UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FRANCISCO BEZERRA DOS SANTOS

PANORAMA DAS ARTES INDÍGENAS CONTEMPORÂNEAS NO BRASIL: PINTURA, CINEMATOGRAFIA, LITERATURA E MÚSICA

Curitiba

2024

FRANCISCO BEZERRA DOS SANTOS

PANORAMA DAS ARTES INDÍGENAS CONTEMPORÂNEAS NO BRASIL: PINTURA, CINEMATOGRAFIA, LITERATURA E MÚSICA

Tese de Doutorado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Estudos Literários, setor de Ciências Humanas, na Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores

CURITIBA

2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Santos, Francisco Bezerra dos
Panorama das artes indígenas contemporâneas no Brasil: pintura, cinematografia, literatura e música. / Francisco Bezerra dos Santos. – Curitiba, 2024.
1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.
Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores.

1. Arte indígena – Brasil – Séc. XXI. 2. Literatura indígena. 3. Cinematografia indígena. 4. Indígenas da América do Sul – Cultura. I. Flores, Guilherme Gontijo,1984. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS - 40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **FRANCISCO BEZERRA DOS SANTOS** intitulada: **PANORAMA DAS ARTES INDÍGENAS CONTEMPORÃNEAS NO BRASIL: PINTURA, CINEMATOGRAFIA, LITERATURA E MÚSICA**, sob orientação do Prof. Dr. GUILHERME GONTIJO FLORES, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 24 de Setembro de 2024.

Assinatura Eletrônica
24/09/2024 16:46:13.0
GUILHERME GONTIJO FLORES
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
26/09/2024 13:26:31.0
SUENE HONORATO DE JESUS
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ)

Assinatura Eletrônica
25/09/2024 19:13:45.0
ÁLVARO SILVEIRA FALEIROS
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica
25/09/2024 19:02:15.0
ALEXANDRE ANDRE NODARI
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 400034
Para autenticar este documento/assinatura, acesse https://siga.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp e insira o codigo 400034

Aos meus pais por cultivarem a terra e o rio para que eu chegasse aqui.

E aos povos indígenas brasileiros pela resistência de ontem e de hoje.

AGRADECIMENTOS

Este estudo é resultado do empenho de muitos nomes a quem gostaria de expressar meus agradecimentos.

Ao meu orientador, **Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores**, exemplo de profissionalismo, confiança e sabedoria, pelos diálogos, sugestões e maestria na condução desta tese, dando-me a liberdade necessária para percorrer o caminho da pesquisa.

À Universidade Federal do Paraná, na figura do Programa de Pós-Graduação em Letras, pela oportunidade, acolhida e experiências durante todo o período de realização do doutoramento.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, pelo valioso e significativo aprendizado durante as disciplinas cursadas, contribuindo para a realização desta tese.

Aos membros da banca examinadora**, Professora Doutora Suene Honorato, Professor Doutor Álvaro Faleiros e Professor Doutor Alexandre Nodari**, pela leitura e disponibilidade em contribuir com este trabalho.

À minha família, que é minha base e meu estímulo, em especial, meu pai **Antônio** e minha mãe **Lucineide**.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa durante os 2 últimos anos de construção desta tese.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta importante etapa.

A arte indígena contemporânea
Traz a potência da cura
O eco da política em sua ampla concepção
Criativa e transformadora
O artista indígena é um semeador
Com seus saberes e fazeres ancestrais
Toca a alma e decoloniza a mente
Há séculos moldada
por uma monocultura do pensamento
O artista indígena tem a possibilidade
de metamorfosear as relações
Entre o céu e a terra
Entre o visível e o invisível
Nos mostrando outros caminhos
Outras realidades possíveis
Num manancial intelectual e criativo
Que habita na complexa e bela existência
dos mais de trezentos povos indígenas
Que resistem há séculos com seus cantos,
Rezas, artes e filosofias.
A estética da floresta é múltipla
E dialoga com saberes ancestrais
Que não estão nos livros e nem nos museus
Vivemos uma criminalização epistêmica.
Uma violência contra as ideias
Contra o pensar
que está adoecendo
escurecendo a humanidade
Querem nos calar!
Mas nossos cantos ecoarão pelas quatro
Direções dessa Terra!
(Cristine Takuá, 2021, p. 47).

RESUMO

No Brasil hodierno, os povos indígenas estão conquistando espaço em diversas áreas, incluindo o campo artístico, onde artistas, curadores e intelectuais indígenas têm liderado um movimento dinâmico. A arte indígena contemporânea utiliza uma ampla gama de linguagens para se consolidar e expandir. Diante da potencial contribuição dos povos indígenas para o cenário cultural e artístico brasileiro e tendo em vista a escassez de trabalhos acadêmicos voltados à compreensão das artes indígenas produzidas na contemporaneidade que têm como artista/criador o indígena, esta tese apresenta um panorama das artes indígenas contemporânea a partir de quatro campos: pintura, cinematografia, literatura e música, áreas que propõem especificidades a partir de tensionamentos entre modos de produzir e pensar na arte na contemporaneidade. Os temas da corporeidade, do xamanismo e suas variantes, das diferentes formas de autoria e do ativismo, presentes nos campos elencados por esta tese, nortearam grande parte das discussões. Apresentamos ainda temáticas importantes para pensarmos em questões como mercado, incentivos, formas de divulgações e na relação da produção artística com a autoafirmação e manutenção das identidades indígenas, que nos ajudam a entender o estágio atual das artes indígenas no Brasil. Para a teorização e a leitura das obras apresentadas, nossas considerações foram enriquecidas pelas trocas interdisciplinares. Nosso aporte teórico se consolida a partir de abordagens que levam em consideração as artes indígenas em diferentes contextos, as características institucionais do campo artístico e o tema da decolonização das artes. Este estudo abre um amplo espaço para as vozes dos artistas indígenas na tentativa de viabilizá-los, demonstrando suas percepções sobre as produções, campo artístico, representatividade e muitos outros motes. Assim, destacamos que as artes indígenas, ao serem integradas ao sistema cultural e comercial da arte ocidental, apresentam características próprias por meio de temas que abrangem desde a atuação do artista até os métodos de produção que ampliam as formas de conceber a arte na contemporaneidade. Em suma, as artes indígenas manifestam resistências e estratégias de adaptação diante de um mundo em constante transformação, com a proposição de novas imagens sobre os povos indígenas nas artes plásticas, no cinema, na literatura, na música e em muitos outros campos, como uma forma também de combater concepções errôneas que ainda circulam sobre estes povos no imaginário social.

Palavras-chave: artes indígenas; representação; contemporaneidade.

ABSTRACT

Nowadays in Brazil, indigenous peoples are gaining space in several areas, including the artistic field and in this sector, indigenous artists, curators and intellectuals have led a dynamic movement. The indigenous contemporary art uses a wide range of languages to consolidate and expand itself. Given the potential contribution of indigenous peoples to the Brazilian cultural and artistic scene and due to the scarcity of academic work aimed at understanding indigenous arts, that have indigenous people as the artist/creator in contemporary times, this thesis presents an overview of contemporary indigenous arts from four fields: painting, cinematography, literature and music, areas that propose specificities, based on tensions between ways of producing and thinking about art in contemporary times. Themes from corporeality, shamanism and its variants, different forms of authorship and activism, present in the fields listed in this thesis, guided most of the discussions. We also present important themes to think about issues such as the market, sponsors, forms of dissemination and the relationship between artistic production, self-affirmation and maintenance of indigenous identities, which help us understand the current stage of indigenous arts in Brazil. For the theorization and reading of the works presented, our considerations were enriched by interdisciplinary exchanges. Our theoretical contribution is consolidated based on approaches that take into account indigenous arts in different contexts, institutional characteristics of the artistic field, as well as the theme of the arts decolonization. This study opens wide space for the indigenous artists' voices in an attempt to make them viable, demonstrating their perceptions about productions, artistic field, representation and many other topics. Thus, we highlight that indigenous arts, when integrated into the cultural and commercial system of Western art, present their own characteristics, through themes that range from the artist's role to production methods that expand the ways of conceiving art in contemporary times. In short, indigenous arts manifest resistance and adaptation strategies in a world in constant transformation, with the proposition of new images about indigenous peoples in the visual arts, cinema, literature, music and many other fields, as it is also a way of struggling erroneous conceptions about these people which still circulate in the social imagination.

Keywords: indigenous arts; representation; contemporaneity.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS 12

CAPÍTULO I – A PINTURA INDÍGENA: ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE 25

1.1 A PINTURA INDÍGENA 27

1.2 A PINTURA INDÍGENA E OS OUTROS MUNDOS 29

1.3 A PINTURA E O CORPO 35

1.4 OUTROS SUPORTES: O PAPEL E A TELA 42

1.5 OS ARTISTAS PLÁSTICOS INDÍGENAS: DEFINIÇÃO E REPRESENTAÇÃO 51

1.5.1 O tema da autoria 57

1.5.2 Jaider Esbell: o artista neto de Makunaima 61

1.5.3 O coletivo MAHKU: arte de gente verdadeira 72

1.6 POR UMA AMPLIAÇÃO NO SISTEMA DE ARTES PLÁSTICAS NO BRASIL 83

CAPÍTULO II – CINEMATOGRAFIA DA FLORESTA: LUZ, CÂMERA, INDÍGENAS EM AÇÃO 90

2.1 O INDÍGENA NO CINEMA BRASILEIRO: OS PRIMEIROS REGISTROS 91

2.1.1 Cinema e literatura: representações indígenas 92

2.2 A MEDIAÇÃO E A PRODUÇÃO CINEMATOGRÁFICA INDÍGENA 97

2.2.1 Os mediadores: o projeto *Vídeo nas Aldeias* e seu impacto na produção e inserção do indígena no campo da cinematografia brasileira 101

2.3 OS CINEASTAS INDÍGENAS E A RECONQUISTA DA IMAGEM 107

2.4 PARTICULARIDADES DO CINEMA INDÍGENA 123

2.4.1 O corpo e a câmera 124

2.4.2 Antecampo e extracampo 129

2.4.3 Cinema e xamanismo 135

2.4.4 A autoria compartilhada 143

2.5 AS PRODUÇÕES CINEMATOGRÁFICAS INDÍGENAS NA ATUALIDADE: DENÚNCIA, VISIBILIDADE E PROTAGONISMO 149

CAPÍTULO III – ESCRITAS-RESISTÊNCIA: A LITERATURA INDÍGENA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 154

3.1 ATIVISMO, AUTOAFIRMAÇÃO E REVISÕES A PARTIR DA LITERATURA INDÍGENA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 154

3.2 DO ORAL AO ESCRITO: A LETRA E A VOZ NA LITERATURA INDÍGENA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 167

3.2.1 Textualidades indígenas em trânsito 175

3.2.2 Escritores indígenas do nosso tempo 183

3.2.3 Os incentivos à produção de literatura indígena 187

3.3 A RECRIAÇÃO DOS MITOS ORIGINÁRIOS PELOS ESCRITORES INDÍGENAS . 190

3.4 A LITERATURA INFANTOJUVENIL INDÍGENA CONTEMPORÂNEA 195

3.5 O LIVRO INDÍGENA ILUSTRADO 200

3.6. PARA ALÉM DO LIVRO: OUTRAS FORMAS DE PROMOVER A LITERATURA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA 211

CAPÍTULO IV – DOS CÂNTICOS TRADICIONAIS AOS PALCOS: A MÚSICA INDÍGENA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO 216

4.1 A MÚSICA INDÍGENA E SEU DESDOBRAMENTO NO CONTEMPORÂNEO 216

4.2 O MERCADO E A MÚSICA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA 223

4.2.1 Diversidade, usos e recriações 230

4.3 VOZES DE ENFRENTAMENTO: OS ARTISTAS DA MÚSICA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA 234

4.3.1 Fragmentos do xamanismo na música indígena contemporânea 244

4.3.2 Ativismo e performance no *rap* indígena 253

4.4 ETNOMÍDIAS E A MÚSICA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DA RÁDIO YANDÊ 264

4.5 A AUTORIA: DIREITOS E DESAFIOS PARA O RECONHECIMENTO DA MÚSICA INDÍGENA 271

4.6 PERSPECTIVAS FUTURAS PARA A MÚSICA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA ... 275

CONSIDERAÇÕES FINAIS 280

REFERÊNCIAS 289

ANEXO: ARTISTAS, COLETIVOS E PERSONALIDADES INDÍGENAS CITADOS NA TESE 307

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No Brasil, o estudo da produção artística indígena ainda é visto como incipiente, mesmo diante da grande variedade de material artístico e de um campo de pesquisa vasto e complexo. O interesse pelo estudo antropológico das estéticas indígenas brasileiras foi incentivado pelas análises estruturalistas do trabalho do antropólogo Claude Lévi Strauss sobre a função social da arte e os sentidos reflexivos da pintura facial dos Kadiwéu, revelados em *Tristes trópicos* (1955). A partir disso, surgem outros trabalhos importantes, como os de Berta Ribeiro, antropóloga e etnóloga brasileira sobre as artes indígenas, especialmente os trançados, as plumagens, a cultura material em geral e a expressividade gráfica indígena; o trabalho do antropólogo Terence Turner, com a mediação do audiovisual entre os Kayapó, e o trabalho de Vincent Carelli, com o projeto *Vídeo nas Aldeias*. Na literatura, os trabalhos das professoras e pesquisadoras Maria Inês de Almeida e Graça Graúna com a literatura indígena brasileira e, na música, os trabalhos do antropólogo norte-americano Anthony Seeger com a etnografia da música e o trabalho de Rafael Menezes Bastos sobre a música indígena nas Terras Baixas da América do Sul, entre outros, nos ajudam a pensar no contexto das artes indígenas brasileiras.

Apesar das iniciativas citadas acima, bem como de outros pesquisadores que se propõem a estudar e divulgar as poéticas indígenas, da divulgação em mostras, em museus e em outros espaços de exibição de arte, as culturas indígenas e suas manifestações artísticas ainda permanecem desconhecidas por grande parte dos brasileiros. Principalmente a produção artística indígena contemporânea, haja vista que muitas pesquisas estão mais interessadas nas produções artísticas tradicionais dos povos indígenas, dando pouco espaço para a reflexão da produção contemporânea que se hibridiza com o sistema ocidental das artes.

Para o artista indígena, escritor e produtor cultural Jaider Esbell (2018b, s/p), os termos indígena e arte são de origem comum e indissociável. A arte indígena contemporânea seria, então, o que se consegue conceber na junção de valores sobre o mesmo tema, arte e a mesma ideia de tempo, o contemporâneo, tendo o indígena como peça central. A arte indígena contemporânea, desse modo, é percebida para muito além das molduras e estruturas, e não se confunde com a arte ocidental, pois seus propósitos vão muito além de assimilar e usufruir de estruturas econômicas, icônicas e midiáticas estabelecidas no Ocidente de matriz europeia. O artista em pauta considera a arte indígena contemporânea um caso específico de empoderamento no campo cosmológico de pensar na humanidade e no meio ambiente.

Estes termos, reafirmados e defendidos pelos artistas indígenas, têm provocado curiosidade e, de certa forma, estranhamento pelas instituições de arte e seus profissionais. Conforme Paula Berbert (2021, p. 21-22), especialista em práticas curatoriais, a surpresa, que, muitas vezes, vem acompanhada de certa suspeição de legitimidade, baseia-se em desgastados pares de oposição que ainda contornam o Ocidente moderno em seu próprio imaginário, diferenciando-o dos povos que lhe constituem alteridade. Para a estudiosa, faz todo sentido adjetivar a arte produzida pelos povos indígenas, uma vez que tais proposições se dão em continuidade de um arcabouço originário dos povos da terra, ou seja, com seus modos milenares de relacionalidade e seus correspondentes expressivos. Nesse contexto, é a agência contemporânea do artista indígena em trânsito entre mundos que vai produzir também o elo entre os tempos, de modo que o ancestral é contemporâneo, e vice-versa. Dessa maneira, a noção de uma "arte contemporânea indígena", de forma implícita, sugere que a arte contemporânea se tornaria também indígena ao englobar e trazer para dentro de si mesma, inclusive, as produções de artistas indígenas. Mas não é isso que os artistas indígenas propõem, e por isso há embates. Os artistas falam de uma arte indígena contemporânea, e não de uma vertente da arte contemporânea.

