotape nas aldeias, falava-se em populações indígenas fadadas ao desaparecimento resultante da integração (“aculturação”) na sociedade nacional. Os pressupostos que sustentaram esse discurso não parecem muito diferentes daqueles contra os quais Faye Ginsburg precisou se contrapor no âmbito acadêmico, e que os indígenas vivem até hoje na sua relação com a sociedade brasileira. Nesse sentido, as iniciativas que descrevemos aqui, ainda que motivadas por ideias mais ou menos equivocadas, podem nos ajudar a compreender o campo da ação e das práticas junto dos povos indígenas como espaço para um engajamento capaz de superar os impasses que o nosso imaginário restrito é muitas vezes incapaz de se desvencilhar. Rebobinar a fita e voltar ao contexto dessas primeiras experiências pode nos ajudar a avançar para além dos *loops* desgastados, herdados do nosso passado colonial.

REFERÊNCIAS

- Alvarenga, Clarisse. 2020. Cinema e arquivo na América Indígena: Andrea Tonacci, encontros e reencontros. *Revista C-Legenda*, 1 (38-39): 15-27.
- Alvarenga, Clarisse. 2017. Da cena do contato ao inacabamento da história: *Os últimos isolados* (1967-1999), *Corumbiara* (1986-2009) e *Os Arara* (1980-). Salvador: Edufba.
- Alvarenga, Clarisse. 2010. Refazendo os caminhos do audiovisual comunitário contemporâneo. In *Audiovisual comunitário e educação: histórias, processos e produtos*, org. Juliana Leonel e Ricardo Fabrino. Belo Horizonte: Autêntica: 87-105.
- Bermúdez Rothe, Beatriz (org.). 1995. *Pueblos Indígenas de América Latina y el Caribe*: catálogo de cine y video. Caracas: Biblioteca Nacional.
- Brasil, André. 2016. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. *Novos Estudos – Cebrap*, 35 (3): 125-146. <https://doi.org/10.25091/S0101-3300201600030007>
- Brasil, André. 2013a. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Famecos – mídia, cultura e tecnologia*, 20 (3): 578-602. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2013.3.14512>
- Brasil, André. 2013b. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi’õnhitsi e Mokoï Tekoã Petei Jeguatã. *Significação*, 40 (40): 245-267. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2013.71683>
- Brazil, Daniel. 1992. Vídeo: uso e função. In *Vídeo Popular (ABVP)*: 6-7.
- Caixeta de Queiroz, Ruben. 2009. Entrevista com Vincent Carelli. In *Forumdoc.bh.2009*: catálogo: 149-160.
- Carelli, Vincent. 2004. Moi, un Indien. In *Um olhar indígena*: catálogo da mostra Vídeo nas Aldeias: 21-32.
- Carelli, Vincent. 1987. Vídeo e reafirmação étnica. *Caderno de Textos – Antropologia Visual*: 42-45.
- Carvalho, Ana. 2010. Por um cinema compartilhado: entrevista com Vincent Carelli. In *Audiovisual comunitário e educação: histórias, processos e produtos*, orgs. Juliana Leonel e Ricardo Fabrino. Belo Horizonte: Autêntica: 361-378.
- Coffaci de Lima, Edilene; Maria Inês Smiljanic; Ricardo Cid Fernandes. 2008. Uma antropologia engajada: entrevista com Terence Turner. *Revista Campos*, 9 (2): 139-157. <http://dx.doi.org/10.5380/cam.v9i2.15868>
- Córdova, Amalia. 2015 [2011]. Estéticas enraizadas: aproximações ao vídeo indígena na América Latina. In *Olhar – um ato de resistência*: catálogo da mostra: 147-178.
- Córdova, Amalia e Gabriela Zamorano. 2004. Mapeando Medios en México: Video Indígena y Comunitario en México. In *Native Networks/Redes Indígenas*, Smithsonian National Museum of the American Indian.
- Feitosa [Frota], Mônica. The Other’s Visions: From the Ivory Tower to the Barricade. *Visual Anthropology Review*, 7 (2): 48-49, 1991.
- Flaherty, Robert. 2011 [1922]. Como filmei Nanook do Norte. In *Forumdoc.bh.2011*: catálogo: 329-339.
- França, Luciana. 2003. *Conversas em torno de Conversas no Maranhão*: etnografia de um filme documentário. Monografia de graduação em Ciências Sociais. Belo Horizonte: Fafich/UFMG.
- Frota, Mônica. 2000. Taking Aim e a Aldeia Global: a apropriação cultural e política da tecnologia de vídeo pelos índios Kayapós. *Revista Sinopse*, 5: 91-92.
- Ginsburg, Faye. 2016. Indigenous media from U-Matic to Youtube: media sovereignty in the digital age. *Sociologia & Antropologia*, 6 (3): 581-599. <https://doi.org/10.1590/2238-38752016V632>

