

O registro audiovisual de autoria indígena no cinema brasileiro: uma perspectiva decolonial do patrimônio cultural imaterial

The audiovisual record of indigenous authorship in Brazilian cinema: a decolonial perspective of intangible cultural heritage

Maria Helena Japiassu M. de Macedo*

mhjmm@outlook.com

 <https://orcid.org/0009-0004-3167-9463>

RESUMO: Investiga-se a contribuição de povos indígenas para o cinema brasileiro, privilegiando a dimensão imaterial do patrimônio cultural. Observa-se a representação e a autoria de indígenas na produção audiovisual, evidenciando a importância da criação de narrativas autóctones na construção de memórias. Utiliza-se de referências teóricas multidisciplinares e da análise de quatro filmes: “Macunaíma”; “Xapiri”; “Pirakuá: Os guardiões do rio Ápa” e “Preconceito”. Conclui-se que o cinema indígena é importante para a diversidade cultural, o alargamento democrático, a preservação e constituição de um patrimônio imaterial inclusivo.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio Cultural, Gestão pública, Referências culturais.

ABSTRACT: It investigates the contribution of indigenous peoples to Brazilian cinema, focusing on the intangible dimension of cultural heritage. The representation and authorship of indigenous people in audiovisual production is observed, highlighting the importance of creating indigenous narratives in the construction of memories. It uses multidisciplinary references and the analysis of four movies: “Macunaíma”; “Xapiri”; “Pirakuá: The Guardians of the River Ápa” and “Prejudice”. It concludes that indigenous cinema is important for cultural diversity, democratic expansion, preservation and constitution of an inclusive intangible heritage.

KEYWORDS: Brazilian Culture, Intangible Cultural Heritage, Indigenous Cinema.

* Doutoranda em direito pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Concursada como Oficial de Chancelaria no Ministério das Relações Exteriores, e, atualmente, cedida ao corpo técnico do Ministério da Cultura. Professora de Direito e Artes Visuais na Escola Cultura e Mercado; Professora de Artes Africanas, Afro-brasileiras e Indígenas Brasileiras nas Faculdades UNINA. Foi Vice-cônsul, Adida Cultural e Chefe do Setor Cultural e Educacional do Consulado-Geral do Brasil em Boston. Pesquisadora sênior no GEDAI/UFPR, no Instituto Observatório de Direitos Autorais (IODA), no Instituto Brasileiro de Direitos Culturais (IBDCult) e no Projeto Acervos Etnográficos em colaboração com grupos indígenas - passado, presente e futuro - Produção de conhecimento e inovações na política de gestão museológica (Museu de Arqueologia e Etnologia - MAE/USP - financiado pela FAPESP).



Maria Helena Japiassu M. de Macedo. O Registro audiovisual de autoria indígena no cinema brasileiro.

Rev. *Calíandra*, Goiânia, V. 3, n. 1, jan./jun. 2023, p. 89-108.

Esta obra está sob licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional.

Recebido em: 22 de maio de 2023. Aceito em: 10 de maio de 2024.



Introdução

Este artigo tem como ponto de partida dois estudos, previamente publicados, nos anais dos eventos da Associação Nacional de História - ANPUH, em Goiás e no Paraná, no ano de 2022. De maneira incipiente, o primeiro estudo buscou investigar a contribuição do cinema indígena na construção de um patrimônio cultural imaterial no Brasil (MACEDO, 2022). A partir dessa introdução de pesquisa, o segundo artigo buscou privilegiar um estudo do mesmo tema, a partir de uma perspectiva teórica decolonial (MACEDO, 2022b). A presente análise visa a amadurecer a discussão do tema, considerando uma revisão conceitual e crítica do direito do patrimônio cultural imaterial no Brasil.

A Constituição Federal brasileira de 1988 foi inovadora na formalização dos direitos culturais, dedicando título específico para o assunto. No que diz respeito aos direitos do patrimônio cultural brasileiro, o Art. 216, da referida Carta, recuperou discussões da gênese do pensamento patrimonial brasileiro de Mário de Andrade e alargou a sua conceituação, incluindo os bens de natureza imaterial, no rol da proteção constitucional, e reconhecendo a contribuição dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira (BRASIL, 1937).

Ao falar em cinema como patrimônio cultural, pode-se entendê-lo tanto em sua dimensão material como imaterial. Buscar-se perceber a contribuição dos povos indígenas na elaboração do cinema brasileiro, privilegiando, nesta investigação, a dimensão imaterial do patrimônio. Importa perceber os modos de criar e fazer, bem como as formas de expressão, pelo cinema, dos sujeitos indígenas (FACCHINELLO, 2023, p. 197).

Percebe-se, ao analisar como o cinema indígena vai se consolidando na história do audiovisual brasileiro, uma transição da qualificação adjetiva “indígena” em relação ao cinema. Primeiramente, cinema indígena era um conceito associado ao retrato romântico, em todas as suas contradições, do indígena como personagem objetificado, idealizado, ora como bom-selvagem, ora como ameaça ao sujeito ocidental colonizador, ora como símbolo de exotismos e excentricidades.

A expressão estética e o fazer cinematográfico por sujeitos indígenas são recentes e acompanham a mudança na política de reconhecimento dos povos indígenas como sujeitos de direito, plenamente capazes de agência e, portanto, de serem reconhecidos como autores. Tal qual o reconhecimento jurídico da perspectiva imaterial do patrimônio, o reconhecimento da capacidade civil plena dos sujeitos indígenas é conquista recente, consolidada formalmente apenas na Constituição Federal brasileira de 1988 (RIBEIRO, 2019, p. 1).

Até essa data, as populações indígenas eram submetidas a um regime de tutela, sob perspectivas de políticas públicas que transitaram do genocídio, da assimilação à integração. A identidade indígena dos povos originários deve-se ao compartilhamento de situações semelhantes de violências vivenciadas ao longo da história, que conformaram a possibilidade de um movimento indígena de luta por reconhecimento de direitos. Povos indígenas são todas as 305 etnias sobreviventes no contexto contemporâneo brasileiro. A partir da Constituição federal vigente, assegura-se a autonomia dos sujeitos e das coletividades indígenas, sua organização social e sua contribuição à cultura brasileira.