Em outro texto, Jaider Esbell (2023, p. 50) nos diz que é importante sustentar a nomenclatura de arte indígena, e o uso do termo contemporâneo, este último, segundo o artista, justificaria a possibilidade dessa arte ser comercial. "É uma arte de provocação, de promoção e de fortalecimento da cena e das identidades indígenas contemporâneas". Assim, a incorporação de técnicas, materiais e referências apreendidas no contato com a cultura ocidental é mais uma forma de promover as criações e fugir da ideia de que suas produções são apenas produzidas para fins utilitários. No caso dos artistas indígenas e das obras citadas por esta tese, trata-se de produções criadas com a intenção de serem exibidas e vinculadas ao mercado artístico extraindígena.

Com o uso de telas, filmes, livros, músicas etc., cada artista, ou coletivo, cria seu universo próprio e sua forma de se relacionar com as referências tradicionais de seu povo, articulando-as e confrontando-as com as referências ocidentais. Ou seja, os artistas indígenas domesticam as tecnologias modernas para o agenciamento de obras próprias. Nesse momento, eles se capacitam e produzem suas contranarrativas no campo da política e do movimento indígena por meio do campo artístico e da comunicação. Dessas aproximações e fricções, surgem novas possibilidades para o campo artístico e encontros entre perspectivas diferentes de pensar, que parecem encontrar na arte um espaço de comunicação.

Inseridos no universo artístico ocidental, os artistas indígenas contemporâneos lutam contra as regras canônicas estabelecidas para a promoção de suas produções. Nesse sentido, não se pode falar de uma cultura indígena pura, em que os artistas indígenas não associam as técnicas e materiais utilizados nas artes ocidentais, nem mesmo procurar oposição entre estas produções. Pelo contrário, as artes indígenas preservam a essência de sua produção (padrões de grafismos tradicionais, narrativas orais, produção coletiva, filmagens de cantos e rituais etc.), mas utilizam as ferramentas dos não indígenas para figurarem nos mesmos espaços, registrarem e darem visibilidade às suas produções. Por meio de uma historiografia própria, os artistas indígenas esclarecem pontos importantes da resistência de seus grupos e suas estratégias de adaptação ao mundo em transformação.

Disso, emanam várias tensões, porque o campo artístico, como propõe o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1996, p. 77), acentua as formas e os efeitos diretos da dependência. As considerações de Bourdieu, mesmo voltadas para outro contexto e período, são válidas para discutirmos as regras de funcionamento do campo artístico no contexto brasileiro, como o reconhecimento dos artistas, o papel das instituições, as subordinações e as exigências desse sistema, assim como as lutas internas enfrentadas pelos artistas. Desse modo, os interesses específicos que estão ligados a uma posição em um campo especializado só podem ser satisfeitos legitimamente à custa de uma submissão às leis específicas do campo, que se estabelecem entre o campo de produção cultural e o campo do poder, fazendo com que as obras produzidas estejam sempre predispostas a cumprir funções externas, o que se configura como um produto não de uma busca consciente, mas sendo o resultado de uma correspondência estrutural (Bourdieu, 1996, p. 191).

O campo artístico é, portanto, um lugar de luta entre os detentores de poder, tendo por aposta a transformação, ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital. De tal maneira, muitas práticas e representações dos artistas e escritores não se deixam explicar senão por referência ao campo de poder, que detém relações de força entre os agentes e instituições, que têm em comum possuir o capital para ocupar posições dominantes nos diferentes campos – econômico e cultural, (Bourdieu, 1996, p. 244). Na visão do teórico em referência, não existe um campo em que o enfrentamento entre as posições e as disposições seja mais constante e mais incerto do que o campo artístico, se constituindo um terreno por excelência das lutas pela redefinição de posto.

Nessa conjuntura, as regras do campo também influenciam a valoração da produção do artista, haja vista que o valor da obra de arte não é atribuído pelo produtor, mas pelo campo de produção onde o artista está inserido, funcionando como uma espécie de crença sobre o

poder criador do artista. Ribeiro (1989, p. 138) nos diz que a autonomia do artista é relativa e enganosa na condução e discernimento de sua produção. A ideia de liberdade é puramente formal. O escritor e o artista submetem-se às leis de mercado dos bens simbólicos, isto é, aos detentores dos instrumentos de difusão: galerias de arte, museus, editoras, teatros e respectivo público. Isso acontece porque a obra de arte precisa ser legitimada por normas e convenções mutáveis propostas e autorizadas pela sociedade, sendo socialmente estabelecida como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como obra de arte.

Assim, na visão de Bourdieu (1996, p. 259), deve-se levar em conta não só os produtores diretos da obra em sua materialidade (artista, escritor etc.), mas é preciso considerar o conjunto dos agentes e das instituições que participam da produção do valor da obra através da produção da crença no valor da arte em geral e no valor distintivo de determinada obra de arte, críticos, historiadores da arte, editores, diretores de galerias, conservadores de museu, colecionadores, membros das instâncias de consagração, academias, salões, júris etc. O crítico também chama atenção para os conjuntos de instâncias políticas e administrativas que podem influenciar na legitimação da obra de arte, como ministérios diversos, ou direções de museus nacionais, para citar alguns, uma vez que estas instâncias podem agir no mercado de arte por meio de vereditos de consagração, acompanhados, ou não, de vantagens econômicas (compras, prêmios, bolsas etc.), ou medidas regulamentares (vantagens fiscais, dadas aos mecenas ou colecionadores etc.). É possível ainda incluir nesse sistema os membros de instituições que concorrem para a produção dos produtores e para a produção de consumidores aptos a reconhecer os produtos artísticos.

As tensões provenientes da entrada dos artistas indígenas neste campo artístico repleto de regras, como descrito por Bourdieu, acontecem, principalmente, em grande parte, pela não obediência dos artistas plásticos, dos cinegrafistas, dos escritores e dos músicos a certas normas e critérios da produção artística ocidental. Diversos grupos indígenas, junto de outros grupos marginalizados, fazem parte, segundo a pesquisadora Alessandra Paiva (2022, p. 15), de uma revolução nas artes brasileiras, conhecida como virada decolonial, caracterizada pelo surgimento vigoroso de expressões artísticas que abordam questões cruciais, como raça, etnia, classe, gênero e geopolítica de forma interseccional.

Embora ainda haja uma escassa representatividade de pessoas de origens diversas – pobres, negras, indígenas, asiáticas, periféricas, não binárias, entre outras – nos espaços centrais que moldam o cenário artístico, especialmente em suas esferas de poder e decisão, numerosos artistas e pesquisadores estão produzindo um corpo significativo de obras poéticas

e retóricas, evidenciando a urgente necessidade de reparação histórica diante do persistente apagamento das experiências e memórias dos grupos sociais marginalizados.

As obras de artes indígenas inseridas nesta ótica decolonial ainda recebem resistência de aceitação das instâncias de legitimação. Um dos motivos que prevalece para a não aceitação das artes indígenas em grandes espaços de exposição ainda é a velha concepção de que estas artes são produzidas de modo mais espontâneo e menos refletida – com menos intencionalidade artística – do que as obras ocidentais. A visão tida dos artistas indígenas é que são mais preocupados com a eficácia das suas criações e, no final, não avaliam que aquilo que estão produzindo seja exatamente "arte" (Prince, 2000, p. 129). Para a teórica em referência, afirmações deste tipo são exibidas como expressões de liberalismo e ausência de preconceitos a partir do pressuposto de que a categoria de arte é uma construção exclusivamente ocidental. A conveniência deste julgamento, que dá aos ocidentais total controle sobre o julgamento estético das artes do mundo, pode levar muitas pessoas a adotarem-na de forma um tanto precipitada.

Mesmo que estes artistas participem deste sistema, concorrendo a prêmios, publicando em editoras reconhecidas e expondo suas produções nos diversos espaços da arte ocidental, ainda assim, manifestam, em suas produções, modos particulares e culturais que não se inscrevem nos manuais. A marginalidade dos artistas indígenas frente a esse sistema por não obediência às regras do campo artístico leva-os a utilizarem métodos alternativos para a promoção de suas produções. Ao cederem às regras, utilizam sua visibilidade para fazerem crítica às próprias engrenagens de funcionamento do campo artístico. Dessa maneira, salientamos que as artes indígenas inseridas nesse sistema cultural e comercial da arte ocidental criam características próprias a partir de temas que refletem desde a atuação do artista até modos de produção que alargam as formas de pensar na arte na contemporaneidade. A tensão entre cultura indígena e cultura ocidental, portanto, resulta em produções que privilegiam os temas coletivos, cosmológicos, ancestrais e do ativismo, referentes à cultura de seus produtores.

O processo de entrada dos artistas indígenas e de suas produções nos espaços tradicionalmente reservados à arte ocidental (museus, galerias, cinemas, bibliotecas, palcos e estúdios etc.) tem ocorrido de maneira lenta, mas promissora. Embora esta produção receba incentivos de um mercado exógeno, que a aprecia como parte das criações das minorias étnicas inseridas no mundo capitalista, estes sujeitos entendem suas produções como parte de uma gama de possibilidades para se pensar no conceito de arte e refletir sobre suas realidades,

sendo, dessa forma, um modelo de resistência política e de entrincheiramento contra as ondas conservadoras.

Diante dessa conjuntura, este trabalho propõe a hipótese de que, inseridas no sistema de arte ocidental, as artes indígenas contemporâneas sofrem tensões que resultam em particularidades que propõem a expansão do conceito de arte ao qual estamos acostumados. As produções questionam as bases deste sistema e buscam modificar a lógica de um pensamento que tenta homogeneizar as cosmovisões indígenas, ou enquadrá-las em um passado remoto.

Os artistas aderem a este sistema para protestarem e para se fazerem visíveis e reforçar suas lutas. A condição de sujeitos passivos e informantes se encerra para os grupos indígenas, que estão produzindo e divulgando suas formas artísticas a partir de um movimento dos próprios artistas e de seus apoiadores. Logo, todas as tentativas para colocar em questão o próprio campo de produção artística, a lógica de seu funcionamento e as funções que ele cumpre, ainda que pelas vias altamente sublimadas e ambíguas do discurso, são significativas, pois põem em questão não uma maneira de jogar o jogo, mas o próprio jogo e a crença que o funda (Bourdieu, 1996, p. 196).

A partir do exposto, o objetivo principal deste trabalho é apresentar algumas particularidades das poéticas indígenas contemporâneas resultantes dos processos de tensionamentos entre modos de produzir e pensar na arte na contemporaneidade. A ideia de apresentar um panorama se justifica pela dimensão do trabalho que privilegia quatro campos importantes da produção artística indígena na atualidade, a saber: pintura, cinematografia, literatura e música, áreas que propõem especificidades para se pensar no tema da corporalidade, do xamanismo e suas variantes, do ativismo e das diferentes formas de autoria, sendo temas recorrentes, em maior ou em menor grau, nos campos artísticos selecionados, norteando a unidade do trabalho. Seria injustificável generalizar e afirmar que estes temas destacados caracterizam toda a produção artística dos povos indígenas brasileiros, mas, em cada grupo étnico, prevalece a individualidade, como veremos no decorrer desta tese.

O estudo intenciona ainda olhar para os artistas indígenas e discutir questões de mercado, incentivos e divulgação, assim como demonstrar a relação das poéticas indígenas com a autoafirmação e manutenção das identidades coletivas. Portanto, esta tese pretende ser uma incitação a novas pesquisas sobre os referidos temas, que precisam ser discutidos e difundidos. Discutir as poéticas indígenas no contemporâneo é uma atividade laboriosa, tendo em vista a escassez de material confiável, muito em parte também pela percepção justa do significado e valor sem um conhecimento íntimo da linguagem e da cultura de quem as

produz. Sobre este último ponto, nosso olhar para as pinturas, os filmes, os livros e as músicas buscou, ao máximo, ser condizente com o contexto de produção, mesmo que nossas impressões não sejam definitivas dentro de uma gama de interpretações que as obras permitem.

Nossa intenção, ao enveredar por campos amplos e autônomos das artes indígenas, é contribuir com as causas indígenas, no que concerne ao estudo das suas produções artísticas mais recentes em território brasileiro. A necessidade de um material descritivo, que conjugasse o estudo das principais poéticas indígenas, também motivou a feitura deste trabalho e se tornou o seu maior desafio: o diálogo entre campos artísticos e suportes distintos, provocando, inclusive, uma ruptura com o modelo de pesquisa na Pós-Graduação *stricto sensu*. Logo, nosso estudo soma-se aos de outros pesquisadores que defendem a existência e a inclusão das poéticas indígenas nos espaços privilegiados da arte contemporânea.

Por isso, reafirmamos a necessidade de falar sobre estes produtores de arte que representam uma coletividade. São vozes silenciadas durante séculos que agora querem se fazer ouvir. E as diversas manifestações artísticas têm sido um espaço fértil encontrado pelos sujeitos indígenas. Assim, reconhecer a propriedade artística indígena por meio de estudos acadêmicos é trazer visibilidade à causa indígena, tão desprestigiada por governos autoritários com políticas de silenciamento e negacionismo.

O desejo inicial ao discutir as artes indígenas era agregar um corpo teórico que tratasse especificamente de temáticas decoloniais, mas, ao longo da pesquisa, isso se tornou inviável, porque, como dito, os estudos das artes e culturas indígenas no Brasil ainda estão em um estágio iniciante. As universidades brasileiras só há pouco tempo têm se debruçado sobre as artes indígenas. Porém, acreditamos que, ao longo dos próximos anos, este contexto mudará com os grupos de pesquisas que se formam, com as novas linhas de pesquisas nos programas de Pós-Graduação que se instalam, com a visibilidade dos artistas indígenas e, muito recentemente, com a ocupação de lideranças indígenas em alguns espaços de poder. De tal modo, nosso aporte teórico se consolida a partir de abordagens que se ocupam de características institucionais do campo artístico e para o contexto das artes indígenas que se conectam intimamente com valores agentivos[1] compartilhados em coletividade.

[1] O conceito de agência nas artes indígenas, conforme o antropólogo britânico Alfred Gell, é utilizado para se referir a uma estrutura culturalmente prescrita e útil para pensar sobre a causalidade quando se supõe um evento que acontece por uma "intenção" encontrada na pessoa ou coisa (pessoa-agente ou coisa-agente). Para o estudioso, o processo de fabricação, apreensão e recepção de objetos artísticos é que faz o objeto artístico ser agente. Nesse contexto, tanto o índice, quanto o artista e o próprio público podem ser agentes. Entretanto,

Na atualidade, uma parte significativa das artes indígenas é produzida para o mercado metropolitano, assim, é impossível tratar as produções artísticas indígenas de outro modo que não seja a partir de um enquadramento, levando em consideração a participação de seus produtores neste cenário mais amplo que é o campo artístico contemporâneo ocidental.