- Ginsburg, Faye. 1994. Embedded aesthetics: creating a discursive space for indigenous media. *Cultural Anthropology*, 9 (3): 365-382.
- Ginsburg, Faye. 1991. Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology*, 6 (1): 92-1121.
- Gonçalves, Cláudia Pereira. 2012. *Divino Tserewahú, Vídeo nas Aldeias* et alii: uma etnografia de encontros intersocietários. Tese de doutorado em Antropologia Social. Florianópolis: PPGAS/UFSC, 2012.
- Guimarães, César. 2012. Atração e espera: notas sobre os fragmentos não montados de *Os Arara*. *Devires – Cinema e Humanidades*, 9 (2): p. 50-69.
- Kandt, Oliver Martínez. 2019. Una mirada a los archivos de video comunitario en Oaxaca. In *Desistfil*. <https://desistfilm.com/una-mirada-a-los-archivos-de-video-comunitario-en-oaxaca/>
- Leandro, Anita; Amaranta Cesar; André Brasil; Cláudia Mesquita. 2017. Nomear o genocídio: uma conversa sobre Martírio, com Vincent Carelli. *Revista Eco Pós*, 20 (2): 232-257. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v20i2.12504>
- Magallanes-Blanco, Claudia. 2008. The Use of Video for Political Consciousness-Raising in Mexico: An Analysis of Independent Videos About the Zapatistas. Lewiston, Queenston, Lampeter: Edwin Mellen Press.
- Marin, Nadja e Paula Morgado. 2016. Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes. In *A experiência da imagem na etnografia*, org. Andréa Barbosa et al. São Paulo: Terceiro Nome.
- Minter, Sarah. 2008. A vuelo de pájaro, el video en México: sus inicios y su contexto. In *Video en Latinoamérica: una historia crítica*, org. Laura Baigorri. Madrid: Brumaria: 159-168.
- Rios, Luiz Henrique; Pereira, Renato Rodrigues; Frota, Mônica. 1987. *Mekáron Opojoie*. *Caderno de Textos – Antropologia Visual*: 81-82.
- Rouch, Jean. 1979. La Caméra et les hommes. In *Pour une Anthropologie visuelle*, org. Claudine de France. Paris: EHESS: 53-71.
- Santoro, Luiz Fernando. 1989. A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil. São Paulo: Sumus.
- Tacca, Fernando de. 2002. *Rituaes e festas Bororo*: a construção da imagem do índio como 'selvagem' na Comissão Rondon. *Revista de Antropologia*, 45 (1): 187-219. <https://doi.org/10.1590/S0034-77012002000100006>
- Tonacci, Andrea et al. 1980. Pra começo de conversa. *Filme Cultura*, 34: 4-11.
- Trevisan, João Silvério. 1983. Andrea Tonacci. *Filme Cultura*, 41/42: 6-10.
- Turner, Terence. 1993. Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo. *Revista de Antropologia (USP)*, 36: 81-121. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1993.111390>
- Turner, Terence. 1991. Representing, rethinking, resisting: historical transformations of Kayapo culture and anthropological consciousness. In *Colonial Situations: essays on the contextualization of ethnographic knowledge*, org. George Stocking. Madison: University of Wisconsin Press: 285-313.
- Turner, Terence. 1990. The Kayapo Video Project: A Progress Report. *Commission on Visual Anthropology Review* (Fall): 7-10.
- Worth, Sol e John Adair. 1997 [1972]. *Through Navajo eyes: an exploration in film communication and anthropology*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Wortham, Erica Cusi. 2004. Between the State and Indigenous Autonomy: Unpacking Video Indígena in Mexico. *American Anthropologist*, 106 (2): 363-368.
- Xavier, Ismail. 2008. As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério. In *Serras da Desordem*, org. Daniel Caetano. Rio de Janeiro: Azougue: 11-24.
- Xavier, Ismail. 1993. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense.