A transição da adjetivação “indígena”, no cinema, parte de uma visão objetificada, para a visibilidade da autoria. Considerando-se que a produção audiovisual é uma modalidade de discurso, pretende-se, a partir de breves referências históricas, verificar como a imagem do indígena transita entre objeto e sujeito coadjuvante, para um protagonismo em documentários e filmes de ficção. Ao longo do texto, objetiva-se perceber o início da produção audiovisual realizada por sujeitos indígenas - quer de forma coletiva, quer individual - e evidenciar a importância da criação de narrativas autóctones na construção de memórias.

O estudo da contribuição do cinema indígena para o patrimônio cultural imaterial brasileiro requer uma metodologia de estudo transdisciplinar. Para tanto, recorre-se a uma revisão bibliográfica a partir da história, do direito e do cinema. Entende-se relevante recorrer a estudos decoloniais, bem como a exemplos concretos do audiovisual acerca e de autorias indígenas, incluindo uma perspectiva interseccional, que considere também a perspectiva de gênero. Importante enfatizar o cinema como modalidade artística que permite uma tradução cultural entre cosmologias diferentes.

Para a consecução desse objetivo, consideram-se, ao longo do texto, quatro produções audiovisuais: 1. “Macunaíma”, de Joaquim Pedro de Andrade; 2. “Xapiri”, de Leandro Lima, Gisela Motta, Bruce Albert, Davi Kopenawa e outros; 3. “Pirakuá: Os guardiões do rio Ápa”, do coletivo ASCURI, e 4. “Preconceito”, de Yawar Muniz Wanderley. Os filmes trazem diferentes formas de expressão autoral indígena.

Daniel Munduruku afirma que o olhar dos autores indígenas é único e deve ser afirmado, pois traz vieses próprios de sociedades e culturas diferentes de sujeitos brancos e ocidentalizados. Nesse sentido, negar esta particularidade seria partilhar um esforço particular de merecimento (MUNDURUKU, 2011). Assim, a generalização de um cinema particular

indígena contrapõe-se a narrativas eurocêntricas, mas se atenta para as diferentes cosmologias, autorias e dimensões estéticas.

O artigo organiza-se em seções. Busca-se, inicialmente, contextualizar a conceituação do patrimônio cultural imaterial no Brasil e relacioná-la ao cinema indígena. Em seguida, observar, no decurso da história, como a representação de indígenas no cinema ocidental obedeceu a uma lógica de “etnicidades em relação”, no sentido mencionado por Shohat e Stam. No cinema brasileiro, busca-se perceber também a romantização e a representação caricatural da identidade indígena, a partir do desejo de formação de uma narrativa nacional. Por fim, sem esgotar o universo da produção audiovisual indígena, busca-se perceber elementos de autonomia, tanto no recurso da técnica, como nos discursos que permitem caracterizar a qualificação autoral específica da criatividade de sujeitos indígenas.

2. O Patrimônio Cultural Imaterial no Brasil e o cinema como forma de registro

Não cabe ao propósito deste estudo retomar toda a discussão histórica acerca das políticas públicas do patrimônio cultural brasileiro. No entanto, é importante mencionar que a compreensão atual do que se entende como patrimônio cultural foi uma construção histórica que, inicialmente, teve como valor aspectos materiais, sendo recente o reconhecimento de aspectos imateriais.

O Decreto-Lei 25, de 1937, publicado pelo Presidente Getúlio Vargas, teve como foco o Patrimônio Histórico e Artístico, preocupando-se, sobretudo, com a dimensão material. Neste sentido, em seu Art. 1, O Decreto prevê o conceito de patrimônio como “o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico” (BRASIL, 1937).

A Constituição Federal brasileira de 1988, por sua vez, no Art. 216, oferece a seguinte redação, que abrange o reconhecimento do patrimônio cultural em suas dimensões de bens materiais e imateriais:

Constitui patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, no quais se incluem:

- I. As formas de expressão;
- II. Os modos de criar, fazer e viver;
- III. As criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV. As obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços

destinados às manifestações artístico-culturais;
V. Os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988).

Conforme Ribeiro, a nova política patrimonial, reconhecida pela Constituição Federal brasileira de 1988, “buscou introduzir nas práticas do Estado um olhar que buscasse pelos sentidos atribuídos pela sociedade aos seus bens tangíveis e intangíveis, introduzindo no campo da cultura os valores da construção da cidadania e da democracia.” (RIBEIRO, 2019, p. 1).

Em 4 de agosto de 2000, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) publicou o Decreto 3.551, que institui e formaliza o “Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial”. No sentido formal, apresentado pelo Decreto, o registro é um “instrumento legal de preservação, reconhecimento e valorização do patrimônio imaterial do Brasil, composto por bens que contribuíram para a formação da sociedade brasileira”. A partir desse decreto, bens reconhecidos como patrimônio cultural imaterial são inscritos em um dos quatro Livros de Registro, previstos no documento normativo, quais sejam, dos Saberes; das Celebrações; das Formas de Expressão; dos Lugares (IPHAN, 2023).

O Registro é, portanto, um instituto jurídico importante, mas de sentido restrito, que não abrange outras formas de reconhecimento do patrimônio cultural imaterial, no sentido amplo da previsão constitucional brasileira. Neste estudo, o cinema é compreendido como forma de registro em sua abrangência alargada, sobretudo, como forma de expressão e criação artística.

A construção do cinema indígena, na perspectiva cultural, é percebida de maneira dinâmica, derivada de embates, acerca de lembranças e esquecimentos, bem como identificada na necessidade de transmissão de culturas. De acordo com Oliveira, “a noção de patrimônio com o significado que hoje conhecemos, herança reconhecível por um grupo social que se converte em bem coletivo, é tributária dos estudos sobre memória coletiva” (OLIVEIRA, 2019, p.104).

Antes de ser identificado como herança específica de culturas indígenas, a percepção e a importância do cinema indígena como patrimônio cultural, é compreendida como pertencente à toda a sociedade. Assim, o patrimônio imaterial seria “todo aquele que é essencial à identidade de um povo e que se constitui na forma do fazer” (FACCHINELLO, 2023, p. 194-195). Torna-se importante, assim, compreender como a sociedade brasileira se apropria desse patrimônio cultural e como ocorrem os contextos de disputas e mediações culturais.