Como focaliza a pesquisadora maori Linda Smith (2018, p. 12), é extremamente complexo discutir a metodologia de pesquisa e os povos indígenas de maneira simultânea, sem que façamos uma análise do imperialismo e sem compreendermos as complexas maneiras pelas quais a busca de conhecimento está profundamente incrustada nas diversas camadas do imperialismo e das práticas coloniais. Assim, lançamos mão de um grupo de ideias e referências atribuídas às tradições ocidentais e indígenas, pois, como nos lembra Gell (2020, p. 23), as artes coloniais e pós-coloniais, na medida em que são arte, podem ser abordadas por meio de qualquer uma das teorias da arte existentes, ou por todas elas, desde que tais abordagens façam sentido. Para o estudioso, não faz sentido desenvolver uma teoria da arte para a arte ocidental e outras para as artes das culturas que estiveram sob o domínio do colonialismo. É claro que isso não desfaz a ideia de que cada cultura tem uma estética que segue suas particularidades culturais, como argumenta Prince (1989 *apud* Gell, 2020, p. 24).

Em um sentido estrito, nosso estudo abre espaço para as vozes dos artistas indígenas na tentativa de viabilizá-los, demonstrando suas percepções sobre a produção artística que disponibilizam para a sociedade nacional. As discussões propostas por este trabalho são enriquecidas pelas trocas interdisciplinares, que justificam a necessidade de debater e produzir materiais para compreendermos a complexidade das artes indígenas contemporâneas, uma vez que os manuais ocidentais de arte não dão conta de descrever tais produções.

A ampliação do conceito de arte no Brasil é urgente, logo, é nosso dever reconhecer que as produções indígenas aliam qualidades estéticas e significados, e considerar sua pluralização, uma vez que uma qualificação no singular não lhe deve ser atribuída, porque não existe uma arte que lhes seja comum e geral, já que estamos falando de vários povos, com línguas e culturas diversas. A produção artística indígena nos mostra outras maneiras de pensar a arte e sua relação com a vida. A arte e a técnica dos grupos indígenas que estão produzindo e divulgando seus produtos artísticos são indissociáveis de um sistema mais amplo, que compreenda a adaptação ecológica, a língua, a estrutura social, a religião e a mitologia (Ribeiro, 1989, p. 14).

---

objetos de arte não são agentes autossuficientes, mas apenas agentes secundários que operam em conjunto com certos associados, uma vez que passam a estar enredados no tecido das relações sociais (Gell, 2020, p. 47).

Estas poéticas alcançam domínios que estão conectados a outras técnicas e propósitos, pertinentes à oralidade, à música vocal, aos relatos míticos, aos cânticos de cura e à música instrumental, que busca intermediar interações de muitas ordens. E se efetivam entre indivíduos e grupos sociais e ainda com esferas cosmológicas, pontuadas pela relevância das relações com os não humanos, revelando diferentes sentidos de humanidade, formados por muitas camadas, embora nem sempre perceptíveis (Lagrou, 2009, p. 93).

De todo modo, compreende-se que as artes indígenas são a manifestação do universo simbólico em que estão expressos os elementos étnicos e cosmológicos, mas cabe ter consciência de que este universo artístico não é gerido pelos mesmos conceitos de arte do Ocidente. Em *O espírito da floresta* (2023), estas características são discutidas por Bruce Albert e conceituadas como uma "guerra das imagens", uma forma de política feita pelos Yanomami para contrapor a supremacia ocidental do controle das imagens e a circulação desse material nas terras yanomami junto de mercadorias e doenças. Assim, as representações visuais de eventos ontológicos, corporais e cosmológicos desafiam nossa concepção tradicional de imagem, que historicamente se baseia na dicotomia platônica entre *eidos* (forma verdadeira) e *eikôn*/*eidôlon* (reprodução, aparência falsa), enquanto também considera os meios pelos quais estas representações são explicitadas aos espectadores (como paredes, painéis, telas, papéis, placas e monitores). Um estudo etnográfico sobre as imagens yanomami destaca que este "paradoxo" está intimamente ligado a um desentendimento conceitual resultante da interação entre perspectivas culturais distintas (Albert; Kopenawa, 2023, p. 70-72).

O exemplo dos Yanomami é ilustrativo para pensarmos em todo o contexto da produção artística indígena, no controle das imagens pelos artistas na tentativa de contrapor os estereótipos e na disseminação de novas imagens, ou mesmo na forma de pensar e produzir as novas imagens: comunitária e priorizando os temas ancestrais. Logo, é preciso destacar a contribuição dos povos indígenas para uma mudança de perspectiva na arte brasileira contemporânea, atestada por formas poéticas ligadas a sistemas simbólicos, como territorialidade, gênero, direitos humanos, direito ambiental, feminismo, etnia etc. Com esta tese, esperamos contribuir ainda mais com estas discussões.

Diante do que se expôs, para efeito de sistematização, passamos à apresentação da organização da tese.

No primeiro capítulo, intitulado "A pintura indígena contemporânea: entre a tradição e a modernidade", nos enveredamos sobre as diversas faces que a pintura indígena assume na atualidade. O uso da pintura indígena tradicional em outros suportes, como o papel e a tela,

tem sido uma forma de introduzir os artistas indígenas no circuito da arte indígena contemporânea. Se antes esta produção era encontrada apenas em contexto tradicional e ritualístico, hoje, artistas indígenas de diversas etnias estão expondo suas produções em museus, feiras, suportes eletrônicos etc. As novas gerações enxergam a arte como um caminho para a divulgação, ressignificação e fortalecimento de suas identidades.

A picturalidade indígena, embora já tenha sido vista em muito movimentos artísticos ao longo da história da arte brasileira, nos dias de hoje, para diversos artistas indígenas, se apresenta com percepções diversificadas que demonstram a relação com o contexto cultural de cada grupo e com temas cosmológicos e a retratação de outros mundos por meio de traços, cores e subjetividades. Na gama de temáticas da pintura indígena, a corporalidade assume posição relevante, uma vez que o corpo admite diferentes significados entre os grupos indígenas.

Paralelo a isso, a profissionalização dos artistas indígenas e a entrada no mercado de arte foram temas que mereceram atenção, porque, como veremos, isso trouxe inúmeras possibilidades para este campo artístico. A discussão da definição e representação do artista indígena se fez importante para uma compreensão do campo artístico e da contribuição dos artistas indígenas para o campo da pintura. Nesse cenário, as considerações sobre o tema da autoria foram cruciais porque é um requisito exigido pelo mercado ocidental de arte, e questões históricas, jurídicas e morais atravessam as artes indígenas. Ainda nesse capítulo, apresentamos as considerações sobre a produção artística de Jaider Esbell e do coletivo MAHKU para ilustrar os temas destacados no capítulo e o quanto os artistas indígenas estão contribuindo com a expansão do conceito de arte no Brasil.

Em conclusão, propomos uma ampliação do sistema artístico brasileiro a partir da valorização da pintura indígena e outras formas artísticas para que possam contribuir para a manutenção e autossustentação de artistas e comunidades. Revisão de acervos, inclusão de artistas em exposições e espaços artísticos, assim como políticas públicas de incentivos são algumas possibilidades para pensar em uma ampliação da arte indígena contemporânea.

No segundo capítulo, nomeado “Cinematografia da floresta: luz, câmera, indígenas em ação”, apresentamos o panorama contemporâneo do cinema produzido por grupos indígenas. O cinema, como fruto do contato, assume, na atualidade, entre os grupos indígenas que fazem uso dessa ferramenta, uma forma de negociação de novas identidades, mediante a feitura de filmes que captam o contexto indígena em toda sua dimensão. As discussões iniciais neste capítulo contextualizaram, resumidamente, a presença do indígena no cinema a partir do olhar do estrangeiro e reforçada pelo diálogo interartístico com a literatura. O que

gerou imagens equivocadas presentes até hoje no imaginário social. Por esse ângulo, o cinema indígena vai na contramão desta perspectiva, e encontra, inicialmente, nas oficinas e mediação de profissionais não indígenas, a possibilidade de contrapor as velhas imagens estereotipadas por meio do ensino-aprendizagem de técnicas de manipulação de câmeras. Destacamos neste cenário o trabalho de mediação do projeto *Vídeo nas Aldeias*, liderado por Vincent Carelli. A atuação do projeto entre os diversos grupos indígenas formou profissionais que passaram a produzir novas obras e a transmitir o aprendizado a outros grupos indígenas.

Como parte de nossos objetivos neste capítulo, apontamos os principais nomes dos cineastas e coletivos indígenas da atualidade que estão produzindo e difundindo imagens reais sobre os povos indígenas num processo que denominamos de reconquista da imagem. Estas produções feitas por cineastas indígenas apresentam inúmeras particularidades, que vão desde a função do corpo que sustenta a câmera aos elementos que compõem as cenas, mas também indicam os elementos que estão fora do espaço filmado, assim como a forte presença do xamanismo em filmes-rituais. Além destes temas, a autoria também é discutida por nós, com destaque para a autoria compartilhada, uma vez que o cinema indígena é atravessado por processos de formação e criação compartilhada entre indígenas e não indígenas.

Como prática ocidental, o cinema se adapta ao contexto indígena, resultando no hibridismo entre o local e o universal. Por este prisma, a participação na produção cinematográfica brasileira e o protagonismo dos cineastas indígenas são um fator determinante para a formação de novas identidades e emancipação destes povos.

No terceiro capítulo, intitulado “Escritas-resistência: a literatura indígena brasileira contemporânea”, apresentamos o contexto e as características de surgimento da literatura indígena no Brasil e sua relação com o ativismo e luta por direitos, contribuindo para sua expansão. As discussões em torno das características políticas se fizeram necessárias para compreender o papel desta literatura como instrumento de autoafirmação e manutenção das identidades pelos diversos povos que escolheram a escrita como mais uma forma de autorrepresentação.

Para além disso, demonstrar na literatura indígena contemporânea a relação entre a oralidade e escritura também foi nosso objetivo, uma vez que esta literatura advém dos saberes tradicionais e coletivos, e escrever as tradições em outros suportes, para muito povos indígenas, é uma forma de perpetuar e apresentar novas versões sobre suas culturas. Por isso, acreditamos que são textualidades híbridas que estão em trânsito contínuo seja através dos múltiplos suportes, seja das experiências geográficas dos escritores, seja da multiplicidade de gêneros textuais e multimodalidades discursivas. Nesse contexto, evidenciamos os sujeitos

que estão produzindo literatura indígena no Brasil e os incentivos que têm feito esta literatura circular em importantes espaços. As discussões em torno da recriação dos mitos originários nas narrativas modernas contemporâneas também têm espaços neste capítulo, principalmente pelo sentido cosmológico e sobrenatural presente nas adaptações. As discussões sobre o crescimento da literatura indígena de temática infantojuvenil que se ligam a temas como a associação da literatura indígena ao campo infantojuvenil, demandas de mercado e caráter didático das obras indígenas também mereceu atenção pela demasiada aderência dos escritores a este ramo da literatura.

Como característica marcante do texto indígena, tem-se as ilustrações, sendo importante para entendermos o quanto os desenhos apresentam outra parte da cultura indígena dos autores. Feitos por diferentes profissionais, as informações presentes nos desenhos são um conjunto a ser lido como expressão das culturas indígenas por meio de símbolos, grafismos, cores e texturas. Para concluir, este capítulo indica as considerações sobre outras formas encontradas pelos autores indígenas para produzirem, divulgarem e conquistarem novos leitores, e promoverem a cultura indígena nas plataformas de mídias sociais.

No quarto capítulo, alcunhado "Dos cânticos tradicionais aos palcos: a música indígena no Brasil contemporâneo", apresentamos a música que está sendo produzida por artistas indígenas de diferentes etnias na atualidade. Nossas considerações, inicialmente, se propõem a pensar nos desdobramentos desta manifestação artística a partir de seu contexto tradicional, que foi amplamente ignorada e adjetivada, com vistas a entender como, nos dias atuais, os mais jovens fazem deste campo mais uma forma de propagação de ideias e identidades, e de emancipação quando requerem espaço na indústria musical e nos espaços de celebração da música como uma proposta de diversidade e interculturalidade. Contrariando o mercado fonográfico, visto pelos próprios indígenas como um espaço de exclusão e marginalização, veremos que os músicos indígenas fazem uso de outras estratégias para a promoção de suas produções.

Nossas reflexões também levaram em consideração a diversidade musical brasileira a partir de seus usos e recriações por músicos representantes de etnias, nomeados e considerados por esta pesquisa como vozes de enfrentamento, por estabelecerem novas possibilidades no cenário musical, como o uso do xamanismo atrelado ao maquinário contemporâneo, como uma forma de aliar tradição e modernidade, ou o uso do *rap*, um gênero estrangeiro e performático para denunciar pautas que envolvem a existência e resistência dos povos indígenas brasileiros. Tendo o tema da autoria figurado em todos os capítulos desta tese, aqui buscamos alargar as considerações dentro do campo jurídico, que

vão para além do campo musical, refletindo diretamente o combate ao uso indevido das manifestações artísticas indígenas.

No contexto atual em que se inscreve a música indígena brasileira, não há como falar de produção e promoção deste campo artístico sem mencionar as etnomídias, utilizadas por grupos indígenas para discutirem o tema da decolonialidade. Por fim, expomos as perspectivas futuras para o campo da música indígena, que tende a crescer se houver mais atenção de políticas públicas que favoreçam uma maior participação e continuidade dos músicos indígenas no campo da cultura, pois a ocupação de espaços artísticos ressoa como um exercício de mudança do lugar da enunciação.

CAPÍTULO I – A PINTURA INDÍGENA: ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE

No Brasil contemporâneo, os povos indígenas têm conquistado espaços importantes em vários campos. Na arte, há um movimento enérgico de artistas, curadores e intelectuais indígenas. A arte indígena contemporânea experimenta muitas linguagens e usufrui das tecnologias e de espaços privilegiados para se fortalecer. Nem por isso, os temas tradicionais, a oralidade, as pinturas no corpo e as tintas naturais são deixadas de lado. Os povos indígenas estão ressignificando suas tradições em vários suportes. Hoje, os artistas indígenas, por meio de uma historiografia própria, esclarecem pontos importantes da resistência de seus povos e suas estratégias de adaptação ao mundo em transformação (Denilson Baniwa, 2022, p. 7).

Desse movimento de promover as artes indígenas no circuito das artes contemporâneas, surgem os embates, resultantes de visões diferentes de mudo e dos modos de pensar na arte. O primeiro embate entre os povos indígenas e a sociedade ocidental é a busca pela retomada de suas imagens, de suas entidades e de seu espaço na história da arte brasileira. O silenciamento dos grupos indígenas nesse sistema representa mais um mecanismo de projetar a colonização nestas populações. Sobre esta questão, a artista visual Daiara Tukano (2021, s/p)[2] faz a seguinte reflexão:

> Olhe para a história da arte e veja como os indígenas são representados nos últimos 400 anos [...]. A história da arte brasileira nos apresenta desde o início que índio bom é índio morto, ou que índio bom é índio catequizado. Nós sempre tivemos noção histórica, então acredito pessoalmente que é importante a autorrepresentação, é importante o protagonismo, é importante somar, se queremos realmente nos considerar Brasil, ou então democracia, ou então se queremos abrir o horizonte; para ver essas outras cores, precisamos abraçar a diversidade dos povos.

O protagonismo é uma ideia comum entre os artistas indígenas de diversos segmentos e etnias como forma de visibilizar as produções que estão em nosso meio desde tempos inimagináveis. Para Merremii Karão Jaguaribaras (2022, p. 10-11), artista, artesã, poetisa e agricultora, falar das artes indígenas se faz necessário, considerando que, muitas vezes, estas artes se confundem e se fundem como a ideia de linguagem universal, submetidas a uma tradução genérica para as línguas e conceitos europeus, o que, na realidade, vai bem mais além, adentrando em distintas funções e expressões.

