

A black and white photograph of a field with palm trees in the background. The foreground is filled with tall, thin grasses or reeds. In the middle ground, there is a dense line of bushes or low trees. In the background, several palm trees are visible against a light sky. The overall scene is a natural, outdoor setting.

**> proa | dossiê
cinema indígena: passado,
presente e futuro**

> **Dossiê: Cinema indígena: passado, presente e futuro**

Organizadores:

Amália Córdova
Smithsonian Institution

Renato Athias
Univerisidade Federal de Pernambuco

Rodrigo Lacerda
Univerisidade NOVA de Lisboa

O objetivo deste dossiê é tomar o pulso dos debates contemporâneos sobre cinema indígena. Apesar de existirem mais artigos sobre esta produção no Brasil, incluímos também textos oriundos de outras geografias, predominantemente da América Latina, ou Abya Yala, com o intuito de catalisar comparações, contrastes e diálogos entre diversas experiências. O dossiê demonstra que o cinema indígena e as reflexões sobre este são heterogêneas, dando assim conta das múltiplas línguas, lógicas e perspectivas disciplinares de onde se está analisando este *corpus* e que são desafiadas pelas diversas práticas e processos que constituem esta produção.

Uma primeira questão, bem aberta, que este dossiê apresenta, é a produção de filmes do que estamos categorizando de “cinema indígena” que, em um momento, foi chamado “vídeo indígena” em América Latina, e que tem a ver com o tempo em que estas narrativas foram criadas e colecionadas, permitindo, assim, mostrar à sociedade nacional, em um determinado tempo, a sua relação com a sociedade indígena. Este tipo de produção cria, de fato, uma representação que incorpora elementos de uma história já vivida, mais presente ainda nas narrativas indígenas. Este fazer

audiovisual, que é engajado, leva a um amplo debate sobre as representações e o cinema em primeira pessoa e os textos deste dossie buscam ampliar essa discussão, também instalada no interior dos próprios coletivos indígenas de cinema. Os artigos permitem, ainda, elucidar algumas questões fundamentais para um debate atual e amplo, quando se trata de filmes com cineastas indígenas e/ou sobre os povos indígenas.

Nesta apresentação, gostaríamos de destacar três aspectos: 1) a importância do cinema como instrumento político; 2) a produção e exibição de filmes para além da concepção Ocidental hegemônica de política e que colocam em causa as divisões entre natureza / cultura, humanos / não-humanos, mente / matéria e privado / público; e 3) alguns desafios presentes do futuro do cinema indígena, com especial destaque para o arquivo enquanto lugar de memória e de reapropriações e que precisa de ser alvo urgente de políticas públicas de conservação e, em algumas situações, de restituição às comunidades de origem.

O cinema indígena emergiu nos anos 1960 e consolidou-se nas décadas seguintes devido a desenvolvimentos tecnológicos (16 mm, vídeo), a explorações da antropologia visual, que tentou ser mais dialógica e colaborativa, e, principalmente, à expansão do movimento indígena em vários países e arenas internacionais. Atualmente, o cinema indígena é uma realidade global muito diversa, presente em todo o continente americano, Austrália, Nova Zelândia, norte da Europa e em outros contextos geográficos em que o termo indígena começa a ser apropriado por diversos movimentos de resistência. De fato, é sempre importante não esquecer que a categoria indígena tem origem colonial e que a sua utilização pelos coletivos deve ser entendida como uma identidade secundária que une uma pluralidade de povos que experienciaram e experienciam o colonialismo e a colonialidade. Apesar do termo ter sido reapropriado e reimaginado pelos próprios, existem coletivos que preferem outras denominações, como Povos Originários e *First Nations* (Primeiras Nações), e que privilegiam a relação com a sua cultura e identidade. Nesse sentido, o cinema indígena deve não ser só pensado enquanto multiplicidade, mas também como uma categoria que muitos preferem ultrapassar para afirmar o seu cinema Guarani, Qom, Mapuche, entre outros.