No que diz respeito especificamente ao entendimento do cinema como forma de patrimônio cultural, primeiramente, o audiovisual foi percebido pelo valor material, para, mais tarde, ser acolhido o seu valor imaterial. A dicotomia acerca da materialidade e imaterialidade de um bem cultural importa, sobretudo, para fins didáticos, sendo mais relevante entender o conceito de patrimônio na sua acepção integral de valorização cultural. Nos dizeres de Krenak, “[vemos objetos que têm] um estatuto material e passam também a carregar um sentido subjetivo, que dá a eles sentido de imaterial” (KRENAK; CAMPOS, 2021, p. 49).

Por ser suporte físico, o filme é um patrimônio material. No entanto, o seu aspecto imaterial também é valorizado. Em 1980, realizou-se, em Belgrado, a 21ª Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), quando foi apresentada a “Recomendação para a Proteção e Preservação de Imagens em movimento”, a qual enfatizou a importância histórica e cultural do cinema. A relevância do audiovisual como patrimônio imaterial foi reforçada, na 33ª Conferência Geral, em 2005, estabelecendo, inclusive a data 27 de outubro como o Dia Mundial do Patrimônio Audiovisual (FACCHINELLO, 2023, p. 197).

Importante para o reconhecimento da dimensão imaterial do patrimônio cultural cinematográfico foi o Manifesto do 70º Aniversário da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF). Conforme o documento, “um filme é uma obra de ficção criada por um diretor, ou representa o registro de um momento histórico capturado por uma câmera. Ambos são potencialmente importantes e constituem parte da herança cultural mundial” (FIAF, 2008).

Tendo em conta a perspectiva ampliada do cinema como registro patrimonial cultural imaterial, passa-se a analisar o trânsito histórico do cinema indígena e seus territórios de disputas e mediações. Entende-se que o veículo audiovisual é importante instrumento para a preservação e a constituição do patrimônio cultural imaterial dos povos indígenas e de toda a sociedade brasileira.

3. O registro da imagem de povos indígenas brasileiros

O registro da imagem de indígenas, no Brasil, data do contato de europeus com o continente americano, por meio de relatos e retratos idílicos, fantasiosos e exóticos dos povos autóctones. Conforme Gonzaga, autores decoloniais influentes na América Latina, como Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo e Catherine Walsh, apontam o descobrimento das terras americanas por europeus como a gênese da “colonialidade”. Esse conceito estaria atrelado aos efeitos

perversos do sistema colonial, da modernidade, do desenvolvimento do capitalismo e do racismo (GONZAGA, 2022, p. 119).

A “colonialidade” trouxe consigo a ideologia do colonizador, de maneira dominadora, exploratória e violenta. Mesmo com a descolonização e independência territorial do Brasil, a “colonialidade” permaneceu na cultura brasileira.

É fato que, no início da República, já se pensava em desconstruir esse laço subalterno em relação aos europeus, na busca da construção de uma identidade cultural própria. Foi este um objetivo dos modernistas da Semana de 1922. Percebe-se, no entanto, no ideal antropofágico, de apropriação de elementos culturais, para a síntese de uma identidade particular brasileira, um discurso ambíguo, que, por um lado, exalta a diversidade, e, por outro, arrisca-se a apagar as diferenças.

Para pensar o cinema indígena, é importante considerar a imagem retratada de indígenas. Primeiramente, na produção audiovisual, os indígenas foram retratados como objetos ou sujeitos coadjuvantes, a partir da autoria de sujeitos não-indígenas, em sua maioria, homens brancos, situados em um contexto social urbano e ocidental. É o que se verifica, por exemplo, em filmes de faroeste norte-americano.

No livro “Crítica da Imagem Eurocêntrica: Multiculturalismo e Representação”, Shohat e Stam colocam a imagem eurocêntrica do cinema em contraposição ao multiculturalismo na cultura popular e apontam que o eurocentrismo trouxe legados “intelectuais debilitantes”. Esse legado seria “indispensável para compreender não apenas as representações contemporâneas nos meios de comunicação, mas também as subjetividades contemporâneas” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 19).

Nesse livro, os autores apresentam o conceito de “etnicidades ocultas” e afirmam que questões de raça e etnicidade estão onipresentes na cultura em geral, mas são ocultadas pelo audiovisual. Esse ocultamento narrativo acompanharia “a repressão da raça em outras áreas”. Como exemplo, os autores destacam a Constituição dos Estados Unidos, que ao declarar a liberdade a todos os cidadãos, não incluiu negros e indígenas, em situação de escravidão e desprovidos de direitos, no momento de sua promulgação (SHOHAT; STAM, 2006, p. 313). Não foi diferente, no Brasil, cujas normas republicanas e democráticas não acompanharam as práticas na realização de ideais de direitos humanos, até hoje ainda em vias de concretização.

Conforme os autores mencionados, “estudos de imagem étnica frequentemente têm contrastado minorias isoladas com uma estrutura euroamericana fixa e hegemônica, em geral dentro da moldura de uma formação nacional” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 314). Este contraste essencializante de identidades, oculta contradições e inibe a possibilidade de diálogos interculturais.

No caso de Hollywood, ponto de partida do texto analisado, a produção “imaginou uma história monocultural para uma América multicultural (e para um mundo multicultural)” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 314). Essa última observação tem a consciência da tendência homogeneizadora e hegemônica da narrativa e presença do cinema hollywoodiano internacionalmente.

Shohat e Stam fazem a observação de que, em filmes tradicionalmente eurocêntricos, focalizados em personagens brancos, está presente implícita ou explicitamente a imagem da presença multicultural apagada, onde é possível encontrar apenas marcas superficiais multiculturais, por exemplo, toponímias e paisagens que se referem a determinadas etnias. Essa característica pode ser observada também no Brasil, onde nomes de pessoas, cidades e estados têm origens indígenas. Percebe-se, no entanto, o esvaziamento de sentidos dos nomes de referência, demonstrando a dimensão da violência simbólica.