Os sujeitos indígenas ainda têm pouco espaço, pouca voz e pouco poder de decisão no campo artístico brasileiro. A partir do momento que mais criadores e intelectuais indígenas

---

[2] Fala transcrita de uma entrevista no YouTube, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HMbe4AoLlJc&list=WL&index=2. Acesso em 7 de mar. 2024.

tiverem voz e espaço na esfera pública, no sistema das artes e no sistema acadêmico brasileiro e à medida que estudiosos da arte intensificarem os seus diálogos, poderemos ter esperanças de uma História da Arte progressivamente mais aberta, plural e "decolonizada" (Goldestein, 2019, p. 91-92). É a partir desta premissa que entendemos a necessidade de um diálogo interdisciplinar e intercultural para a compreensão e a inclusão das artes indígenas nos estudos universitários.

Ao adentrarmos no campo da pesquisa das artes indígenas, nos deparamos com a questão dos termos para denominar as produções. Logo, acreditamos que é preciso discutir esta variedade e entender quais os termos mais apropriados. A antropóloga Lúcia Velthem (2000, p. 17) nos diz que, desde a chegada ao "Novo Mundo", foram utilizados muitos termos para designar as criações e os habitantes do território brasileiro. Vistas como objetos de "grande curiosidade" pela riqueza dos materiais e multiplicidade formal, as criações foram alcunhadas, a partir do século XIX, como "arte primitiva", arte tribal", "arte tradicional", "arte nativa", "arte índia" e, mais recentemente, como "artes primeiras". Ainda conforme a estudiosa:

> Definidas através de conceitos ocidentais, essas terminologias são providas de conotações evolucionistas e estabelece, em diferentes graus, distinções entre produções sofisticadas e toscas e sugere que se trata de tradições estéticas subalternas, oriundas de minorias que operam à margem das culturas dominantes. Ainda neste sentido, muitas das criações indígenas foram e ainda são aquilatadas através de uma visão redutora, aproximada do termo "artesanato". Segundo esse pensamento, as produções indígenas seriam tão somente o resultado de técnicas manuais, de coisa feita à mão, desprovidas de autoria individual e alienada de significados. Contribui para essa avaliação a consideração do artesanato como algo ligado à tradição, a um modo de vida pretérito, aspectos que são invariavelmente associados às culturas indígenas (Velthem, 2000, p. 17-18).

O ponto de vista da teórica nos fez pensar que o termo "artes indígenas" é o melhor para ser utilizado nesta tese, uma vez que dá conta de abarcar toda a diversidade dos grupos indígenas. A essa circunstância, Ribeiro (1989, p. 16) acrescenta ainda a inexistência de uma palavra para designar arte nas línguas indígenas com o significado que lhe é atribuído entre a sociedade não indígena. A pesquisadora, com base em outros estudos realizados, lista alguns termos que se equiparam à produção de desenhos e grafismos para alguns grupos indígenas, a saber: nas línguas tupi, as palavras *kwatsiat* (em kayabí), *kwatsiarapat* (em asurini) e *kwanchiana* (em tapirapé) significam desenho e pintura, tendo sido estendidas à escrita depois do contato com a sociedade nacional. *Holi*, em tukano, ou *goholi*, em desana, é a palavra que designa qualquer grafismo, estendida também para significar a escrita. O mesmo significado tem a palavra *mirikut* para os Wayana, grupo karib (Velthem, 1986 *apud* Ribeiro, 1989, p. 16).

Inexistindo um conceito para arte em muitas culturas, depreende-se que todas as culturas produzem objetos de arte que resultam na concepção em sua realização.

A produção artística dos grupos indígenas nos mostra outros jeitos de pensar na arte e em sua relação com o cotidiano, com o corpo e com a vida. O escritor e pensador indígena contemporâneo Ailton Krenak nos diz mais sobre esta questão:

> A separação entre viver e fazer arte, eu não percebo essa separação em nenhuma das matrizes de pensamento de povos originários que conheci. Todo mundo que eu conheço dança, canta, pinta, desenha, esculpe, faz tudo isso que o Ocidente atribui a uma categoria de gente, que são os artistas. Só que em alguns casos são chamados de artesãos e suas obras são chamadas de artesanato, mas, de novo, são categorias que discriminam o que é arte, o que é artesanato, o que é um artista, o que é um artesão. Porque a história da arte é a história da arte do Ocidente. Quando Picasso foi à África e se contagiou com a visão de arte que os povos da África traziam, ele transpôs para sua obra, para a sua criação, muitas daquelas visões, e todo mundo admite e aceita isso. A arte dele por excelência não é o que tem de mais bacana no Ocidente? Agora, os cretinos, que querem demarcar fronteiras entre mundos, esses acham que os povos indígenas produzem artefatos, e que um artista ou alguém que ganhou esse título produz arte (Ailton Krenak[3], 2016, p. 182).

A partir desta breve exposição sobre as artes indígenas, neste capítulo que trata especificamente da pintura, nosso objetivo é apresentar a produção de alguns grupos indígenas brasileiros com base nos temas elencados por esta tese, mas sem generalizar, pois, é impossível apresentar toda a produção pela grande variedade. A escolha dos grupos étnicos citados em muitos exemplos se justifica pela bibliografia disponível, que contribuiu para o entendimento do sistema pictórico destes povos.

1.1 A PINTURA INDÍGENA

A picturalidade é algo que acompanha nosso imaginário sobre os povos indígenas, seja nas imagens colocadas pela mídia de sujeitos pintados e desnudos, seja no uso de suas artes gráficas em propagandas, no livro didático etc. O fato é que os povos indígenas sempre utilizaram o pictórico como lugar de memória. O linguista Louis-Jean Calvet (2011, p. 11) afirma que, anterior à chegada da escrita, em muitas sociedades de tradição oral, existia uma picturalidade muito viva nas decorações de potes, de cabaças, em tecidos, nas escarificações etc. A escrita alfabética não anulou o uso do pictórico pelas comunidades indígenas, que aderiram ao sistema de escrita ocidental. Pelo contrário, o alfabeto soma-se a outras formas de expressões artísticas dos diversos povos, que podem ser compreendidos como uma forma de

[3] Optamos por colocar o nome e o sobrenome dos autores/estudiosos indígenas em evidência nos casos em que os sobrenomes se referem também ao seu grupo étnico.

escritas não alfabética. Esta picturalidade descrita por Calvet continua de forma potente em diferentes suportes, sendo executada por meio da pintura, do grafismo, da gravura e da tecelagem. A maestria técnica de sua reprodução se faz acompanhar, entre os povos indígenas, de saberes ontológicos contidos nos mitos, nos cantos rituais e na sua exegese, haja vista que constituem domínios intimamente associados (Lagrou; Velthem, 2018, p. 134).

Entre os trabalhos que enfatizam a variedade da riqueza pictural indígena, tem-se *Arte índia*, trabalho pioneiro coordenado pela antropóloga Berta Ribeiro (1987), sendo a primeira coletânea que reúne artigos sobre pintura corporal, máscaras, instrumentos musicais e adornos plumários, ressaltando o simbolismo da cultura material das criações artísticas indígenas brasileiras. Na década seguinte, surge o livro *Grafismo indígena*: estudos de antropologia estética, organizado pela antropóloga Lux Vidal (1992). Os capítulos da coletânea enfocam os sistemas gráficos de sociedades indígenas específicas, tanto do ponto de vista técnico e constitutivo, como de sua simbologia e dos mecanismos da criação artística e da expressão estética. O estudo traz ainda o entendimento dos aspectos da vida social e das conexões entre a sociedade, a natureza e o cosmo, assim como a compreensão de como estas sociedades se enxergam e, consequentemente, se representam. Estes estudos influenciaram outros voltados para a compreensão dos significados formais, assim como nos ajudaram a pensar na picturalidade indígena, especificamente nas técnicas da pintura a partir da atuação de artistas que fazem parte do sistema artístico brasileiro contemporâneo.

Entre as 266 etnias, há falantes de mais de 160 línguas, que somam uma população de 1.489.003 pessoas[4], e cada saber sobre as técnicas de pintura ou padrão gráfico apresenta um caminho complexo. Em vista disso, é comum que os padrões de pinturas sofram mudanças ao longo do tempo e se adaptem a novos suportes. É o que propõe Velthem (2019, p. 19), quando afirma que a materialidade é significativa porque constitui um campo que consente ressaltar as categorias de interação social e cosmológica, por meio das quais as sociedades indígenas pensam e formulam os seus sistemas estéticos e representativos.

Este processo de entrada dos artistas indígenas no cenário artístico contemporâneo tem feito com que as novas gerações indígenas utilizem a picturalidade tradicional em outros suportes. Se antes as expressões no campo da pintura indígena eram comuns apenas em cabaças, cerâmica, corpo e tecelagem, hoje, por exemplo, é possível encontrar em telas espalhadas por grandes museus, suportes eletrônicos etc. As novas gerações estão ressignificando e atribuindo novos conceitos à arte tradicional de seus povos. Isso é possível,

[4] Este é o panorama apresentado em 2023 pelo Instituto Socioambiental – ISA, na publicação *Povos Indígenas no Brasil*: 2017-2022, organizado por Fany Ricardo, Tatiane Klein e Tiago Moreira dos Santos.

porque, no contexto das artes indígenas, os signos pictóricos e plásticos têm um sentido muito abrangente: o da mensagem, sendo um veículo de comunicação social (Ribeiro, 1989, p. 120).

Este movimento de enfrentamento do sistema artístico ocidental pelos artistas plásticos indígenas, além de revelar novas possibilidades apresentadas pelas criações, indica ainda o esforço dos produtores e suas comunidades de demonstrar as diversas identidades indígenas, que não são estáticas. Portanto, cada cultura se mantém nesta tensão provocada pela articulação da tradição com a inovação, vivenciada coletivamente através do tempo e seu produto, dando, a cada cultura em particular, sua própria face (Vidal, 2001, p. 32).

Em suma, mesmo que a pintura indígena, na atualidade, tenha saído de seu contexto tradicional e adentrado galerias, museus e exposições internacionais, fazendo parte, desse modo, do sistema capitalista, não há como deixar de enfatizar que, apesar das mudanças e dos novos suportes, a grande fonte de inspiração não só da pintura, mas de todas as áreas contempladas por esta tese, é o mundo dos sobrenaturais. Para os karão jaguaribaras, por exemplo, a arte é uma das faces indefinidas, como uma linha que costura as dimensões, como uma teia que liga e protege os mundos (Merremii Karão Jaguaribaras, 2022, p. 35). Nesse sentido, nas próximas linhas, buscaremos entender a obra de arte em seu contexto relacional, evidenciando o tema das relações entre humanos e não humanos e os diferentes mundos que permeiam a produção pictural indígena contemporânea.

1.2 A PINTURA INDÍGENA E OS OUTROS MUNDOS

Em *Arte primitiva* (2014, p. 15), o antropólogo Franz Boas nos diz que a arte nos afeta de outro modo não apenas pela forma, mas também pelas associações íntimas que existem entre a forma e as ideias que temos. Quando as formas comunicam um significado, seja por experiência, seja por atuação dos símbolos, a forma e seu significado se combinam para elevar a mente acima do estado emocional indiferente da vida cotidiana. Belas pinturas, esculturas, ou uma composição musical podem nos afetar desse modo. Isso, segundo o estudioso, serve para as artes em geral. Nas artes indígenas, estas associações nos remetem a muitas coisas, ou melhor, a muitos mundos, onde as relações não são definidas com base na categoria de humanos e não humanos. Nesse sentido, a arte age como mediadora, ou, como melhor esclarece Merremii Karão Jaguaribaras (2022, p. 36),

> A arte é um dos portais das vozes, das visões, dos sentimentos. Muitas das linguagens estão expressas de diversas formas, poesias, desenhos, pinturas, e cada uma delas representa sua força interior conectada a outras forças que alimentam a

> vida existente. Muitas vezes, uma imagem representa a magia artística que liga diversos pontos a um elemento.

O depoimento de Merremii Karão Jaguaribaras reflete a visão que muitos povos indígenas têm da arte como elo e de continuidade com o mundo dos não humanos, como aponta antropóloga Els Lagrou (2009, p. 87-88) sobre as artes dos Asurini e Huni Kuin, pois um mesmo desenho cobre seres humanos e espíritos. Ou como acontece entre os Wayana, Aparai e os Wajãpi, cuja arte gráfica fala mais sobre cosmologia do que sobre as diferenças internas à comunidade. O fato é que muitos povos atribuem suas produções artísticas aos espíritos e aos heróis culturais e sobrenaturais. Assim, a propriedade raramente se confunde com a criação individual ou coletiva, logo, a origem alheia dos itens culturais constitui, justamente, a condição que permite valorizá-los (Lagrou; Velthem, 2018, p. 140).

No contexto indígena mais tradicional, as produções artísticas transformam e influenciam a vida indígena, porque estão ligadas à cosmologia e às histórias dos primeiros seres humanos que penaram para conquistar os padrões gráficos e dividir as descobertas com a humanidade. São os mitos de origem que fazem as transferências das descobertas, a saber: os modos como obtiveram, de diferentes seres, as pinturas, os cantos, as danças, a forma de processar rituais etc. (Velthem, 2019, p. 35). Os sistemas míticos e suas representações servem, dessa forma, para estabelecer relações de homologia entre as condições naturais e as condições sociais, ou, mais precisamente, para definir uma lei de equivalência entre contrastes significativos localizados em vários planos: geográfico, meteorológico, zoológico, botânico, técnico, econômico, social, ritual, religioso e filosófico (Lévi-Strauss, 1989, p. 111).

A reflexão de Lagrou (2009, p. 28) sobre como os Wauja produzem suas máscaras, panelas e seus desenhos em papel pode ser interessante para pensarmos na produção plástica entre os artistas indígena e a relação com os outros mundos. Para a estudiosa, os artistas desta etnia localizam em sonho sua inspiração para a representação dos *apapaatai* – seres invisíveis sobrenaturais causadores de doenças. Para o apaziguamento com estes seres, os Wauja promovem festas em sua homenagem com máscaras de grandes proporções. Os desenhistas são os xamãs da aldeia, os que sabem sonhar com estes seres sobrenaturais. Por isso, são considerados os maiores artistas desta sociedade, já que, ao sonharem com os *apapaatai*, criam imagens destes seres, que serão materializadas na forma das máscaras rituais (Lagrou, 2009, p. 28). Caso parecido é apresentado pela antropóloga e pesquisadora Vidal (2001, p. 27), sobre os Galibi-marwornos e os Karipuna, ambos habitantes da região do Oiapoque, Amapá, que preservam o Ritual Turé e conservam uma arte que é sonhada pelos espíritos

karuãna e transmitida pelos xamãs, com esculturas, pinturas, artefatos de plumária, cantos e instrumentos musicais.

Nesse contexto, as imagens e objetos rituais desempenham, assim, uma ponte com o sagrado, no sentido de que tornam presentes o "outro", o ausente, o invisível para a maioria das pessoas, mediando a comunicação entre mundos opostos, o mundo familiar humano e o mundo desconhecido (Aroni, 2010, p. 9). Os signos pictóricos e plásticos tomam um sentido muito abrangente, o da mensagem, que ultrapassa a ideia de simbolização, e todas as representações dos objetos, pinturas e outros itens presentes em rituais estabelecem uma comunicação, ao mesmo tempo em que enfatizam o que o sagrado tem de inacessível, misterioso, diverso e estranho.