A definição de cinema também deve ser equacionada e utilizada com cuidado. O cinema está associado a uma história predominantemente Ocidental que enfatiza a arte ou a estética enquanto campo autônomo. Por um lado, este conceito de cinema possui uma carácter de distinção (BOURDIEU, 2006) que é importante para a afirmação identitária dos coletivos perante o Estado e a sociedade não indígena. Por outro lado, alguns autores contradizem aquela posição e preferem sublinhar a impureza ontológica do cinema (BAZIN, 2005; ver também NAGIB e JERSLEV, 2014), isto é, a sua capacidade porosa à influência de outras artes e da vida que atravessam o campo a partir do extracampo e do antecampo, tal como encontramos em alguns filmes indígenas (BRASIL, 2012; CAIXETA DE QUERIROZ e OTTO, 2018). Por fim, alguns coletivos indígenas destacam a ideia de comunicação do audiovisual e apresentam-se como comunicadores em vez de cineastas, construindo um *mediascape* que inclui, entre outros, também a rádio e a internet.



Tendo em conta este enquadramento, o cinema constitui-se enquanto uma arena importante de reflexão e reivindicação, incluindo a nível de questões fundiárias, ambientais e de descolonização, mas é, acima de tudo, um meio de dar voz e corpo aos povos indígenas, por um lado, como instrumento de autorrepresentação e de soberania audiovisual, lutando contra o racismo e questionando estereótipos exotizantes e romantizados; e, por outro lado, como forma de *talk back, shoot back* e contraplano às imagens produzidas por não indígenas para a sociedade colonial. Contudo, um aspecto menos discutido, que alguns artigos neste dossiê mencionam, é a influência das políticas públicas no desenvolvimento do cinema indígena. Esta questão torna os povos indígenas mais uma vez dependentes da inconstância dos Estados e revela, como um dos artigos neste dossiê sublinha, o “eterno retorno do encontro” (KRENAK 2007, pp. 163-164), isto é, a relação unidirecional, violenta e naturalizada do Estado com os povos indígenas que os obriga a adaptar e a traduzir o seu modo de vida à linguagem e pensamento Ocidental burocrático. Se o dilema faustiano (GINSBURG, 1991) parece ultrapassado, é importante agora estar atento à possibilidade do apoio público ao cinema indígena surgir como uma forma de governabilidade baseada na colonialidade.

De fato, nas entrelinhas destes artigos, não podemos deixar de comentar que foram produzidos em um tempo, pelo menos aqui no Brasil, de políticas profundamente anti-indígenas, que estão florescendo desde a instalação do atual governo. Este está buscando acabar com os programas de apoio para os povos indígenas nos setores da educação, saúde, desenvolvimento econômico e cultura com o claro intuito de negar os direitos dos povos originários. Do outro lado, no legislativo, o Congresso Nacional Brasileiro está dominado por interesses do agronegócio e da mineração e está prestes a votar novas leis que permitirão mais invasões de terras indígenas e a destruição de seus caminhos de vida e territórios, especialmente na Amazônia. O ponto central destes projetos de lei é a aplicação à questão da demarcação de territórios indígenas da ideia sem sustentação do “marco temporal”. Essa teoria jurídica marginal advoga que os povos indígenas do Brasil só têm direito às terras que ocupavam na época da promulgação da Constituição brasileira de 1988, ocultando as políticas coloniais de genocídio, assimilação e perseguição que produziram o presente, nomeadamente naquele ano. A este contexto, acresce a atual situação pandêmica que, melhor do que muitos Estados, diversos coletivos indígenas se empenharam em enfrentar, perdendo, contudo, muitos parentes e, com eles, conhecimentos ancestrais. No entanto, como nunca, têm surgido fortes coletivos indígenas de cinema e de produção audiovisual no Brasil. Os artigos aqui neste dossiê apresentam um pouco desta realidade que os povos indígenas estão vivenciando e sobretudo mostrando através de inúmeras produções audiovisuais que aparecem na atualidade e que nos convidam a pensar um futuro com raízes neste longo caminho.