Seguindo esse raciocínio, pode-se dizer que vozes ocultas da multiculturalidade estariam evidentes na ausência de personagens protagonistas que fogem ao ideal de sujeito patriarcal branco, ocidental. Há, portanto, uma dialética entre presença e ausência da representação das comunidades marginalizadas, no cinema norte-americano, que influenciou a cultura brasileira, fortemente consumidora desse produto cultural e tributária desse modo de produção.

O discurso hegemônico da produção audiovisual eurocêntrica teria fechado a possibilidade de autorrepresentação de sujeitos subalternizados (indígenas, negros, asiáticos, judeus). Restava, assim, aos sujeitos não-brancos, oportunidades em espaços marginais e segregados de produção ou a atuação como personagens étnicos. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 325).

Em países multiculturais como os Estados Unidos e o Brasil, os autores entendem que a subjetividade é necessariamente sincrética e a polifonia cultural pode ser amplificada pelos meios de comunicação, estando presente às margens, entre as margens e no centro das

manifestações culturais. Observam, por sua vez, que “indígenas, afro-americanos e migrantes, experiências diaspóricas e de exílio se mesclam em uma polifonia ‘inacabada’” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 341). Será contra essa deficiência de representação que o cinema autoral indígena irá se insurgir, de modo a buscar imprimir uma identidade singular.

Os autores trazem elementos específicos da realidade brasileira. Entendem, por exemplo, ser reveladora “a comparação entre o tratamento que o cinema brasileiro dá aos povos indígenas em relação ao cinema norte-americano, e a relação desse tratamento para a representação dos negros” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 350). Tanto o cinema norte-americano como o brasileiro trazem adaptações de romances indigenistas do século XIX, mas o brasileiro:

não ‘pinta’ os índios como selvagens históricos e perigosos como nos faroestes norte-americanos (...) ao invés disso, os primeiros filmes brasileiros recapitulam os valores do movimento romântico ‘indianista’, ao retratar a população indígena como gente saudável, pura e heroica, como bravos guerreiros, exemplares nostálgicos de uma era de ouro desaparecida (SHOHAT; STAM, 2006, p. 350).

Apesar dessa diferença, o cinema brasileiro não é mais progressista do que o norte-americano, pois a exaltação do indígena seria uma contradição, visto o genocídio cultural e físico a que esses sujeitos estão submetidos.

Por meio de metanarrativas, o cinema brasileiro tentou realizar um desenho de identidade cultural nacional, mas foi, muitas vezes, insensível a realidades específicas de povos indígenas, apresentando um viés cultural homogeneizador. Não se nega, no entanto, a importância da história do cinema brasileiro em trazer reflexões sociais importantes, a exemplo da estética do Cinema Novo.

Um dos filmes representativos desse movimento foi “Macunaíma”, de Joaquim Pedro de Andrade, baseado no clássico livro homônimo de Mário de Andrade. Na construção do protagonista, mais do que oferecer uma representação fiel do indígena, realizou-se uma exaltação caricatural da identidade sincrética do sujeito nacional.

Observa-se, em “Macunaíma”, uma forma de apropriação cultural da entidade Makunaimã, demiurgo Makuxi, considerado criador de todas as coisas. Ao contrário do valor simbólico e reverencial com que os Makuxi se dirigem a Makunaimã, o personagem do enredo literário, e sua consequente interpretação cênica audiovisual, é construído a partir de características que denotam a preguiça e a improdutividade (DORRICO, 2022).

Essas qualidades atribuídas ao personagem refletem concepções preconceituosas de sujeitos indígenas que contrastam com o ideal do sujeito ocidental capitalista, cuja felicidade ou cosmologia é voltada à produção e à busca pela riqueza material. A apropriação cultural tem efeitos deletérios, uma vez que é prática capaz de esvaziar os sentidos de uma cultura, seus ativos simbólicos e desvalorizar sua identidade e memória (WILLIAM, 2020). Considerando a importância da cultura dos povos indígenas para a formação do patrimônio nacional, entende-se também deletérios esses efeitos para a cultura nacional.

4. A agência e a autoria de sujeitos indígenas no audiovisual brasileiro

A agência e a autoria de sujeitos indígenas no audiovisual brasileiro acompanha a conquista de direitos pela capacidade civil plena. O movimento social indígena foi fundamental para consolidar o entendimento, alcançado na Constituição Federal brasileira de 1998, de respeito às diversidades e de reconhecimento de direitos aos sujeitos e coletividades indígenas.

Vigoraram, até então, nas políticas públicas brasileiras em relação aos povos indígenas, os paradigmas assimilacionista e integracionista, em desrespeito à diversidade de suas culturas. O vigente texto constitucional, por meio do Art. 231, objetiva a valorização das culturas dos povos originários, respeitando suas formas de organização, seus modos de agir e fazer, além de possibilitar a reivindicação de terras originárias (BRASIL, 1988).

Aliada a essas conquistas formais de direitos, a democratização do acesso à tecnologia facilitou a apropriação da técnica do audiovisual por sujeitos e coletividades indígenas. É nesse contexto que se percebe maior inserção de discursos autorais e estéticos de povos originários na realização do cinema no Brasil.

Essa inserção possibilita o rompimento com o local subalterno oferecido pela “colonialidade” em relação à autoria de sujeitos e coletividades indígenas. Conforme Gonzaga, a noção do lugar da enunciação, conceito de Gayatri Spivak, “é necessária para quebrar a concepção monolítica da razão moderna e para compreender a multiplicidade de conhecimentos como diferentes espaços epistemológicos de emancipação” (GONZAGA, 2022, p. 126).

A produção audiovisual indígena, assim como a de afro-brasileiros e de outros grupos não hegemônicos formadores da cultura nacional, é recente. Sua prática coloca-se em contraposição à construção de narrativas ocidentais sobre indígenas. A contextualização dessa produção é evidenciada por Paulo Henrique Pompermaier:

As primeiras produções indígenas começaram na década de 1980, por meio do trabalho antropológico de Terence Turner junto das aldeias Kayapó. Mas, no geral, a produção audiovisual desses povos se intensifica a partir de 2010, segundo os curadores, com a atuação de diversas ONGs e coletivos como o Vídeo nas Aldeias e o Espalha a Semente, que organizam oficinas de formação cinematográfica nas aldeias (POMPERMAIER, 2022).