Outro parâmetro para pensarmos na relação da pintura com a cosmologia indígena dentro desse sistema de comunicação entre mundos pode se dar acerca das posições que a pintura é capaz de estabelecer entre distanciamento e aproximação do indivíduo com o mundo sobrenatural. Entre os wajãpi, a antropóloga belga Dominique Gallois (2000, p. 226) identificou uma elaborada relação da arte com a cosmologia, que se estabelece como um dos meios de comunicação com o mundo sobrenatural. As pinturas, as escarificações e o odor têm por objetivo alterar a posição do indivíduo em face de seus vizinhos e, principalmente, em face do mundo sobrenatural, e visam ainda modificar a distância, aproximando ou separando, entre o ser humano e o mundo dos outros, sejam eles indivíduos rivais, sejam entidades sobrenaturais. Cada tipo de pintura – jenipapo, urucum e resinas – tem lócus de significação particulares a partir dos quais é possível detectar suas propriedades mágicas:

> - O jenipapo "decora" por meio da aplicação de motivos *kusiwa,* tendo seu valor mais na forma que na consistência.
> - O urucum ao contrário, "cobre", isto é, "dissimula" superfícies, provocando ainda um determinado "cheiro", em que consiste seu valor mágico.
> - A pintura com breus associa odores e formas; mas, por estar localizada na face, age essencialmente sobre os sentimentos, modificando as relações interindividuais, na aldeia ou fora dela. As resinas estão de fato mais próximas do conceito wajãpi de "remédio" que as outras técnicas de decoração corporal (Gallois, 2000, p. 226).

A partir do que propõe Gallois, fica entendido que não só os motivos projetados no corpo, mas também as tintas utilizadas são portadoras de um conjunto de significados que cumprem outras funções além da decoração. De forma sintetizada, Gallois apresenta a relação das tintas utilizadas em contexto indígena com o mundo sobrenatural a partir de uma tabela que enfatiza o uso e as funções. Vejamos:

QUADRO 1 – PINTURA CORPORAL E O MUNDO SOBRENATURAL

Modalidade	Efeitos no corpo	Resultado
Jenipapo	Cobre com motivos	Aproxima
Urucum	Cobre toda a superfície	Dissimula
Resinas	Odor	Aproxima
Tatuagens	Odor/sangue	Aproxima

FONTE: Adaptada de Gallois (2000, p. 227).

As duas primeiras modalidades têm efeitos visuais externos, enquanto as outras provocam efeitos no corpo e modificações internas. A partir dos exemplos acima, é possível perceber como as esferas materiais e imateriais, do visível e invisível, podem se aproximar por meio de produções artísticas mediadoras capazes de comunicar e até mesmo personificar atributos que transcendem a percepção sensorial. Seguindo este percurso, Vidal (2001, p. 16) sugere que, na arte, os indígenas, provavelmente, concordariam com a visão perspectivista. O outro, que verdadeiramente interessa para a construção da alteridade inspiradora, é um outro semelhante e de ordem cosmológica. Os humanos, como os animais e outros não humanos, expressam uma das principais características das criações demiúrgicas: a transmissão de vida às obras concluídas (Velthem, 2019, p. 23).

A ideia de perspectivismo e multinaturalismo é defendida por Viveiros de Castro (2014, p. 241-242) como a concepção comum a muitas etnias do continente de que o mundo é habitado por diferentes sujeitos, ou pessoas humanas e não humanas, que o entendem segundo pontos de vista distintos. As considerações de Viveiros de Castro surgem das numerosas referências na etnografia, como as já citadas, do entendimento de muitos povos indígenas de como os seres humanos veem os animais e outras subjetividades, que são profundamente diferentes do modo como estes seres veem os humanos e veem a si mesmos. Portanto, para o teórico em pauta, as categorias de natureza e cultura, no pensamento indígena, não só não consideram os mesmos conteúdos, como não detêm o mesmo estatuto de seus análogos ocidentais. Elas não assinalam regiões do ser, mas antes configurações relacionais, perspectivas móveis, em resumo, pontos de vista.

Na produção pictural destes povos, o que fica claro é que se torna mais importante sugerir do que representar. Isso significa que as pinturas e os grafismos não apresentam propriamente a representação de um ser humano ou de um animal, vegetal, espírito, ou sobrenatural, mas seus contornos expressam as concepções que caracterizam e identificam

cada um desses elementos e, por essa via, são constituídas relações e o acesso dos seres humanos a diferentes mundos (Lagrou; Velthem, 2018, p. 140).

Em suma, os exemplos citados são apenas para ilustrar o tema em questão, uma vez que a diversidade de usos das pinturas em rituais, no cotidiano ou mesmo em objetos úteis, vai esbarrar nos temas cosmológicos. Tudo se justifica por meio dos atos criativos dos heróis civilizadores nos tempos primevos. É esta visão que expressa não só a pintura, mas boa parte da arte indígena e que, de algum modo, lhe confere certa unidade, um estilo característico. Estas experiências são repassadas por meio de cópias dos modelos primordiais e aprimoradas por todas as gerações até os dias atuais.

Assim, este conjunto de significados cosmológicos presentes nas artes indígenas somente pode ser entendido se captarmos a maneira como o pensamento nativo concebe a realidade, que está em constante transformação em que as formas de percepção do mundo, das pessoas e dos objetos podem ser variantes e relativas de acordo com contextos distintos, determinando a própria maneira como são produzidos e o lugar que tomam em realidades que não são dadas, mas construídas. Conforme Naine Terena (2021, p. 69-70), não existe uma maneira de se entender o fazer da arte indígena sem reconhecer o tempo/espaço de onde surgem os artistas, assim como não é possível pensar e interpretar as condições de produção sem calcar nas relações extensivas entre os seres humanos e não humanos. Logo, mais do que uma sublimação, poderíamos pensar na arte como um modo característico de conhecimento e compreensão do mundo, assim como a expressão de um caráter sistêmico da mente: um modo de conhecimento que, por não ser verbal/textual, possui uma especificidade cognitiva que lhe é própria (Aroni, 2010, p. 2).

Dessa maneira, a noção de estética ocidental aplicada às produções indígenas pode não ser o caminho para pensar na produção de arte indígena sem levar em consideração todas as perspectivas moventes, uma vez que a forma de agir da arte indígena sobre as comunidades que a produz carrega significados diferenciados da concepção de valoração vista no Ocidente. Sobre isso, Aroni (2010, p. 10) tece uma consideração importante sobre a exposição de imagens e objetos nos espaços dos museus. Segundo o estudioso, as representações nestes espaços deixam de operar no mundo como uma força eficaz, presentificada, ao se tornar uma força expressiva apenas pela sua “forma”. Entende-se, portanto, que a vida ritual dos objetos e imagens, ao ser cessada, acaba por cessar também seu poder anímico, o que acarretaria uma perda de comunicação e relação efetiva com o invisível, que se faz agente e operante por meio da forma material.

Por esse ângulo, o lugar que as artes indígenas poderiam ocupar na escala valorativa instaurada pelo mercado das artes e pelos museus não pertence ao universo das intenções e valores nativos que visam objetivos muito diferentes dos ligados à conquista de visibilidade, de identidade e de "autenticidade" (Lagrou, 2009, p. 75). Lagrou justifica esta questão com a ideia já discutida sobre a fonte de inspiração criadora, ou a legitimidade de motivos e formas estilísticas que costuma, no pensamento indígena, ser vista como originalmente exterior ao mundo humano, remetendo a conquistas sobre o mundo desconhecido.

Vamos ver, ao longo deste capítulo, que os artistas indígenas, na contemporaneidade, usam estes modelos tradicionais para mostrar que as artes indígenas têm outras temporalidades e se adaptam aos suportes atuais. A utilização das técnicas tradicionais, preservadas por muitos artistas, mesmo quando usam técnicas ou ambientações modernas e aderem às concessões inevitáveis para se adaptar ao mercado, representa, segundo Vidal (2001, p. 15), uma virada de costas ao Ocidente, pois, apesar de ceder às convenções, ainda permanecem os modelos tradicionais e seus entendimentos de pensar na arte.

A forma como Jaider Esbell reivindica os laços parentais com Makunaima e o apresenta de forma sagrada, desviando a visão difundida pelo Modernismo na coleção "Meu avô Makunaima", ou a forma como o Coletivo MAHKU mostra suas produções baseadas no mito de origem da bebida *nixi pae* e na tradução dos cantos sagrados huni kuin para telas, por exemplo, revelam que esta estética que dialoga com o sobrenatural, congregada a uma carga simbólica e valorativa baseada nos tempos remotos e na mitologia, aparecendo como uma tecnologia específica, nos permite pensar na arte enquanto componente cosmológico, essencialmente relacionada às narrativas míticas e aos aspectos simbólicos. Esta tecnologia contribui para a manutenção e a estruturação de uma sociedade, imaginada e expressa por meio de formas que lhe são tão específicas, quanto necessárias (Aroni, 2010, p. 16).

Entretanto, as produções que exploram os aspectos mencionados ainda encontram resistência em serem expostas, pois utilizam a velha visão de que as obras fazem parte do campo da chamada arte decorativa de uso cotidiano. O artista Denilson Baniwa (2022, p. 7) reitera que, apesar desse movimento de protagonismo, a história da arte ocidental ainda tem muita resistência em compreender o que é uma arte indígena, pois não concebe produções nascidas de sonhos, visões, conversas com bichos, ou sem uma arqueologia de origem, ou escola.

Disso emana os embates enfrentados pelos artistas plásticos indígenas na contemporaneidade com um sistema que rejeita manifestações artísticas que seguem outros padrões diferentes dos encontrados nos manuais de arte contemporânea. Mas, como bem

enfatizou Vidal (2001, p. 18), não podemos esquecer que, desde o início da colonização, as artes indígenas se manifestam e evoluem sempre dentro de um contexto colonial ao qual os "painéis de reprodução sociocosmológica" e os "mestres das artes" não são imunes (mas, sim, atentos). Para a estudiosa, o grau de autonomia da arte indígena voltada ao sagrado varia muito no tempo de acordo com a vicissitudes da História e pode chegar ao limite da sobrevivência, como, em outras ocasiões, ressurgir com força revigorada. Contudo, não muda a natureza da fonte de inspiração e as estratégias utilizadas para sua interpretação.

Por esse viés, cada grupo imprime, em sua arte, a singularidade do seu modo de ser e suas principais motivações. A contribuição do artista consiste em preservar, mas também inovar e executar com maestria padrões e temas tradicionais, enriquecendo-os com combinações diversas e empréstimos de grupos vizinhos. Na contemporaneidade, momento em que os artistas indígenas estão adentrando os espaços privilegiados de exposições e utilizando novos suportes e formas de divulgação, é possível dizer que absorvem também os mais variados temas da sociedade nacional, uma vez que os diversos povos indígenas não estão congelados no tempo como imaginam os desavisados. Com isso, suas formas artísticas abrem espaço para o diálogo, e seus trabalhos se tornam veículo de denúncia de políticas que ameaçam os direitos e a sobrevivência dos diversos povos indígenas brasileiros.

1.3 A PINTURA E O CORPO

O corpo assume, entre as populações indígenas, amplo destaque na produção artística. Por sua centralidade, discutir a imagem corporal nos permite conhecer um rico repertório de dados formais e conceituais sobre os significados do corpo em diferentes contextos. Para estas reflexões, não é o corpo em si que nos interessa, mas sua expressão visual.

Os estudos precursores de Seeger, Da Matta e Viveiros de Castro (1987, p. 11) sobre a corporalidade entre alguns grupos indígenas brasileiros já apontavam o corpo como uma matriz de símbolos e objeto de pensamento, ocupando uma posição organizadora central que as sociedades indígenas têm da natureza do ser humano. Além disso, entendemos também, a partir de estudiosos como Vidal (2000), Demarchi (2019) e outros, a expansão da centralidade do corpo para além dos aspectos sociais, como parte da cosmopolítica dos diversos povos.

No processo de produção das pinturas, a corporalidade tem grande relevância porque o corpo/pele humana representa um meio de construção basilar de uma identidade social e individual, reforçada pela capacidade que os humanos têm de cambiar sua estética corporal e,

dessa forma, transformar-se, o que não é viabilizado aos demais componentes cosmológicos (Velthem, 2010, p. 64). Esta importância estética e simbólica que o corpo ocupa dentro dos sistemas gráficos indígenas assinala para o seu valor como suporte, linguagem, discurso e lugar para se discutir as representações visuais de uma cultura.

A experiência da professora, militante e política, Célia Xacriabá (2022, p. 16), é bem ilustrativa para se pensar nas representações visuais do corpo:

> Eu falo que o primeiro livro que eu li foram meus avós e os meus bisavós. Porque no tempo em que eu não sabia ler ainda, da palavra xacriabá, o primeiro "X" que eu aprendi a fazer, foi o "X" do corpo, o "X" das pinturas corporais, e o nosso corpo também é papel, nesse sentido. Foi no corpo que eu aprendi a escrever, não exatamente com a tinta da caneta, mas com a tinta do jenipapo e do urucum.

A relevância do corpo é vista também por sua relação com os artefatos indígenas. Sobre isso, Lagrou (2009, p. 39) afirma que, entre os indígenas, os artefatos são como corpos, e corpos são como artefatos. Desse modo, humanos e objetos são igualmente decorados porque compartilham uma série de faculdades, entre as quais, a antropomorfia, uma vez que, para muitos povos indígenas, os artefatos são compreendidos enquanto seres corporificados, ou antes representam corpos, ou partes deles. Nesses casos, os corpos dos objetos não remetem necessariamente aos humanos, pois os modelos podem ser animais, seres arquetípicos ou sobrenaturais que adquirem visibilidade e capacidade de ação em determinados momentos da vida social (Velthem, 2010, p. 62).

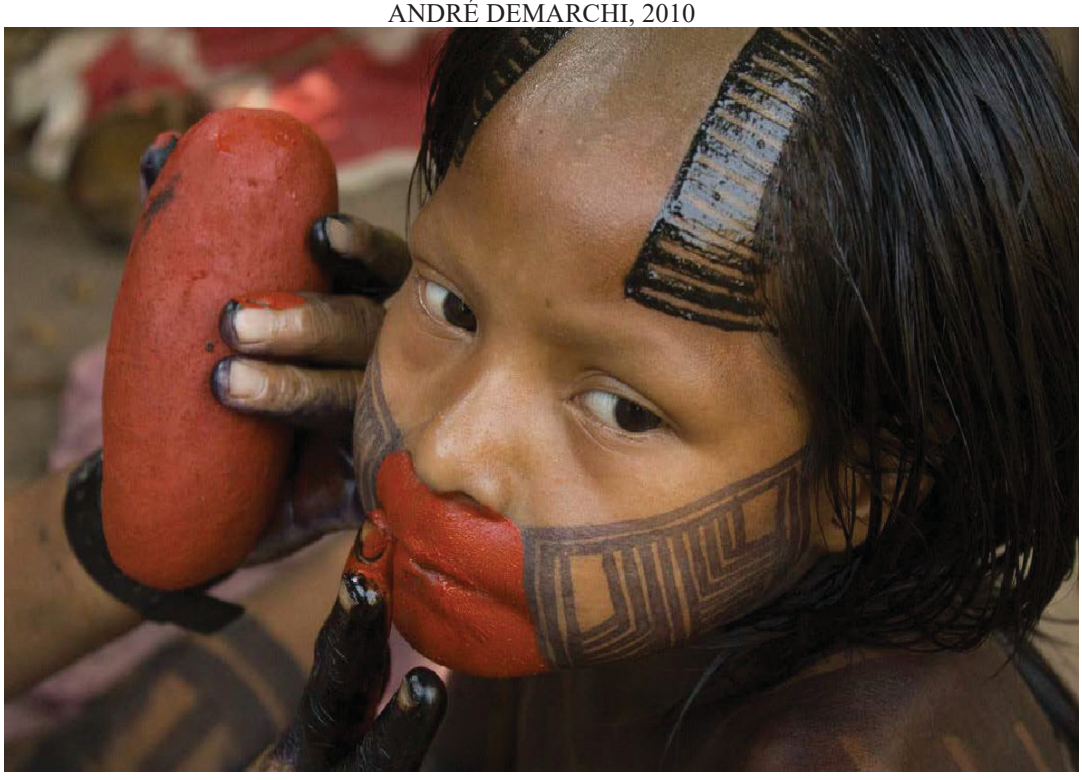
No que se refere à ornamentação do corpo humano, o ato de decorar o corpo pode levar à particularização de um grupo étnico e das relações sociais de seus membros. E o conteúdo semântico presente nas diversas técnicas e formas dos grupos indígenas diz muito sobre a etnia e sua forma de enxergar o mundo. Vidal (1985, p. 16-17) reforça esta visão quando propõe que a decoração do corpo confere ao homem a sua dignidade humana, o seu ser social e identidade grupal. A decoração é concebida para o corpo, mas o corpo só existe por meio dela. Esta dualidade do corpo – forma plástica – e grafismo – comunicação visual – expressa uma dualidade mais profunda, porém, essencial, a do indivíduo e do personagem social que deve encarnar. Logo, a decoração é a projeção gráfica de uma realidade de outra ordem, da qual o indivíduo também participa, projetada no cenário social a partir da pintura que o veste.