O dossiê abre com o artigo “**Reflexões de um cineasta indígena sobre o cinema indígena contemporâneo**”, de Ítalo Mongconann, que foi despoletado pela conversa com outros dois cineastas indígenas, Graciela Guarani (Graci) e Alexandre Pankararu, durante uma mostra de filmes indígenas online. O autor sublinha a importância do cinema como ferramenta de luta contra o racismo, estereótipos e marginalização dos indígenas pelo governo e parte da sociedade civil que perdura até hoje e enquanto instrumento para afirmar o reconhecimento e o respeito dos mundos



indígenas. Tendo em conta estas preocupações, Mongconann argumenta que o cinema indígena no Brasil deve explorar outros gêneros para além do documentário, como a ficção e a animação, no sentido de alcançar um público cada vez mais amplo e diverso. Do mesmo modo, o artigo defende que, depois da produção indígena ter conquistado uma audiência aliada importante em circuitos alternativos nas últimas décadas, como em centros culturais, cineclubes e universidades, é importante agora pensar a divulgação de modo a agregar outros públicos e inserir as produções em todos os circuitos de exibição possíveis. Por fim, o cineasta questiona um ponto pouco discutido nesta área: a empregabilidade dos indígenas no sector cinematográfico e a consequente viabilidade de uma carreira neste meio. Este depoimento abre o dossiê e também, esperamos, uma cada vez maior presença de vozes indígenas na pesquisa e reflexão sobre a produção fílmica indígena.

O artigo "**Cinema de mutirão: os caminhos entre um cinema hierárquico e um cinema horizontal**", de Maria Cláudia Gorges, reflete sobre algumas das questões anteriormente enunciadas através do percurso original da Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI), composta por Terena, Guarani e Kaiowá. Após a sua fundação, em 2008, por Gilmar Galache e Eliel Benites, a ASCURI tem organizado oficinas de cinema e produzido diversos filmes com o objetivo de "desenvolver estratégias de formação, resistência e fortalecimento do jeito de ser indígena tradicional" (ASCURI: <https://ascuri.org/nosso-jeito>). Os trabalhos incorporam elementos da memória presentes nas realidades indígenas atuais, com perspectiva dos povos indígenas destes coletivos que hoje produzem seus filmes. Este projeto tem questionado a abordagem hierárquica do cinema e apostado num *ethos* horizontal de *mutirão*, mais apropriado ao modo de ser dos povos que constituem o coletivo, nomeadamente através da rotatividade das funções assumidas durante o processo de produção e pela opção por uma autoria coletiva. Tal como o artigo anterior, este texto reflete sobre as políticas públicas relacionadas com a cultura no Brasil e a sua influência na produção cinematográfica de ASCURI. Quando o coletivo começou, existiam diversos editais que apoiavam a produção cinematográfica indígena. Este cenário inverteu-se com o impeachment da Presidenta Dilma Rousseff que originou um desmonte e esvaziamento das políticas públicas e a consequente retomada das três tradições das políticas culturais nacionais: ausência, autoritarismo e instabilidade. De qualquer modo, o artigo não deixa de apontar críticas às políticas públicas do período anterior, nomeadamente a divulgação de editais genéricos para indígenas que não reconhecem a pluralidade de experiências e modos de ser destes e os constrangimentos burocráticos provocados pela constituição de uma associação que, em última instância, é moldada pelas leis e normas do Estado.

O artigo "**Transmitindo a palavra por imagem, um projeto Mbya para o cinema**", de Aline Moschen de Andrade, é exemplar na demonstração desta problemática. A autora produz um relato etnográfico sensível de um grupo de jovens Mbya-Guarani que concorreu a um edital promovido pela Secretaria da Cultura do Estado do Espírito Santo para realizar um filme sobre o seu modo de vida. O texto demonstra como este processo caminha "entre demandas e recusas" (p. 54). Ecoando o famoso episódio narrado por Sol Worth e John Adair (1972), em que um velho Navajo pergunta aos pesquisadores para que serve o cinema, uma antiga benzedeira Mbya questiona os jovens: "Por que estão fazendo projetos de vídeo?"



Por que acham que o vídeo é importante? O projeto precisa ser feito aqui é a construção da *Opy* [casa de reza]" (pag. 53). Contudo, as principais dificuldades são exógenas e o artigo sublinha como a produção cinematográfica não pode ser isolada do contexto, não só cultural, mas também da relação ambígua dos não indígenas com os Mbya. Nesse sentido, a autora propõe um deslocamento da questão e indaga quais são os interesses dos não indígenas na promoção destes editais quando os mesmos desconhecem e não procuram saber quais são as demandas destas populações. Tal como o artigo anterior, a autora descreve a dificuldade dos Mbya em traduzir as palavras e conceitos do seu mundo para a linguagem do Estado, mas também relata um episódio elucidativo de resistência. Quando um dos Mbya é ultimado a ir prestar contas perante a Secretaria por causa do edital, ele finge que não fala português, tornando visível que, mesmos nos projetos com boas intenções multiculturais (POVINELLI, 2002), o Estado continua a ter o poder de determinar as condições do diálogo, não formando, por exemplo, os funcionários no idioma Guarani ou não contratando tradutores.