Apesar desse engajamento, a presença quantitativa de produções de sujeitos e coletividades indígenas ainda é tímida no cenário audiovisual brasileiro. No último informe de mercado sobre “Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Sala de Exibição”, da ANCINE, de 2016, o número de diretores indígenas foi praticamente nulo, em relação a diretores brancos (97,2%) e negros (2,1%) (ANCINE, 2018).

A perspectiva de gênero é ainda outro recorte a se considerar. Por tipo de obra, são diretoras mulheres, independentemente do recorte de raça, 15,5%, em filmes de ficção, e 29,5%, em filmes documentários, não sendo registradas mulheres diretoras de filmes de animação (ANCINE, 2018). Esses dados demonstram haver ainda um longo percurso para ampliar a democratização de acesso à cultura no Brasil.

Cunha observa que:

A grande novidade nesse contexto mais contemporâneo da produção de imagens sobre o índio é a emergência de trabalhos de realizadores indígenas, que vem permitindo uma modificação da visibilidade do índio, através de vídeos captados e editados por índios de diferentes etnias. Através da produção de sua própria imagem contrastando com a material visual até então existente, a consolidação dessa produção expressa a complexidade que esse tema pode apresentar na atualidade (CUNHA, 2022).

Considera-se importante esclarecer que, muito embora esteja-se evidenciando o cinema indígena como categoria, não há uma única identidade em questão e deve-se ter em conta a pluralidade e a complexidade de diferentes narrativas e realidades particulares de cada povo, sociedade ou indivíduos, bem como as suas relações sociais. Ademais, deve-se atentar a diferentes cosmologias, autorias e dimensões estéticas. Nesse sentido, optou-se por analisar três filmes como objetos exemplificativos do cinema indígena brasileiro, de modo a compreender a diversidade nos modos de fazer e olhar dessa produção autoral.

Os filmes escolhidos são contemporâneos - um longa e dois curtas-metragens -, e consideram os indígenas como sujeitos produtores de suas narrativas. Importante mencionar a relevância da produção de curtas-metragens, pois este tipo de realização tem sido utilizado de forma majoritária pelos sujeitos e coletividades.

O longa “Xapiri” é de autoria coletiva, em que os diretores (Bruce Albert, Gisela Motta, Laymert dos Santos, Leandro Lima, Stella Senra) não são indígenas, mas o argumento é do xamã e líder Yanomami, Davi Kopenawa. Há, assim, uma autoria compartilhada entre não indígenas e indígenas.

Já “Pirakuá - Os Guardiões do Rio Ápa” é uma produção da Associação Cultural dos Realizadores Indígenas - ASCURI, a qual, desde 2008, vem se utilizando da linguagem cinematográfica e das novas tecnologias de comunicação, para “desenvolver estratégias de formação, resistência e fortalecimento do jeito de ser indígena tradicional” (ASCURI, 2020).

O filme “Preconceito”, por sua vez, é uma montagem de autoria individual de Yawar Muniz, mulher indígena Tupinambá. Yawar é tanto diretora como autora do argumento e atriz da obra, sendo, portanto, titular de direitos autorais e conexos.

A montagem de “Xapiri” foi proposta, a partir do livro de relatos da cultura Yanomami chamado “A Queda do Céu”, de David Kopenawa (xamã, narrador) e Bruce Albert (antropólogo, escritor). O meio técnico do audiovisual e a proposta artística dos autores trouxeram a possibilidade de inserir o público diverso na cultura e no ritual Yanomami, possibilitando a experiência do alheio. Interessante perceber que a proposta do filme, muito embora vise a demonstrar uma prática ritual, insere o espectador em um ambiente fantástico, com muitos recursos que denotam certa abstração da realidade, utilizando-se de efeitos especiais e de cores que se dissociam de um simples retrato documental.

Essa tradução da experiência xamânica, por meio do audiovisual, parece representar o que Canclini conceitua como “processo de hibridação”. O autor entende como “hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2008, p. XIX). Assim, processos de hibridação contrapõem-se a visões essencialistas acerca de identidades e culturas.

Nesse sentido, o uso da tecnologia audiovisual torna acessível uma perspectiva de cultura tradicional, permitindo uma prática dialógica entre diferentes modos de percepção do mundo. Esse processo não ocorre sem conflitos, mas pode contribuir para uma cultura mais plural. Sua dimensão dialógica permite a ressignificação de um patrimônio cultural, a partir da reinserção de determinada prática cultural em novos contextos de dinamicidade, de produção e de mercado. Esse entendimento é destacado por Canclini, ao utilizar o exemplo de “movimentos

indígenas que reinserem suas demandas na política transnacional ou em um discurso ecológico e aprendem a comunicá-las por rádio, televisão e internet” (CANCLINI, 2008, p. XXII).

Como segundo filme de análise, menciona-se “Pirakuá”, que se configura como uma forma de registro coletivo audiovisual da cultura Guarani-Kaiowá. No documentário, apresentam-se os Kaiowá como guardiões do rio Apá. Há o depoimento de um líder indígena, que relata a origem do rio na cosmovisão de seu povo e a necessidade de transmissão intergeracional do conhecimento de preservação do ambiente natural.

Não se percebem, na narrativa, elementos ficcionais ou uma estética artística que extrapole o desejo documental. Verifica-se que o meio audiovisual oferece a possibilidade de registro documental material de um relato oral acerca de elementos da cultura Guarani-Kaiowá. O filme possibilita uma oportunidade de imersão remota da audiência não indígena no território Kaiowá. Percebe-se, assim, duas vertentes do registro audiovisual: o acolhimento da memória e a possibilidade de transmissão do saber.

Apesar de a produção ser assinada pelo coletivo ASCURI, a direção é atribuída a Gilmar Galache, indígena do povo Terena. Esta informação é relevante, pois o diretor de uma obra audiovisual é, segundo o Art. 16 da Lei de Direitos Autorais brasileira, o detentor de direitos autorais sobre a obra, juntamente com o autor do argumento literário, musical ou lítero-musical (BRASIL, 1998).

A legislação brasileira não admite a autoria coletiva, sem a individualização dos co-autores. Ainda que haja essa atribuição autoral individual, Gilmar informa que, muito mais do que um resultado, importa à ASCURI os processos da produção, considerada uma oportunidade para os povos indígenas narrarem sua própria história. Para o autor, a produção audiovisual é uma forma de luta e de resistência pelo patrimônio cultural dos povos indígenas (GALACHE, 2021).