Entre os Kayapó-Xikrin, grupo do tronco linguístico Jê, que ocupa uma vasta área do sudeste do Pará, entre os rios Xingu e Tocantins, os motivos decorativos aplicados ao corpo são portadores de um conjunto de significados. A pintura possui função essencialmente social

e mágico-religiosa, todavia, é também a maneira estética e tradicionalmente correta de se apresentar. A respeito desta dualidade, Vidal (2000, p. 146) estabelece uma correspondência entre o ético e o estético. A pintura feita com jenipapo, por exemplo, pode ser considerada como vestimenta e, a depender do padrão, pode ainda diferenciar os indivíduos por sexo e idade.

Na prática decorativa corporal da etnia em pauta, a pintura é tarefa tão somente das mulheres, que a transformam num verdadeiro hábito, tanto quanto qualquer outra atividade básica do cotidiano. Nesse sentido, a qualidade de pintora é considerada como característica intrínseca à natureza feminina. Aos homens, cabe apenas tinturas de carvão, ou urucum, na face e no corpo. As crianças são agentes passivos que ficam submetidos à carícia constante e regular do pincel materno. Vidal (1985, p. 32) elucida que o corpo da criança é o laboratório da jovem mãe para a aprendizagem da pintura. É usando e reusando o corpo do filho que a mulher indígena ensaia, aprende e se qualifica como pintora.

FIGURA 1 – MÃE PINTANDO CRIANÇA KAYAPÓ DE URUCUM E JENIPAPO, FOTOGRAFIA DE ANDRÉ DEMARCHI, 2010



FONTE: Imagem extraída de Demarchi (2019, p. 156).

Em estudos mais recentes que ampliam as considerações expostas, Demarchi (2019, p. 142) discute a produção da pintura corporal em grupos Jê, dos quais fazem parte os Kayapó, como instrumento para a arte da cura. Nessa direção, as pinturas corporais

produzidas pelas mulheres indígenas, segundo o estudioso, dialogam absolutamente com as cosmologias destes povos e tomam uma dimensão terapêutica, profilática e protetiva dos corpos, fazendo das suas conhecedoras especialistas nos poderes curativos que as pinturas possuem em contextos específicos, especialmente aqueles relativos a situações de resguardos, gestação, parto, doença e luto.

A pintura corporal é, portanto, parte das cosmopolíticas de diversos povos Jê, na medida em que realiza a mediação entre pessoas e espíritos, como já discutido anteriormente. Mesmo que Demarchi utilize uma metodologia que parta da ação das pinturas, e não de sua representação para compreender a pintura corporal enquanto uma arte da cura, o pesquisador não descarta a possibilidade de pensar na conexão entre pintura corporal e outros temas, como o xamanismo, o que se vincula pela relação das mulheres com o mundo vegetal e os seres invisíveis. Cabem, assim, às mulheres a existência e a sustentação de um profundo conhecimento sobre o sangue, os espíritos, os nomes, a pele e as formas de manipulá-la, no sentido de endurecê-la e protegê-la, estabelecendo as fronteiras idealmente intransponíveis dos seus próprios corpos e dos de seus filhos, netos e maridos (Demarchi, 2019, p. 163).

Tintas e pinturas, bem como objetos, agem sobre a realidade de maneiras muito específicas. Se as pinturas servem como meio de comunicação entre mundos, elas também estão relacionadas a práticas de cura, como bem salientou Demarchi. Inclusive, este tema pode ser alargado pelas considerações de Lagrou (2009, p. 35) sobre o grafismo utilizado no corpo de crianças huni kuin, que, na ocasião observada pela pesquisadora, não tinha como propósito servir como sistema de comunicação, mas unificar os corpos e cobrir a pele. O desenho, ao cobrir a pele, agia como uma espécie de filtro ao deixar penetrar na pele e no corpo os cantos e os banhos medicinais deste pronunciado. A função do desenho era abrir a pele para uma intervenção ritual e coletiva sobre o corpo da criança, que estava sendo moldado, fabricado e transformado. Dessa forma, sua função era performativa e produtiva e condizia com a dinâmica relação entre grafismo e suporte.

Voltando ao caso kayapó, a pintura corporal se expressa de maneira muito formal e sintética, revelando a compreensão que estes indivíduos possuem de sua cosmologia e estrutura social, das manifestações biológicas e das relações com a natureza. Em nível do sensível, do visual, este meio de classificação e de comunicação, que, ao mesmo tempo, aproxima e diferencia domínios culturais, categorias de pessoas e eventos, se apresenta por meio de um sistema de representações gráficas demasiadamente elaborado e muito valorizado pelos próprios indígenas como um recurso para a reafirmação constante de uma ideia e de um ideal (Vidal, 2000, p. 114).

Existem diferenças acentuadas de estilo entre diversos subgrupos kayapós, tanto para a cultura material e ornamentação em geral, como para as estampas da pintura corporal. Estas diferenças aparecem, conforme explica Vidal (2000, p. 176), com maior intensidade entre os grupos mais afastados espacial e historicamente, como os Kayapó-Xikrin e Kayapó do Xingu. A diferença está na estrutura do padrão usado no desenho-base, produzindo estilos diversos e possibilidades estruturais diferenciadas de combinar e ordenar elementos gráficos internos.

As diferenças entre grupos indígenas da mesma origem linguística e cultural devem ser entendidas, segundo Vidal (2000, p. 176), como resultado da elaboração e do uso rotineiro de certos padrões básicos em função de outros. Uma dada tendência produz um novo padrão e leva, gradativamente, a uma nova orientação estilística e expressão estética inteiramente distintas, definidoras de uma identidade subgrupal, afirmada e assumida pelos próprios indígenas.

Os métodos das artes indígenas como um mecanismo cognitivo servem, sobretudo, para ordenar e definir o universo social e o não social, e se constitui, assim, como um meio para o armazenamento e a transmissão de informações que se caracteriza por ser compartilhado, uma vez que os elementos estéticos possuem uma lógica, compreendida pelo artista e pelo grupo ao qual pertence, acarretando o desenvolvimento de um "estilo próprio", peculiar a cada povo indígena (Velthem, 2010, p. 60).

Por esse ângulo, desenhos ou padrões implicam diferentes formas de conhecimento que correspondem também a diferentes disposições éticas e modos de ação. Logo, não deixa de ser instigante que este dispositivo agentivo ou transformativo inscrito nos corpos seja capaz de gerar uma memória particularmente assombrosa, capaz de transmitir vastas e detalhadas sequências narrativas. Mais do que um instrumento, os corpos desenhados são a própria condição de produção deste conhecimento conectivo e tradutivo peculiar a povos amazônicos (Cesarino, 2012, p. 117, 123).

Mesmo com as mudanças no decorrer do processo de globalização, muitas etnias, além das destacadas, continuam produzindo seus padrões gráficos no corpo. O número de formas na decoração dos suportes é virtualmente infinito, em consequência do caráter comunicacional de suas imagens e das influências externas. O corpo humano, como vimos, é a forma tridimensional mais complexa, e isso é confirmado por seu uso na contemporaneidade de forma simbólica nas pinturas de artistas indígenas presentes em museus e galerias, ou de forma física em rituais, protestos e performances em exposições.

Sobre este último ponto, o uso do corpo em performances realizadas por artistas indígenas contemporâneos, embora destoe um pouco da abordagem da pintura, nos faz

atentarmos para um acontecimento que repercutiu bastante no campo da arte e que representa as tensões da arte indígena com o campo artístico ocidental, bem como exemplifica sobre o uso do corpo e a presença indígena em espaços ocidentais de exposição de arte. Referimo-nos à performance *Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (2018)[5], do artista, curador, *design*, ilustrador e ativista Denilson Baniwa[6], na 33ª Bienal de Artes de São Paulo. A performance gerou polêmica porque o artista teceu inúmeras críticas a respeito da apropriação das artes indígenas por artistas que não se preocupam com a real situação dos povos indígenas, retratando-os de forma estagnada e sem perspectiva de futuro. Em sua performance, o pajé-onça (interpretado por Denilson Baniwa trajando um manto com estampa de onça e uma máscara) adverte acerca da violência sobre aqueles que não aderem ao sistema da arte moderna ocidental. O personagem rompe com o silenciamento e gera fricções e questionamentos sobre a participação indígena no mercado da arte. Ao desfolhar um livro da história da arte, o artista provoca o público presente e a própria instituição a partir de um monólogo através do qual discute o que mencionamos acima:

> Breve história da arte.
> Tão breve, mas tão breve, que não vejo a arte indígena.
> Tão breve que não tem indígena nessa história da arte.
> Mas eu vejo índios nas referências, vejo índios e suas culturas roubadas.
> Breve história da arte. Roubo. Roubo. Roubo.
> Isso é o índio?
> Aquilo é o índio?
> É assim que querem os índios?
> Presos no passado, sem direito ao futuro?
> Nos roubam a imagem, nos roubam o tempo e nos roubam a arte.
> Breve história da arte.
> Roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo.
> Arte branca.
> Roubo, roubo.
> Os índios não pertencem só ao passado.
> Eles não têm que estar presos a imagens que brancos construíram para os índios.
> Estamos livres, livres, livres.
> Apesar do roubo, da violência e da história da arte.
> Chega de ter branco pegando arte indígena e transformando em simulacros!
> (Denilson Baniwa, 2018a, s/p).

[5] Performance disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI&feature=youtu.be. Acesso em 21 de ago. 2024.

[6] Ganhador do prêmio PIPA – 2019, Denilson Baniwa tem trabalhos importantes como curador em eventos de grande porte, a saber: *Mekukradjá* (2016 - 2019), evento do Itaú Cultural, e *Reantropofagia,* exposição na galeria da Universidade Federal Fluminense – UFF, em 2019. Dentre seus trabalhos como artista, destacam-se *Memórias de um Brasil Profundo*, no Museu Afro Brasil, em 2019; *Arctic Amazon Symposium*, no Canadá, em 2019; *Véxoa*, na Pinacoteca de São Paulo, em 2020, e *Moquém_Surarî*: arte indígena contemporânea, no Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM, em 2021, para citar alguns.

Um dos muitos significados para a intervenção do evento feito pelo artista foi mostrar as falhas do sistema de arte contemporâneo, que ignora as populações indígenas não só apenas no campo artístico, mas também no campo das representações. Assim, a performance pode ser apreendida como uma crítica potente ao sistema colonial da arte no Brasil. Em entrevista cedida a Marcelo Rocha (2021, p. 68-69), Denilson Baniwa afirma que seu trabalho é baseado em sua formação enquanto integrante do Movimento Indígena, por isso o caráter insurgente e rebelde.

No caso da intervenção em pauta, o artista assegura que a intenção não era causar nenhum dano à estrutura do evento, mas utilizar o espaço para chamar atenção para um grupo de artistas indígenas que produzem, mas que se tornam invisíveis nestes espaços.

FIGURAS 2, 3, 4 e 5 – PERFORMANCE DO PAJÉ-ONÇA NA 33ª BIENAL DE ARTES DE SÃO PAULO



FONTE: Fotogramas do vídeo *Perfomance Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo* (2018).

O artista revela ainda que parte da estratégia era chamar atenção para negociações sobre a participação e escuta dos artistas indígenas como um direito de resposta a um projeto de arte brasileira e a um processo histórico da arte brasileira que não inclui os sujeitos

indígenas. Na mesma entrevista, ele chega a assegurar que a repercussão da performance trouxe novos olhares para as artes indígenas e complementa:

> [...] a partir dessa performance muitos professores começaram a repensar seus currículos, suas grades curriculares, muitas escolas e universidades também. Isso faz parte da estratégia, de ocupar a bienal em forma de assalto, isso é super recente, os convites começaram a surgir após a bienal para mim e para outros artistas indígenas. A partir desse ataque a bienal muitos professores e estudantes de arte começaram a olhar as produções de arte indígena. Isso é muito interessante, porque só fomos notados a partir de um ato violento ou de uma tragédia no caso, como acontecem em vários lugares as pessoas só notam as outras pelas tragédias e violências. Penso que algumas universidades estão mudando, é bem recente esse movimento, vários alunos e pesquisadores estão voltados a entender o que é essa produção indígena [...]. Infelizmente ainda essa produção indígena não chega a todo campo de pesquisa ou de academia de fato, mas é um processo em construção espero que daqui há 2, 3 anos essa aproximação, esse interesse esteja mais dentro das universidades (Rocha, 2021, p. 79-70).

Denilson Baniwa, junto de outros artistas indígenas, estão apresentando outras possibilidades para pensar na arte na contemporaneidade. Através de várias estratégias, como o uso do papel e das telas, das tecnologias, das performances em espaços públicos, dentre outras citadas ao longo do trabalho, veremos que os artistas querem participar da história da arte que está sendo escrita no Brasil hodierno. Para isso, estão se movimentando, formando coletivos, enfrentando o mercado com produções desobedientes e mostrando as variedades de temas e cores que emanam dos saberes ancestrais coletivos e da criatividade individual dos artistas.

1.4 OUTROS SUPORTES: O PAPEL E A TELA

Na atualidade, os temas tradicionais ligados à cosmologia, ao tema do corpo e a outros temas coletivos são expressos pelos artistas indígenas contemporâneos – herdeiros e porta-vozes de seus grupos – para novos suportes, como o papel e a tela, que têm ocupado grande espaço em exposições nacionais e internacionais. Estes novos suportes foram introduzidos nos grupos indígenas a partir da colonização. O contato com outras culturas permitiu aos povos indígenas a produção de obras artísticas com foco no mercado externo.