O artigo "**Cine-recolección: apropiación y (re)invención del cine por una familia qom**", de Carolina Soler, também analisa o processo de produção (rodagem, montagem e distribuição) de um filme indígena sobre a sua cultura, com especial enfoque nos conhecimentos de medicina deste povo, mas destaca a questão de como o cinema indígena é um processo de constante criação e reinvenção que agrega diferentes agentes e catalisa novas formas de autorreflexão e resistência através da interação das dimensões políticas e afetivas. Se, por um lado, o filme conjuga as imagens de um modo que corporaliza a melancolia por aqueles que já partiram e pelos modos de vida perdidos, por outro lado, os momentos de humor que pontuam o filme constituem uma forma de resistência autorreflexiva.

O artigo "**'Filming Back' in Siberian Indigenous Cinema: Cinematographic Re-appropriation Strategies in the Work of Anastasia Lapsui and Markku Lehmuskallio**", de Caroline Damiens, transporta-nos para outra geografia e é o único texto incluído no dossiê que não se refere à América Latina. O artigo analisa como os filmes da cineasta Nenet, Anastasia Lapsui, e do cineasta finlandês Markku Lehmuskallio, dão voz aos povos indígenas na Sibéria e reexamina criticamente o discurso soviético sobre igualdade, integração e progresso. Em vez de uma pesquisa etnográfica, o artigo recorre à análise fílmica para advogar que a forma pode ser tão política como o conteúdo. Nesse sentido, a autora propõe que, para além dos conceitos de *talk back* e *shoot back*, que estariam mais associados ao processo de produção dos filmes, é necessário incluir a ideia de *filming back*, relativa a questões predominantemente estéticas e fílmicas: "adding the concept of 'filming back' enables to move beyond the strict issues of text content and point of view to concentrate more on style and aesthetics within the larger framework of an intertextual dialogue with outsider cinema" (p. 125). Nota-se ainda uma relação do recurso ao testemunho no cinema indígena nas Américas, como nos filmes de Lapsui e Lehmuskallio através do qual apresentam a pluralidade de pontos de vista de vários povos do Ártico.



Entrelaçado com a emergência do cinema indígena, surgiram meios de divulgação desta produção, incluindo festivais dedicados a esta temática e, mais recentemente, plataformas online. Nos últimos anos, começaram a aparecer cada vez mais pesquisas sobre esta dimensão tão importante para completar a relação dialógica de *shoot back*. Nesse sentido, as mostras de cinema indígena são uma arena significativa para a continuação do ciclo de vida da produção cinematográfica, através da exibição dos filmes, mas também através da catalisação de encontros entre *parentes* e entre estes e não indígenas, gerando novos públicos por meio das narrativas indígenas. Vários artigos no dossiê incluem reflexões sobre esta questão e dois focam-se exclusivamente em festivais de cinema indígena.

O artigo "**Luzes acesas: encontros, traduções e agências na Mostra de Cinema Tela Indígena**", de Ana Letícia Schweig, Eduardo Santos Shaan, Geórgia de Macedo Garcia e Marcus Wittmann, traz-nos uma reflexão redigida a várias mãos por não indígenas sobre a experiência de organização de quatro edições de um festival de cinema e artes indígenas em Porto Alegre, estado do Rio Grande do Sul, no Brasil. Os autores partilham a sua experiência de construir um festival como um território de "cosmocinepolítica" (CAIXETA DE QUEIROZ e OTTO, 2018) em que uma sessão de cinema não se limita ao filme, mas traz vários outros elementos das artes indígenas através do corpo, adornos, dança e discursos, imbuídos em uma estética relacional ameríndia que constrói conexões entre humanos e entre estes e não-humanos. Estas relações não originam o unívoco porque assentam frequentemente em equívocos (VIVEIROS DE CASTRO, 2004) que, como Stengers (2018) sublinha na sua proposta de cosmopolítica, devem desacelerar o pensamento e tornar visível as diversas premissas que constroem diferentes mundos e a impossibilidade de abarcar um mundo feito de vários mundos (DE LA CADENA e BLASER, 2018). Resistir, neste caso, também é recusar a unicidade e demonstrar os limites da explicação e da tradução.