Destaca-se, por fim, e de maneira mais pormenorizada, o curta-metragem “Preconceito”, de Yawar Muniz Wanderley. Neste caso, trata-se de uma autoria deliberadamente individual, diferentemente de práticas culturais coletivas, e feminina. Os processos de hibridação, no cinema de Yawar, são bastante evidentes. Observam-se, no filme mencionado, elementos tradicionais da cultura Tupinambá e Pataxó Hãhãhãe atrelados a manifestações estéticas contemporâneas e cosmopolitas. Ainda mais fortemente do que os

exemplos previamente mencionados, “Preconceito” questiona percepções essencialistas de identidades e culturas indígenas.

Apesar da assinatura individual, as produções de Yawar têm dimensões coletivas e implicações de um direito comunitário, pois, além de evidenciar sua ligação de identidade com os povos de que faz parte, tem elementos de responsabilização. Isso se evidencia com as contrapartidas sociais oferecidas por Yawar a partir de seu trabalho, como, por exemplo, os projetos de educação e recuperação ambiental que ela desenvolve nas terras de suas comunidades (OLINDA, 2020).

O filme “Preconceito” tem caráter de depoimento e apresenta elementos de interseccionalidade, pois lida com demandas específicas da realidade de povos indígenas e da realidade da mulher indígena. O enredo evidencia aspectos de gênero, muitas vezes ocultados no imaginário cultural, tanto de perspectivas indígenas como ocidentais.

Pode-se falar na importância do lugar de fala na narrativa de Yawar, enquanto o seu fazer artístico chama a atenção para sensibilidades próprias da realidade feminina indígena, a qual, em uma hierarquia de poder marcada pelo patriarcalismo do homem branco ocidentalizado, ocupa espaço bastante marginalizado. Conforme Djamilia Ribeiro, “pensar no lugar de fala seria romper com o silêncio instituído por quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia” (RIBEIRO, 2020, p. 89).

O roteiro se constrói a partir de afirmações antagônicas, em que, de um lado, reproduzem-se falas preconceituosas acerca do indígena (“preguiçoso”, “programa de índio”, “muita terra para pouco índio”) e, de outro, falas de enaltecimento.

Importante mencionar a escolha da trilha sonora, de produção indígena de Xenofunk - Nelson D, que mistura ritmos de músicas tradicionais indígenas com o funk e o rock, os quais, em geral, têm conotações de protesto. A letra da música opõe, de um lado, críticas negativas e enviesadas, preconceituosas aos indígenas e, de outro, revela a falta de alteridade da sociedade brasileira com relação aos problemas enfrentados pelos indígenas, enquanto afirma que, diante de problemas comuns, está “cada um com seus problemas”.

A marcha da mulher indígena, interpretada por Yawar, como a caminhar para frente e de face levantada, mostra um caminho de luta, potencialidade e afirmação. Durante a marcha, a música convida o público a juntar-se no percurso, por meio da repetição da palavra “vem”. A partir de afirmações como “a diferença é o meu tesouro” e “a diferença me aproxima de você”,

desdobram-se outras reivindicações de diferenças, além daquelas específicas dos sujeitos indígenas, como liberdade religiosa. Nesse sentido, o filme suscita a possibilidade empática do sentimento de exclusão e do desejo de inclusão.

Ao final do enredo, Yawar dirige-se ao espectador e diz “lembre-se: no Brasil, todo mundo é indígena, uns nas mãos, outros nas veias e outros na alma” e conclui “onde fica o seu?”. Esta afirmação constitui poderosa sugestão para uma reconfiguração do significado da herança cultural brasileira, um chamado revisionista do patrimônio cultural, a partir de um viés decolonial.

Diante do questionamento de Yawar, é importante voltar ao conceito de hibridismo trazido por Canclini. Em um primeiro momento, Canclini questiona se as identidades podem ser repensadas a partir da hibridação e se este conceito teria conotação positiva ou negativa. Para o autor “a hibridação, como processo de interseção e transações, é o que torna possível que a multiculturalidade evite o que tem de segregação e se converta em interculturalidade” e “as políticas de hibridação serviriam para trabalhar democraticamente com as divergências” (CANCLINI, 2008, p. XXVII).

O autor traz a análise das indústrias culturais, questionadas como processo homogeneizador. Em seguida, resgata o julgamento da modernidade pelo pensamento pós-moderno nos anos de 1980 e 1990, que apreciou, contra a tendência hegemônica, a valorização da heterogeneidade multicultural, criticando políticas de identidade nacional com base em meta-relatos (CANCLINI, 2008, p. XXX).

O presente contexto de globalização poderia incitar uma “segunda modernidade”, “que aceite pluralmente tradições diversas”, sem impor a racionalidade secular, sob pressupostos ocidentais (CANCLINI, 2008, p. XXXI). Esses novos modos de pertencimento desafiam pensamentos binários e ordenados acerca de identidades.

Ao final do texto mencionado, Canclini se pergunta se seria possível democratizar o acesso a bens e a capacidade de hibridizá-los, combinando repertórios multiculturais. Ainda que de modo incipiente, o filme de Yawar parece responder positivamente a esta questão, pois, ao mesmo tempo, em que afirma a força de sua identidade indígena, nos identifica com ela, afastando também o perigo de uma subjetividade assimilada. Nesse sentido, seria necessário reconhecer um conceito mais aberto de cidadania “capaz de abranger múltiplas pertenças”,

liberando as práticas artísticas de uma missão folclórica representativa apenas de uma identidade singular (CANCLINI, 2008, p. XXXVII).

Esse entendimento corrobora com os termos da Declaração de Friburgo de 2007, documento originário da sociedade civil, considerado um marco na reflexão e implementação dos direitos culturais. Conforme o Art. 2, b, da Declaração, “a expressão ‘identidade cultural’ é compreendida como o conjunto de referências culturais pelo qual uma pessoa, individualmente ou em coletividade, se define, se constitui, se comunica e se propõe a ser reconhecida em sua dignidade” (MEYER-BISCH; BIDAULT, 2014, p.21).