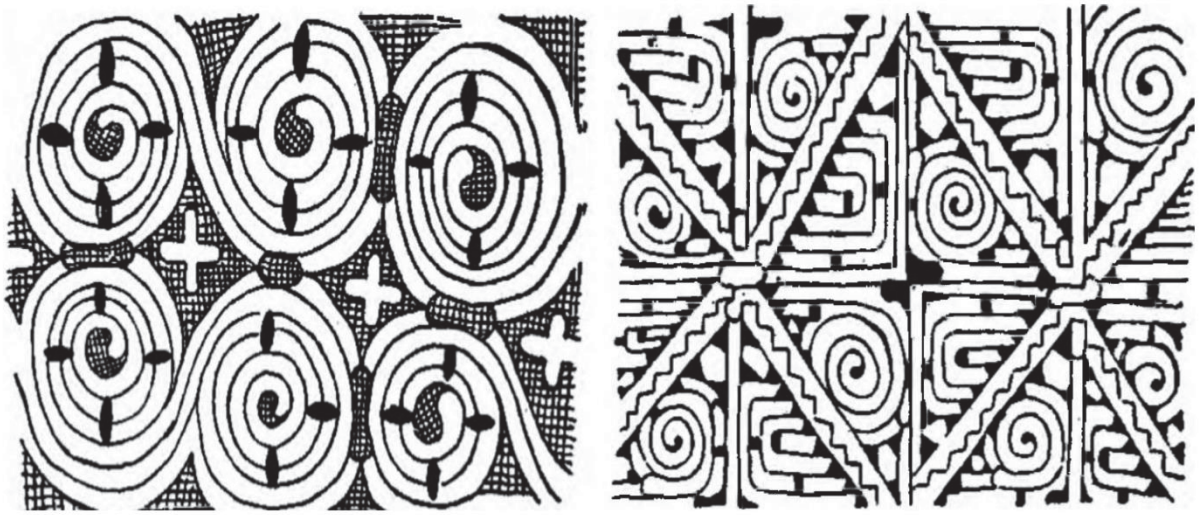
Como manifestações simbólicas e estéticas que contribuem para a compreensão da vida em sociedade, as artes gráficas e outros sistemas artísticos indígenas apenas recentemente têm sido pensados como material visual. Desse modo, o uso de novos suportes pode se justificar de inúmeras maneiras, uma delas é a mudança trazida pela vestimenta

ocidental, que tem afetado a arte de desenhar sobre o copo. O papel como um novo campo de expressão para os artistas indígenas acaba também sendo uma forma de registro permanente, haja vista que esta foi uma das técnicas utilizadas por antropólogos para o estudo das formas e variedades dos grafismos indígenas.

A transposição para o papel, segundo Costa (1985, p. 7), é feita por meio de caneta hidrocor, ou mesmo tinta de jenipapo. Os motivos desenhados são os mesmos utilizados na pintura corporal, como representações figurativas de cena do cotidiano e de elementos do repertório mítico de suas sociedades. Nesse processo, os estilos culturais se descortinam na forma e na temática. A superfície plana do papel, assim como a tela, permite criar e recriar motivos decorativos de um mesmo padrão. Ribeiro (1989, p. 65) explica que a facilidade com que os indígenas desenham sobre o papel está relacionada ao hábito de pintar superfícies planas, como bancos, lenho das árvores, máscaras, postes etc.

Um dos estudos importantes no campo da antropologia que diz muito sobre o uso do papel por artistas indígenas é o estudo feito por Lévi Strauss em *Tristes trópicos* (1955), narrativa etnográfica romanceada. No capítulo sobre os Kadiwéu, povo com uma variedade infinita de pinturas faciais, o estudioso reuniu, em 1935, uma grande quantidade de desenhos.

FIGURAS 6 e 7 – MOTIVOS DE PINTURAS CORPORAIS KADIWÉU EM PAPEL



FONTE: Imagens extraídas de Lévi Strauss (1955, p. 188).

A ideia inicial era fotografar os rostos, mas isso demandava muito recurso, o que fez o pesquisador utilizar o papel e sugerir às mulheres indígenas que desenhassem os motivos decorativos faciais usados pela etnia. Lévi Strauss coletou, aproximadamente, 400 desenhos de padrões decorativos. Os resultados foram desenhos de amplo virtuosismo e de estilo

tradicional conservado, com a percepção da importância que a pintura corporal exerce na cultura do povo kadiwéu.

Diversos estudiosos da arte gráfica indígena confirmam o perfil senhorial do povo kadiwéu em produzir pinturas corporais. Segundo Ribeiro (1989, p. 116), é uma das pinturas mais elaboradas que se conhecem entre etnias indígenas americanas. Os mesmos padrões utilizados na ornamentação corporal foram transpostos para suportes completamente diversos, como o papel, as telas, a cerâmica, entre outros. Siqueira Jr. (2000, p. 275-276), em estudos mais recentes, seguindo o percurso de Lévi Strauss, nos diz que a memória iconográfica dos Kadiwéu se mantém de forma profundamente viva e atuante, na medida em que a utilizam em seu cotidiano – na decoração das peças de artesanato –, preservando, ao mesmo tempo, outro acervo decorativo mais complexo e elaborado, os padrões da pintura facial-corporal que se manifestam nos desenhos em papel.

Há, nos desenhos, uma preferência pelas cores azul, vermelha e verde, além do uso tradicional do preto. Esta preferência aparece não só nos desenhos em papel, mas também nos colares de miçangas e nas faixas de algodão usadas habitualmente pelos homens. O teórico explica ainda que, entre a etnia, é notável a habilidade com a qual as artistas desenham em diversos suportes e a facilidade com que lidam com as folhas de papel (Siqueira Jr., 2000, p. 272).

FIGURAS 8 e 9 – DESENHOS EM PAPEL FEITO POR ARTISTAS KADIWÉU



a. Desenho para decoração (Olinda).

a. Padrão decorativo para pintura facial: testa (Albertina).

FONTE: Imagens extraídas de Siqueira Jr. (2000, p. 269).

O papel como estratégia de registro para a gravação das pinturas étnicas tradicionais tem sido empregado por inúmeras etnias, como bem comprova Gallois (2000, p. 210) sobre os

Wajãpi, que também utilizam a decoração em folhas de caderno como um campo novo e muito apreciado para a expressão artística da etnia e evidenciam sua criatividade na adaptação de técnicas e materiais novos, na utilização de superfícies não tradicionais, ou ainda na modificação e na renovação dos motivos gráficos. As inovações, contudo, não descaracterizam um "estilo" próprio desta sociedade.

Da mesma forma, Vidal (2001, p. 35) cita a arte gráfica ticuna, aperfeiçoada a partir de desenhos que decoram as máscaras rituais, reproduzidas em papel, e mais recentemente em xilogravuras. A pesquisadora evidencia, nesse contexto, um amadurecimento e interesse por novas técnicas de expressão artística e a exigência dos artistas indígenas por materiais de maior qualidade e que proporcionem bons resultados plásticos e estéticos, como os desenhos feitos em papel das etnias wajãpi e ticuna situados abaixo. A figura 10 é a representação do motivo gráfico da espinha do peixe pacu, feita por Miwã, da etnia wajãpi, em 1983. E a figura 11, à direita, a máscara *o´ma* (mãe do vento), e à esquerda, o seu acompanhante, *mawü*. O colorido e a riqueza de detalhes são características dos desenhos ticuna, executados por qualquer classe de idade.

FIGURA 10 – DESENHO WAJÃPI EM PAPEL, DE MIWÃ, 1983
FIGURA 11 – DESENHO TICUNA EM PAPEL, AUTORIA DESCONHECIDA, 1979



FONTE: Imagem extraída de Gallois (2000, p. 213).
FONTE: Imagem extraída de Gruber (2000, p. 253).

Os desenhos em papel acima (figuras 10 e 11), coletados diretamente entre os indígenas aldeados, expressam, com grande virtuosismo, as formas aprendidas ao longo de gerações. Já os desenhos feitos pelos artistas contemporâneos, Isael Maxakali (figura 12) e Gustavo Caboco (figura 13), se diferem, mas não se afastam dos temas étnicos quando utilizam técnicas modernas e material diferente dos tradicionalmente encontrados nas aldeias.

Nesta circunstância, a diferença pode ser justificada pela profissionalização dos artistas indígenas ao absorver outras formas de perceber a arte a partir do trânsito entre outras culturas, mas também como efeito de uma cultura indígena viva. Em vista disso, as etnias mencionadas representam o que tem acontecido com inúmeros grupos indígenas devido ao contato longo com a sociedade nacional, que gera transformações sociais e, também, no modo de produzir arte. Diante do cenário de mudanças, os povos procuram inovar, mas mantendo muito de sua identidade étnica para a preservação e valorização de suas práticas.

FIGURA 12 – *Canto do martim-pescador*, DE ISAEL MAXAKALI. TÉCNICA: LÁPIS DE COR SOBRE PAPEL. DIMENSÕES: 21 X 29,7 CM, 2021



FONTE: Disponível em: https://rectyty.com.br/isael-maxakali/. Acesso em 13 de fev. 2022.

FIGURA 13 – *Ninho de cobra*, DE GUSTAVO CABOCO. TÉCNICA: NANQUIM SOBRE PAPEL. DIMENSÕES 21 X 29 CM, 2021



FONTE: Disponível em: https://rectyty.com.br/gustavo-caboco-wapixana/. Acesso em 10 de jan. 2022.

Quanto ao uso da tela, esta é outra forma encontrada pelos artistas para a manutenção e divulgação de sua produção gráfica, o que possibilita a participação em feiras, exposições e outros espaços artísticos. A tela como uma superfície plana, esticada e feita com tecidos é usada com facilidade pelos artistas indígenas, talvez porque, muito antes do uso das telas, inúmeros povos indígenas já utilizavam o couro de animais para representar desenhos e grafismos. As telas, geralmente, são de tamanho médio, ou grande. A produção das telas, muitas vezes, é feita pelos próprios artistas ou compradas.

Na discussão sobre o uso do papel e da tela, é importante destacar ainda o uso das tintas. Diversas etnias indígenas souberam produzir suas próprias tintas e pincéis. O domínio deste universo de possibilidades materiais permitiu-lhes registrar a memória pictural de seus grupos e a manutenção de sua picturalidade. Nesse contexto, Vidal (2000, p. 14) elucida que a obra de arte faz parte da história e das experiências atuais possíveis de uma sociedade indígena, e sua especificidade, autonomia e valor estético não a afastam absolutamente das outras manifestações materiais e intelectuais da vida humana.

O uso das telas representa o que a teórica discute acima, uma vez que a adaptação dos artistas indígenas na utilização de novas técnicas e de novos materiais não significa o desligamento com a cultura tradicional. A ideia de que a cultura indígena é estagnada é uma visão etnocêntrica dos que não aceitam a transformação constante e vital dos grupos minoritários. Destarte, o uso das telas, ou mesmo de outras superfícies, pelos artistas indígenas demonstra a capacidade e o direito que estes povos têm de transformar suas visões com a produção de arte.

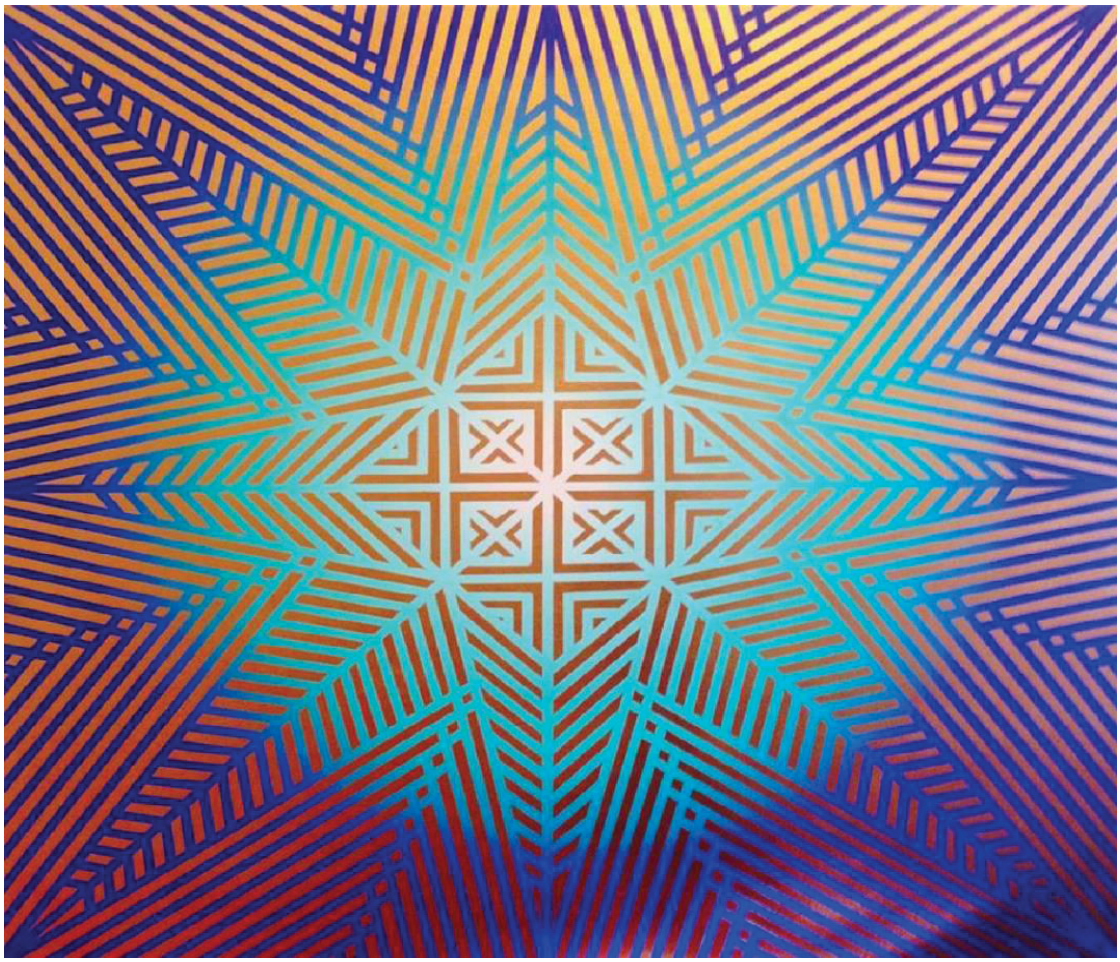
Assim como a cultura, a arte das comunidades indígenas é passível de transformações na medida em que os grupos indígenas sofrem a influências de outros grupos, ou mesmo da sociedade nacional circundante. De tal modo, consideramos que o uso das telas funciona como um espaço de experimentações em um momento em que os povos indígenas estão se fazendo presentes em vários espaços que antes eram ignorados.

A produção de arte em papel e tela não é mera produção individual, mas uma produção acessível a todos, já que a condição de artista se dá por hábitos comuns da pintura corporal. Estes modelos transpostos para o papel ou tela se reproduzem e se recriam pela atividade de muitas pessoas. Nessa conjuntura, a presença indígena em espaços privilegiados, como as universidades, a organização dos artistas em associações e a discussão do cânone artístico feito por antropólogos e historiadores de arte têm estendido o conceito de arte indígena para além das coleções etnográficas e arqueológicas comumente apresentadas em museus. Os artistas indígenas produzem suas obras singularmente a partir de seu mundo cultural e de suas relações de trânsito com outras culturas. Evocamos mais uma vez as palavras da artista Daiara Tukano (2022, p. 52-53), que reflete sobre este tema:

> Através dos meus desenhos posso trazer outras maneiras de expressão daquilo que expressa o que a linguagem verbal não pode expressar, porque hoje, lamentavelmente, para a gente dialogar num espaço comum, global, mundial, de transdisciplinaridade, a gente precisa sempre recorrer a essas línguas que foram impostas pelos invasores de nossos territórios, de nossas terras, então, estou aqui falando português. É a maneira que eu encontrei de me expressar, mas, para além disso, eu posso trazer, também, outras mensagens que não se encontram mais em palavras, para ver se, através desse silenciamento da luz, eu posso criar algum outro tipo de diálogo, então, ali, justamente na arte, eu tive a oportunidade de encontrar, talvez, o espaço de rebeldia. Não sei se a arte é rebelde sempre; provavelmente não seja. [...] Eu tive uma formação acadêmica em artes visuais, e dentro da universidade, da escola, eu nunca vi uma representação dos indígenas feita por nós mesmos. Agora, felizmente, eu faço parte de uma geração que, graças à luta de nossos pais e avós – nossos antepassados, em resistência desde 1500 –, se viu diante de uma oportunidade mais ampla de ascender ao ensino superior e entrar nesse espaço [...].