Zea, Evelyn Schuler; Renato Sztutman; Rose Satiko G. Hikiji. 2007. Conversas na desordem: Entrevista com Andrea Tonacci. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 45, 239-260. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i45p239-260>

FILMES

Nanook: o esquimó [*Nanook of the North*]. 1922. Robert Flaherty. Documentário 35mm. 79 min.

Eu, um negro [*Moi un noir*]. 1958. Jean Rouch. Documentário 16mm. 70 min.

A caça ao leão com arco [*La chasse au lion à l'arc*]. 1965. Jean Rouch. Documentário 16mm. 77 min.

Jaguar. 1967. Jean Rouch. Documentário 35mm. 88 min.

Bang Bang. 1970. Andrea Tonacci. Ficção 35mm. 84 min. São Paulo: Cinemateca Nacional / SPCine Play. <https://www.looke.com.br/filmes/bang-bang>

Jouez Encore, Payez Encore [Interprete mais, pague mais]. 1975. Andrea Tonacci. Documentário 16mm. 120 min. São Paulo: Interpovos.

Os arara/1. 1980. Andrea Tonacci. Documentário HSVT. 60 min. São Paulo: Interpovos / TV Bandeirantes.

Os arara/2. 1981. Andrea Tonacci. Documentário U-Matic. 60 min. São Paulo: Interpovos / TV Bandeirantes.

Os arara/3. 1981-. Andrea Tonacci. Filmagem em vídeo não editada. 238 min. Acervo de Cristina Amaral. São Paulo: Interpovos.

Conversas no Maranhão. 1983. Andrea Tonacci. Documentário 16mm. 116 min. São Paulo: SPCine Play. <https://www.looke.com.br/filmes/conversas-no-maranhao>

Danza Azteca. 1987. Martha Colmenares e Álvaro Vázquez. Assembleia de Autoridades Zapotecas e Chinotecas da Serra. Documentário Betamax. 90 min. Oaxaca: K-Xhon Video Cine.

A festa da moça. 1987. Vincent Carelli. Documentário VHS. 18 min. Vídeo nas Aldeias. <https://vimeo.com/ondemand/afestadamoca>

The Kayapo. 1987. Michael Beckham. Documentário 16mm. 52 min. Londres: Royal Anthropological Institute. <https://raifilm.org.uk/films/the-kayapo/>

The Kayapo: out of the forest. 1989. Documentário 16mm. 52 min. Michael Beckham. Londres: Royal Anthropological Institute. <https://raifilm.org.uk/films/the-kayapo-out-of-the-forest/>

Serras da desordem. 2005. Andrea Tonacci. Documentário 16mm. 136 min. São Paulo: Extremart / SPCine Play. <https://www.looke.com.br/filmes/serras-da-desordem>

BERNARD BELISÁRIO é Doutor e Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). cursou graduação em Rádio/TV e em Jornalismo, também na UFMG. É Professor do Magistério Superior na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), onde (vice) lidera o grupo de pesquisa Poéticas Ameríndias (CFAC/IHAC-SC). Integra o Conselho Gestor da Agência de Iniciativas Cidadãs (AIC/MG) e o corpo de pesquisadores da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine/SP). Cooperou com os Laboratórios de História Indígena da Universidad Nacional Autónoma de México (Unam). E-mail: bernard@ufsb.edu.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 16/02/2021

Reapresentado: 07/06/2021

Aprovado: 28/07/2021