O artigo "**The Jumara Festival of Panama: Cinema and Body in Motion**", de Gabriel Izard Martínez, aporta uma olhada sobre os festivais de cinema indígena atuais e uma reflexão da primeira edição, em 2018, do *Jumara Festival Internacional de Cine Indígena de Panamá*, organizado por um cineasta Embera, Iván Jaripio, e realizado na aldeia Emberá Piriati. O autor propõe distinguir e relacionar os processos de etnicidade produzidos pelo cinema indígena no écran e durante a exibição, enfatizando como esta arena promove outros debates, performances e agencialidades corporais, catalisa novas formas de solidariedade, identidade e comunidade e viabiliza a construção de um movimento panindígena. Este ensaio contribui ao crescente reconhecimento do trabalho dos festivais do cinema indígena.

O ensaio visual "**Telas e reflexos na aldeia Aiha**", de Thomaz Pedro, permite-nos entrever outras formas de circulação de imagens na aldeia, neste caso kalapalo, situada no Território Indígena do Xingu. O autor demonstra como as imagens encontram ressonâncias e estimulam o sistema de trocas do conjunto multi-comunitário e multilíngue do Alto Xingu. Esta produção é muito diversa e inclui registros de rituais, discursos de chefes, documentários sobre os modos de vida, curta-metragens de ficção, entre outros. Estas novas imagens reproduzem relações e novas apropriações,



criando novas socialidades através da mediação de processos de parentesco, de transmissão de conhecimentos e de participação de diferentes atores na esfera pública.

Apesar destas aproximações ao cinema indígena serem importantes, a definição de política neste contexto é controversa e inclui outros aspectos que os cineastas frequentemente traduzem por espiritualidade. Estas cosmovisões questionam as dicotomias rígidas da modernidade entre cultura e natureza, mente e matéria, visível e invisível e público e privado. Alguns artigos reunidos neste dossiê ecoam esta questão a dois níveis: 1) defendendo, como já vimos, uma “cosmocinepolítica” (CAIXETA DE QUEIROZ e OTTO, 2018), que reconhece a agência de não-humanos; e 2) sublinhando a relevância do relacional, do cotidiano e do inefável na construção da pessoa e do social (indivíduos e os não-humanos). Neste sentido, o cinema indígena evoca não só a importância da afirmação de indivíduos e de identidades (construídas através de processos histórico-cosmológicos), mas também a defesa dos mundos aos quais aqueles indivíduos e não-humanos pertencem e que se encontram ameaçados pelas políticas assimilacionistas e de etnocídio, epistemicídio e ecocídio dos Estados-nação e do neoliberalismo extrativista (DE LA CADENA, 2020). Trata-se, portanto, de um cinema de urgência (CESAR, 2017) – um cinema “para adiar o fim do mundo” (KRENAK, 2019; ver também KOPENAWA e ALBERT, 2015) – que não só reflete e sublima a ferida colonial (VASQUEZ e MIGNOLO, 2013), mas, principalmente, a ferida ontológica (que inclui a anterior), uma espécie de *punctum* (BARTHES, 2012) do cosmo, que permite (pres)entir, mais do que representar, o ser e o devir dos mundos indígenas em imanes atualizações, reconstruções e reexistências (VIVEIROS DE CASTRO, 2017).