5. Conclusão

Ao longo da história do cinema brasileiro, bem como norte-americano, como relatado por Shohat e Stam, indígenas foram apresentados ora como objeto, ora como coadjuvantes de um discurso cinematográfico que privilegiou narrativas de sujeitos hegemônicos, conforme referenciais eurocêntricos, ocidentais, brancos e paternalistas. Percebe-se, ao utilizar os conceitos da bibliografia mencionada, “etnicidades em relação”, nas quais os sujeitos indígenas ocupam posições subalternas e espaços ocultos.

A partir de um diálogo multidisciplinar e decolonial, foi possível analisar aspectos importantes do cinema relacionado aos indígenas no Brasil. Muito embora tenha-se evidenciado que a imagem dos indígenas está presente desde a gênese do cinema brasileiro, percebeu-se que a produção audiovisual de autoria indígena é recente.

A autoria indígena no cinema brasileiro tornou-se mais evidente a partir da Constituição Federal de 1988 e pela democratização do acesso a recursos tecnológicos e políticas públicas mais inclusivas a respeito da produção audiovisual. A esse respeito, verifica-se uma relação dialógica entre culturas tradicionais e contemporâneas, o que exemplifica a noção de “processos de hibridização”, trazida por Canclini.

Observa-se, assim, que o domínio da técnica da produção audiovisual por sujeitos indígenas possibilitou uma nova forma de agenciamento, discurso e diálogo para diferentes culturas. Se até meados dos anos de 1980, os povos indígenas eram retratados a partir de olhares de produtores não indígenas, após iniciativas de organizações não governamentais que compartilharam a técnica da produção audiovisual com comunidades indígenas, foi possível vislumbrar um novo tipo de autonomia simbólica.

Ainda que a análise deste artigo tenha sido apenas exemplificativa do cinema indígena, entende-se importante evidenciar a produção autoral de sujeitos subalternizados ao longo da história brasileira e, conseqüentemente, da sua produção audiovisual. Esta nova inserção no cinema traz olhares da diversidade cultural do território nacional. Ao mesmo tempo que busca documentar práticas culturais ameaçadas, retrata também um cenário permeado de desigualdades e anseios sociais de inclusão.

O filme “Macunaíma” foi escolhido para exemplificar a apropriação de culturas indígenas por sujeitos não indígenas no cinema brasileiro. Como visto, a produção está inserida em um contexto cinematográfico, que ambicionava uma metanarrativa acerca do sujeito brasileiro. Apesar de o filme ser baseado num clássico da literatura modernista, contribuiu para perpetuar uma imagem depreciativa e caricata dos povos originários. A partir da apropriação cultural do mito Macuxi, misturou diferentes referências culturais, em uma tentativa homogeneizante, esvaziando o sentido original do que tomou como referência.

Os filmes de autoria de sujeitos e coletividades indígenas trouxeram diferentes perspectivas de reflexão. “Xapiri” demonstra o processo de hibridização trazido por Canclini, quando se percebe que é uma prática coletiva entre diferentes etnias que visam a valorizar a cultura indígena, por meio de técnicas e estéticas hibridizadas. “Pirakuá” oferece importante registro documental, a partir de um olhar coletivo, com vistas a um diálogo tanto intergeracional como entre sociedades diferentes. Por sua vez, “Preconceito” nos chama a atenção para uma origem comum e hibridizada, porém nem assimilacionista, nem essencialista quanto a identidades.

Ao recapitular os argumentos apresentados, cita-se, por fim, a importância do cinema como instrumento para a cidadania, enquanto serve de espaço público de discursos, e para o patrimônio cultural nacional, enquanto valoriza as identidades e memórias dos povos originários. Essa instrumentalidade seria capaz de possibilitar o alargamento da noção de universalidade dos sujeitos de direitos, além da perspectiva iluminista do homem branco e de posses. Esse alargamento em prol de uma sociedade mais igualitária e inclusiva seria fundamental para a própria legitimidade do estado democrático e para uma revisão histórica acerca da cultura brasileira.

Nesse entendimento, conclui-se que o cinema indígena, em sua produção autoral mista entre não-indígenas e indígenas, comunitária ou individual, ultrapassa a finalidade artística e de entretenimento, sendo veículo de promoção da diversidade cultural, da cidadania indígena, de

alargamento democrático, da preservação e de constituição de um rico e dinâmico patrimônio imaterial a ser valorizado.

Percebe-se assim, que o cinema indígena possibilita a transmissão de imaginários, narrativas e cosmovisões autóctones, consolidando novas formas referenciais acerca do patrimônio cultural brasileiro. Esta agência decolonial na produção audiovisual contribui para uma cultura mais inclusiva, mais rica e legítima acerca dos imaginários brasileiros, corrigindo práticas históricas de apagamento e invisibilidade dos povos originários do território nacional.

Referências Bibliográficas

ALBERT, B; LIMA, L; KOPENAWA, D; MOTTA, G; SANTOS, L. *Xapiri*. (2012) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BA2L5Lta1tA> Acesso em: 19 ago 2022.

ANCINE. “Informe de Mercado: Diversidade de Gênero e Raça nos Longas-metragens Brasileiros Lançados em Salas de Exibição 2016”. In: *Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual – OCA em 01 jun 2018*. Superintendência de Análise de Mercado. Disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe_diversidade_2016.pdf Acesso em: 19 ago 2022.

ANDRADE, J. P. *Macunaíma* (1969). Disponível em: <https://globoplay.globo.com/macunaima/t/x2yRnx7zxf/> Acesso em: 14 jul 2022.

ASCURI. ASCURI: Nosso Jeito de Ser - Ñadereko/Kixovoku. In: *ASCURI*. Disponível em: <https://www.ascuri.org/nosso-jeito> Acesso em: 19 ago 2022.

AZEVEDO GONZAGA, A. *Decolonialismo Indígena*. 2ª ed. São Paulo: Matrioska Editora, 2022.

BRASIL. *Decreto-Lei n.º 25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional*. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/De10025.htm Acesso em: 18 mai 2023.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Disponível em: <https://normas.leg.br/?urn=urn:lex:br:federal:constituicao:1988-10-05:1988> Acesso em: 17 mai 2023.

BRASIL. *Lei n.º 9.610 de 19/02/1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências*. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm Acesso em: 17 mai 2023.

CANCLINI, Nestor García. “*Culturas híbridas*”. São Paulo: Edusp, 2008.

CUNHA, E. T. A imagem do índio no cinema brasileiro. In: *Mnemocine*. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/osbrasisindigenas/edgar.htm> Acesso em: 13 abr 2022.

DORRICO, J. A fortuna crítica (da exclusão): Makunaimî na literatura indígena contemporânea. In: *Revista do Centro de Pesquisa e Formação/Nº 14*, julho, 2022. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/a-fortuna-critica-da-exclusao-makunaimi-na-literatura-indigena-contemporanea/> Acesso em: 18 ago 2022.

FACCHINELLO, Bruna. Sétima arte, um patrimônio cultural. In: *Orson Revista dos Cursos de Cinema do Cearte. UFPEL n°12 ano 2017*. Disponível em: https://orson.ufpel.edu.br/content/08/artigos/orson8_completa.pdf Acesso em: 09 mai 2023.

FIAF. Manifesto do 70º aniversário da FIAF. In: *CINEMATECA PARAENSE*. Paris, 2018. Disponível em: <https://cinematecaparaense.wordpress.com/tag/fiaf/> Acesso em: 09 mai 2023.

GALACHE, G. Gilmar Galache – Mekukradjá. Podcast MEKUKRADJÁ. In: *Itaú Cultural*. 17 mai 2021. Disponível em: [Gilmar Galache – Mekukradjá | Itaú Cultural \(itacultural.org.br\)](http://Gilmar Galache – Mekukradjá | Itaú Cultural (itacultural.org.br)) Acesso em: 19 ago 2022.

GALACHE, G. *Pirakuá - Os Guardiões do Rio Apa*. (2014). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fimYQplpyHY&t=1s> Acesso em: 19 ago 2022.

IPHAN. Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial. In: *IPHAN*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/687/> Acesso em: 14 mai 2023.

KRENAK, A; CAMPOS, Y. *Lugares de Origem*. São Paulo: Jandaíra, 2021.

MACEDO, M. H. J. M. Cinema Indígena no Brasil: A Construção de um Patrimônio Cultural Imaterial. In: *[Anais do] IV Seminário Nacional História e Patrimônio Cultural: O Patrimônio como Ofício da História*. [Recurso eletrônico]. Organizado por Renato Fonseca de Arruda, Cristina Helou Gomide e Raul Amaro de Oliveira Lamari. - Goiás: ANPUH-BR, 2023. Disponível em: www.gtpatrimonioanpuh.com.br/post/publicado-o-anais-do-iv-semin%C3%A1rio-nacional-de-hist%C3%B3ria-e-patrim%C3%B4nio Acesso em: 14 mai 2023.

b. MACEDO, M. H. J. M. Cinema Indígena no Brasil: A Construção de um Patrimônio Cultural Imaterial Decolonial. In: *Anais do XVIII Encontro Regional de História da ANPUH-PR. Nações, Povos e Territórios - Configurações e Reconfigurações*. Organização: Eder Cristiano de Souza. Foz do Iguaçu: ANPUH-PR, 2022. Disponível em: www.encontro2022.pr.anpuh.org/resources/anais/14/anpuh-pr-erh2022/1667241797_ARQUIVO_dc2f9af520e7be278f382989c25ad182.pdf Acesso em: 14 mai 2023.

MARAVILHA. Nelson D, artista indígena que viveu na Europa e retorna ao país com disco novo, conta sua história. In: *Music Non Stop*. 3 mar 2021. Disponível em: [Nelson D. O Futurismo Indígena como resgate de memórias ancestrais \(uol.com.br\)](http://Nelson D. O Futurismo Indígena como resgate de memórias ancestrais (uol.com.br)) Acesso em 18 ago 2022.

MEYER-BISCH, P.; BIDAULT, M. (orgs.) *Afirmar os Direitos Culturais: Comentário à Declaração de Friburgo*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2014.

MUNDURUKU, D. Literatura x literatura indígena: consenso? In: *Revista Emília*, São Paulo, 1 dez 2011. Disponível em: <https://emilia.org.br/literatura-x-literatura-indigena-consenso/> Acesso em: 31 ago 2022

OLINDA, T. Olinda Tupinambá. In: *Véxoa: Nós sabemos*. Munduruku [et al.]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020.

OLIVEIRA, N. H. C. de. Patrimônio Cinematográfico: conceito, políticas e processos de patrimonialização. In: *Museologia & Interdisciplinaridade*, 8(15), 105–121. (2019). Disponível em: <https://doi.org/10.26512/museologia.v8i15.24670> Acesso em: 09 mai 2023.

POMPERMAIER, P. H. Mostra em SP exibe produção audiovisual indígena. *Revista Cult*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/mostra-em-sp-exibe-producao-audiovisual-indigena/> Acesso em: 11 abr 2022.

RIBEIRO, D. W. A. Do cinema guarani mbyá à roça quilombola: história, memória e identidade mediadas pelas políticas de patrimônio imaterial. In: *VI ENADIR*. FFLCH/USP, 2019. Disponível em: <https://www.enadir2019.sinteseeventos.com.br/arquivo/downloadpublic?q=YToyOntzOjY6InBhcmFtcyI7czozNDoiYToxOntzOjEwOiJJRF9BUiFVSZPIjtzOjM6IjI1OSI7fSI7czoxOiJoljtzOjMyOiI0M2IwMDU3NDgyMWVhOTAwYTNiOTk4ODRjOGQwMGY5MyI7fQ%3D%3D> Acesso em: 09 mai 2023.

RIBEIRO, D. *Lugar de Fala*. Coleção Femininos Plurais. São Paulo: Sueli Carneiro; Ed. Jandaíra, 2020.

SHOHAT, E; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

UNESCO. World Day for Audiovisual Heritage 27 October. In: *UNESCO*. Disponível em: <https://www.unesco.org/en/days/audiovisual-heritage> Acesso: em 09 mai 2023

WANDERLEY, Y. M. *Preconceito*. (2021). Disponível em: <https://vimeo.com/513785406> Acesso em: 19 ago 2022.

WILLIAM, R. *Apropriação cultural*. São Paulo: Jandaíra, 2020.