A ênfase no social relacional advém da importância da socialidade ou convivialidade, especialmente no contexto das terras baixas da América do Sul (OVERING 1991; OVERING e PASSES 2000), das críticas ao conceito jurista de sociedade (STRATHERN, 1988) e dos debates feministas que criticam a divisão entre o público e o privado e, portanto, entre o político e o não político, originando o grito de ordem: “O pessoal é político”, como relembra Sophia Pinheiro no artigo **“Gerações em cena, filmar com mulheres Mbyá-Guarani: o filme-processo *Pará Reté*”**. Neste texto, a autora recorre ao conceito de “filme-processo” (ALVARENGA, 2017) para refletir sobre o filme inacabado *Pará Reté*, da cineasta Mbya-Guarani Patrícia Ferreira *Pará Yxapy*, que une quatro gerações de mulheres: a cineasta e a sua mãe, avó e filha. A pesquisa de Pinheiro sobre cinema indígena realizado por mulheres partiu de um questionamento que, mais do que a procura de uma resposta definitiva, é uma linha de fuga: “com qual finalidade e de que modo as mulheres indígenas utilizam a imagem?” (p. 212). A autora recorre ao trabalho da antropóloga, professora e curadora Guarani Nhandewa Sandra Benites sobre *Nhandesy’Ete* (Nossa Mãe Verdadeira), divindade complementar a *Nhanderu’Ete* (Nosso Pai Verdadeiro), que determina os preceitos do Mbya *reko* específico das mulheres e que é essencial para o bem viver da comunidade. Nesse sentido, a autora argumenta que o processo de filmagem de Patrícia Ferreira participa nesta caminhada de transmissão de conhecimentos que parte “de dentro para fora, no sentido do cotidiano – o particular – que leva ao maior – o coletivo (...), borrando as fronteiras entre o público e o privado, a história e a memória, o íntimo e o êxtimo, o pessoal e o político” (p. 196).



O artigo “**A Eternidade de *Wiñaypacha* como imagem do pensamento andino**”, de Indira Nahomi Viana Caballero, realiza uma análise fílmica do primeiro longa-metragem peruano integralmente falado em língua aimará, e que obteve um sucesso considerável a nível nacional e internacional. O fato de a narrativa ser totalmente nesta língua provoca uma ação da audiência bem clara. O filme realizado por Óscar Catacora, jovem cineasta peruano de origem aimará, conta a história de um casal idoso, Willka e Phaxsi (em aimará, Sol e Lua), que vive isolado no altiplano e que espera o retorno do seu filho Antuko (Estrela que não brilha mais). O artigo demonstra como a cinematografia, incluindo o roteiro minimal, a câmara estática e a montagem lenta, corporalizam elementos do pensamento andino, como não-humanos líticos que se transformam em humanos e vice-versa, a complementaridade dual e, especialmente, a temporalidade cíclica e a ideia de eternidade (conceito que dá nome ao filme).

O artigo “**Hombres murciélagos de la Sierra Nevada de Santa Marta. Masculinidades indígenas y repatriación de imágenes**”, de Sebastián Gómez Ruíz, foca-se na formação e posterior fragmentação do coletivo de comunicação *Zhigoneshi*, na região norte da Colômbia. O autor analisa como as mídias indígenas constituem redes nacionais e transnacionais cosmopolíticas assentes em questões sobre identidade, território e cultura, mas também como aquele movimento configurou masculinidades indígenas que estão associadas à imagem mítica do morcego. Assim como os antigos morcegos, os *mamos* da Sierra Nevada de Santa Marta atravessam um período longo de preparação para adquirirem a capacidade de viajar entre mundos, transmitindo o seu conhecimento espiritual. Do mesmo modo, os comunicadores audiovisuais funcionam como tradutores do saber dos *mamos* e, através dos media, também adquirem o poder da onipresença e de viajar entre a luz e as sombras. Além disso, a imagem do morcego é igualmente um presságio que, num movimento cosmopolítico, liga as agendas políticas e espirituais do *entanglement* entre humanos e não-humanos que constitui a Serra Nevada.

Por fim, os textos deste dossiê levantam ainda uma questão fundamental; que se trata da urgência da conservação e preservação desses acervos fílmicos, coletados por instituições museais, e o acesso a eles pelas comunidades de origem. Temos, de um lado, sua devida restituição para os povos indígenas, como parte de sua memória histórica, e de outro, a necessidade da preservação desses acervos, onde muitos encontram-se em estado de conservação que carecem de intervenção direta. Os arquivos fílmicos, fotográficos e os áudios com narrativas que foram coletadas em um determinado tempo, além de se encontrarem em acervos etnográficos em instituições fora das áreas indígenas, apresentam uma certa dificuldade de acesso, seja por não se encontrarem digitalizados ou pela pouca prioridade dada às demandas dos povos indígenas por parte dessas instituições. Alguns desses acervos carecem realmente de um interesse maior em fazer com que esses arquivos fílmicos e sonoros sejam, de fato, repatriados, em forma de documentos digitais para os povos indígenas em suas respectivas áreas, como assinalado anteriormente (Cf. ATHIAS, 2016).



Dois artigos deste dossiê apresentam um o esforço de se buscar a utilização destes arquivos fílmicos nas produções audiovisuais mais recentes: “Hombres murciélagos de la Sierra Nevada de Santa Marta. Masculinidades indígenas y repatriación de imágenes” e “Reflexões de um cineasta indígena sobre o cinema indígena contemporâneo”, ambos mostram essa reflexividade inserida e engajada.. Aqui fechamos com a questão que estamos chamando de repatriação virtual das imagens que foram retiradas em um tempo específico e agora fazem parte de uma reflexividade indígena contextualizada. Os textos todos deste dossiê levam a dar mais sentidos às atuais representações imagéticas produzidas em primeira pessoa. E os filmes dos cineastas indígenas nos colocam diante destas questões que fazem parte das ações engajadas do cinema indígena.

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Clarisse. **Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-)**. Salvador, Edufba, 2017.
- ATHIAS, Renato. Objetos indígenas vivos em museus: Temas e problemas sobre a patrimonialização. In: ATHIAS, R.; LIMA FILHO, M.; ABREU, R. **Museus e Atores Sociais: Perspectivas Antropológicas**. Recife: Editora da UFPE/ABA Publicações, 2016. p. 189-211.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 2012.
- BAZIN, André. **What is cinema? Volume 1**. Berkeley: University of California Press, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- BRASIL, André. Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo. **Devires**, vol. 9, no. 1, p. 98-117, 2012.
- CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben; DINIZ, Renata Otto. Cosmocinepolítica tikm'n-Maxakali: Ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena (Dossiê Olhares Cruzados). **GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista de antropologia**, vol. 3, no. 1. p. 63-105, 2018.
- CESAR, Amaranta. Cinema como ato de engajamento: documentário, militância e contextos de urgência. **C-Legenda**, no. 35, p. 11-23, 2017.
- DE LA CADENA, Marisol. Cosmopolítica indígena nos Andes: reflexões conceituais para além da “política”. **Maloca: Revista de Estudos Indígenas**, vol. 2, p. 1-37, 2020.
- DE LA CADENA, Marisol; BLASER, Mario (eds.). **A World of Many Worlds**. Durham: Duke University Press, 2018.



- GINSBURG, Faye. Indigenous media: faustian contract or global village? **Cultural Anthropology**, vol. 6, no. 1, p. 92-112, 1991.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavra de um xamã yanomami**. , São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. In. **Entrevistas**. COHN, Sergio (Org.). Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2007.
- KRENAK, Ailton. 2019. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2019.
- NAGIB, Lúcia; JERSLEV, Anne (orgs.). **Impure cinema: intermedial and intercultural approaches to film**. London: I. B. Tauris, 2014.
- OVERING, Joana. A estética de produção: o senso de comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. **Revista de Antropologia**, vol. 34, p. 7-33, 1991.
- OVERING, Joana; PASSES, Alan (eds.). **The anthropology of love and anger: the aesthetics of conviviality in native Amazonia**. Londres: Routledge, 2000.
- POVINELLI, Elizabeth A. **The cunning of recognition: indigenous alterities and the making of Australian multiculturalism**. Durham: Duke University Press, 2002.
- STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 69, p. 442-464, 2018.
- STRATHERN, Marilyn. **The gender of the gift: problems with women and problems with society in Melanesia**. Berkeley: University of California Press, 1988.
- VASQUEZ, Rolando; MIGNOLO, Walter. Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings. **Social Text**, 2013. URL: https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation. **Tipití: journal of the society for the anthropology of lowland South America**, Vol. 2, No. 1, p. 3-20, 2004.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Os Involuntários da Pátria**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017.
- WORTH, Sol; ADAIR, John. **Through Navajo eyes: An exploration in film communication and anthropology**. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