A fala de Daiara Tukano é provocativa porque demonstra o esforço que os artistas indígenas precisam fazer para serem notados, pois precisam aderir à língua e ao sistema de arte do colonizador como estratégia para terem suas produções reconhecidas. Isso também vale para o uso do papel e da tela, suportes tradicionalmente valorizados pelos espaços de exposições.

FIGURA 14 – *Ñokõáteropo'ero* [ENCHENTE DO COLAR DE PEDRA, CONSTELAÇÃO DAS PLÊIADES], DE DAIARA TUKANO. DIMENSÕES: 100 X 100 CM, ACRÍLICA SOBRE TELA, 2018



FONTE: Disponível em: https://www.daiaratukano.com/arte. Acesso em 20 de jun. 2022.

Nesse sentido, a transposição de motivos e padrões gráficos tradicionalmente usados no corpo e em outros suportes para as telas é uma opção que inúmeros povos indígenas estão utilizando para valorizar, divulgar e gerar renda para suas comunidades a partir de formas criativas tradicionais e sustentáveis. As diversas combinações dos motivos e padrões gráficos tornam as produções sofisticadas com características tradicionais e contemporâneas, resultado de uma gama de conhecimentos ancestrais – patrimônio imaterial – construídos paulatinamente ao longo de muitos séculos.

FIGURA 15 – *Parteira da esperança*, DE TAMIKUÃ TXIHI. TÉCNICA: ÓLEO SOBRE TELA. DIMENSÕES: 40 X 50 CM, 2021



FONTE: Disponível em: https://rectyty.com.br/tamikua-txihi/. Acesso em 14 de fev. 2022.

Os trabalhos acima são de mulheres indígenas que produzem pinturas em tela e em outros suportes. A figura 14, de Daiara Tukano, faz parte do conjunto *Kahpi Hori*, composto por inúmeras telas intituladas de *Hori,* que se definem por seu ritmo e pulsação específicos e que têm a sua linguagem própria, a linguagem dos espíritos. A figura 15, obra feita por Tamikuã Txihi, da etnia pataxó, reproduz a sabedoria indígena das parteiras. Em suas produções, ligada às memórias e histórias que sua mãe e avó compartilhavam, representa a arte como um meio de promover a proteção física e sagrada dos corpos, territórios e conhecimentos dos povos originários. O contraste estético entre as obras é evidente. A figura 14 reproduz a sabedoria dos grafismos e tradição do povo tukano. Enquanto a figura 15 é produzida a partir de uma estética ocidental que busca apenas representar uma cena do cotidiano. Estes contrastes são partes da diversificação que reflete a herança cultural, assim como as experiências culturais contemporâneas dos artistas indígenas. Os criadores utilizam uma grande variedade de formas de expressões, incluindo técnicas do mercado ocidental e da mídia contemporânea, buscando a promoção, o reconhecimento e a valorização das temáticas indígenas.

Por questão de delimitação nesta seção, mencionamos apenas alguns artistas visuais de etnias indígenas brasileiras que utilizam suas obras em papel e tela, no entanto, é preciso citar ainda os trabalhos em papel de Antônio Brasil Marubo, Joseca Yanomami, Miguela Moura, Rivaldo Tapyrapé, Eliscléio Macuxi, Yermollay Caripoune, Gustavo Caboco e muitos outros artistas. E os trabalhos em tela de Aislan Pankararu, Denilson Baniwa, Arissana Pataxó, Duhigó Tukano, Carmézia Emiliano, entre outros. A categorização destes artistas nas modalidades supracitadas se dá simplesmente por questão de organização, todavia, são artistas que transitam por diversos campos e suportes. Desse modo, o surgimento de novos artistas indígenas e a visibilidade sobre aqueles que já estão no mercado são um tema importante para pensarmos nas representações destes sujeitos no campo artístico.

1.5 OS ARTISTAS PLÁSTICOS INDÍGENAS: DEFINIÇÃO E REPRESENTAÇÃO

Diante de um campo artístico repleto de regras, que, muitas vezes, relega as obras indígenas à categoria de artefatos e artesanato, os artistas indígenas do campo da pintura estão conseguindo romper barreiras e expor suas produções em espaços ocidentais de apreciação da arte. Muito embora a participação dos artistas plásticos indígenas nesses espaços seja recente, é possível pensar que o reconhecimento e a valorização das obras indígenas no campo da pintura tenham boa recepção dos espectadores e espaços de exposição pela identificação das obras com temas já trabalhados por artistas ocidentais brasileiros em diversos períodos, como bem salientou Denilson Baniwa ao *hackear* a 33ª Bienal de São Paulo.

Os artistas plásticos indígenas usam as linguagens ocidentais atreladas aos conhecimentos tradicionais para produzir suas obras e divulgá-las. O contato é algo inevitável, portanto, os indígenas domesticam a arte como estratégia de sobrevivência. Assim, a introdução das práticas ocidentais no campo da pintura indígena não é um fator que afasta os artistas de suas culturas, pelo contrário, o embate entre pensamentos distintos de conceber arte acarreta a produção de obras híbridas, que aderem ao sistema, mas também o questionam.

Nossas considerações nesta seção se voltam para os artistas plásticos indígenas, mas podem, conscientemente, corresponder às outras categorias de artistas apresentadas ao longo desta tese. Salientamos que incluir os artistas indígenas em uma única categoria não nos parece o ideal, porque, como notamos, os artistas indígenas transitam em inúmeros campos artísticos, além de assumirem funções políticas em seus grupos étnicos e na militância. De qualquer forma, nosso olhar se volta para a representação destes sujeitos, que têm apresentado ao campo das artes plásticas novas propostas para se pensar no campo da pintura.

Na produção das artes indígenas, conforme explica Lagrou (2009, p. 22), o artista é aquele que capta e transmite. É uma de suas características a capacidade de diálogo, percepção e interação com seres não humanos, cuja presença se faz, na maior parte das obras, de aspectos figurativos do que a capacidade de criação do nada. A ideia do artista ser mais receptor, tradutor e transmissor que criador é mais presente, segundo a estudiosa, na música, na performance e na fabricação de imagens visuais e palpáveis.

O *status* social de prestígio atribuído ao artista, nas palavras de Oliveira (2019, p. 74-75), é referente ao caráter único da obra de arte, realizada por um criador individual, digno de admiração, o que não ocorre com o artesão. Em vista disso, a teórica denomina artista aquele que produz obras autônomas, sem finalidade e sujeitas à contemplação estética. E o museu, sendo um lugar de visibilidade, passou a exercer o papel de vitrine para o mercado de arte, o que transformou o artista em uma entidade diferenciada e gênio criador.

No tema em questão, Boas (2014, p. 93) já considerava que há artistas e artesãos em todas as formas de sociedades, mas artistas mesmo seriam os que ascendem acima do nível do artesão hábil e passam a ser vistos como mestres. A técnica adotada é primordial para os artistas se realizarem, mesmo que o artista tenha pouca oportunidade para o desenvolvimento de um estilo naturalista, em que a técnica é livre. Entre os artistas plásticos indígenas, é possível perceber o quanto a técnica e o estilo livre estão presentes na criação de novos padrões ancorados nos estilos tradicionais.

Para além da influência da técnica, devem existir algumas outras causas que originam o estilo individual de cada área. O teórico citado acredita ser impossível algum dia existir uma explicação plausível sobre a origem dos estilos, do mesmo modo como não se pode descobrir todas as condições psicológicas e históricas que determinam o desenvolvimento da linguagem, estrutura social, mitologia ou religião, uma vez que todas estas questões são complexas e o melhor que podemos fazer é buscar desemaranhar alguns dos fios do tecido atual e determinar algumas das linhas de comportamento que podem nos ajudar a compreender o que ocorre na mente das pessoas.

Em adição ao conceito de estilo utilizado por Boas, vamos encontrar em Gell (2020, p. 235) outras possibilidades que se aplicam às artes indígenas, mais precisamente a partir da teoria antropológica da arte, em que o conceito de estilo se distingue dos conceitos de estilos aplicados na história da arte ocidental e na estética, no sentido de que as “unidades” de estilos não constituem artistas individuais, escolas de artistas ou movimentos, mas culturas, ou sociedades.

Como salientou Lagrou (2009, p. 22), uma das características do artista indígena é a capacidade de captar a realidade através de outros planos. Estes diálogos extra-humanos, tema já discutido, vão implicar, de maneira direta, o êxito da produção dos artistas. Para a estudiosa, quando prepondera a dificuldade técnica, serão esmeradas a concentração, a habilidade, a perfeição formal e a disciplina do mestre, contudo, quando predomina a expressividade da forma, a fonte de inspiração é quase sempre atribuída a seres não humanos, ou divindades que aparecem em sonhos e/ou visões. Raramente se responsabilizará a "criatividade" do artista pela produção de novas formas de expressão. Tradutor dos mundos dos seres invisíveis, a imagem do xamã, muitas vezes, coincide com a do artista entre os indígenas. Esta comparação é feita pela capacidade que um xamã tem de acessar outros mundos e entrar em contato com seres de outro plano. O artista, por meio de sua criatividade, consegue reproduzir o que vê em sonho e o que lhe chega por meio da oralidade e imaginação.

Assim, os artistas indígenas quase nunca copiam. No processo de execução deste plano, podem aparecer dificuldades técnicas que o forçam a modificar suas intenções. Estas modificações podem ser percebidas facilmente no resultado da sua produção (Boas, 2014, p. 156-157). Mas é preciso voltar a atenção para o artista, e não apenas para suas criações, uma vez que a obra de arte é mais considerada, em alguns casos, que o próprio artista. Nesse sentido, Boas revela que o conhecimento da atitude e as ações do artista contribuem para um entendimento mais consistente da história dos estilos artísticos. Logo, "a fonte de inspiração e legitimação se encontra no gênio do artista, que é visto como agente principal no processo de relações e interações que envolvem a produção de sua obra, uma obra produzida com o único fim de ser uma obra de arte" (Lagrou, 2009, p. 14).

A produção de arte entre as comunidades indígenas é algo que possui influência na vida de seus produtores e está atrelada também ao valor utilitário das obras, pois transmitem ideias, ações e estilos. É o que Gell denominou de agência. O teórico adverte que os objetos de arte não são agentes autossuficientes, pois operam ligados às associações, uma vez que passam a estar entrelaçados no contexto das relações sociais (Gell, 2020, p. 47). Além do poder agentivo das obras artísticas, é importante também considerar as condições para o desenvolvimento dos trabalhos artísticos. Em Boas (2014, p. 289), vamos ver que a primeira condição para o bom desenvolvimento do artista é o lazer. Para o estudioso, nenhum povo que conhecemos, por mais difícil que seja a vida de seus integrantes, gasta todo seu tempo e energia com a obtenção de mantimentos e abrigo. Mesmo as etnias mais pobres produzem obras que lhes dão prazer estético, e as sociedades que conseguiram viver sem preocupação,

devido a uma natureza generosa ou a uma riqueza maior de invenções, dedicam muito de sua energia para a criação de obras de beleza. Como ainda discute Boas (2014, p. 289):

> Não importa a força do impulso artístico, ele não encontrará expressão enquanto o tempo do homem for inteiramente tomado pela busca das necessidades básicas da vida. O caçador paleolítico que pintava as paredes da caverna deve ter sido capaz de separar tempo suficiente do trabalho de obter seu suprimento de comida para se dedicar à alegria de pintar os animais da caça. Nós reconhecemos num estudo dos produtos artísticos de cada povo que a quantidade que eles produzem tem relação direta com o tempo de seu lazer. Portanto, tribos que obtêm seus suprimentos alimentares principais numa estação e os armazenam para o resto do ano e que, portanto, desfrutam de estações de lazer, serão mais produtivas em obras artísticas assim como em questões cerimoniais e em outras manifestações de vida social que não contribuem para a mera necessidade de alimento e abrigo.

A partir do que propõe o teórico sobre a importância do lazer para os artistas, compreendemos que esta característica é representada entre os variados grupos indígenas brasileiros em contextos mais tradicionais, quando estes se reúnem para tecer, fazer artesanato, pintar, dançar etc. A arte, nesse viés, é vivenciada como uma atividade coletiva de deleite e de autoconhecimento, assim, podemos falar de arte como elemento de cultura no âmbito indígena, distinguindo, no seu conjunto, dois grandes campos: a cultura material para as atividades de subsistência e aquela voltada para atividades supérfluas à subsistência. Esta classificação não exclui a existência de conteúdos estéticos e simbólicos numa e noutra (Ribeiro, 1989, p. 32). No contexto que se inscrevem os artistas indígenas contemporâneos, esta perspectiva muda, já que muitos artistas se dedicam demasiadamente à profissionalização e ao aperfeiçoamento de seus estilos, aderindo ao sistema artístico ocidental, muitas vezes, produzindo sob demanda. Nesse processo, modificam cores e formatos, conforme as necessidades, atribuindo aos seus próprios sentidos as novas formas. Disso emanam muitas questões e críticas ao mercado, que partem, inclusive, de alguns artistas indígenas. Cristine Takuá é uma das artistas que se manifestam contra a produção sob demanda. Para a artista:

> O ensinamento e a força que as artes indígenas trazem para o mundo são de atravessar portais e permitir uma reconexão com os seres da floresta. Muitos dos desenhos, das formas, dos cantos produzidos são materializações do mundo dos espíritos, que precisam ser escutados e respeitados. Atualmente, existe uma crescente demanda por parte de instituições de arte e museus no Brasil e no mundo por adquirir ou expor arte indígena. Com isso nos vemos frente a muitas questões com implicações éticas, espirituais, políticas e estéticas. Pois a valorização da visão ocidental da arte, que restringe o exercício da criação enquanto atividade específica, separada das demais camadas da vida cotidiana, é conflitante e contrasta com as práticas dos diversos povos indígenas, que vivem e entendem a arte de forma

> coletiva. Se faz necessário repensar os acervos e os diálogos que se tecem nos espaços onde se propõe estabelecer comunicação com as artes indígenas (Takuá, 2021, p. 50).

A artista Merremii Karão Jaguaribaras (2022, p. 36-37) também segue esta vertente quando, em seu texto, faz duras críticas à ótica capitalista pelo não reconhecimento cultural das artes indígenas. Para a descendente dos Karão Jaguaribaras, os povos indígenas não têm o pensamento de controlar, escravizar, se apossar ou usufruir dos sagrados de forma individual, tratando-os como coisas. Já a cultura de massa subentende que todos devem ter o mesmo interesse, como algo de preferência social, e isso vem sendo utilizado para criar ambientes de exclusão. A artista em questão considera que a arte, de modo mais amplo, foi incluída nesse sistema, no qual sua importância, não só material, mas interpretativa, foi dragada pela indústria e, assim, se dá o nascimento do sistema artístico capitalista. Logo, não há espaço para os indígenas neste sistema porque foram subalternizados e subestimados como seres capazes de produzir arte. A indústria cultural contribui para esta ação a partir do momento em que atribui preços para algo que é sagrado.

> Assim, esses sagrados perpassam por mãos que lhes atribuem um valor diferente do simbólico para nossos povos, o que define o destino do material. É aí que começa a morte de uma Tradição. E quando nós, indígenas, nos negamos a vender algo que é sagrado para a gente, nos castigam tentando apagar nossa história, inferiorizando nossas artes, dando a entender que são desvalorizadas e pouco apreciadas (Merremii Karão Jaguaribaras, 2022, p. 37-38).

Nessa conjuntura, é possível somar os pontos de vistas das artistas mencionadas com o do também artista Jaider Esbell (2018a, s/p), quando este afirma que o sistema de arte euroamericano não compreende as artes indígenas. O artista conclui que o sistema de arte de natureza ocidental não vê, não percebe e não faz qualquer relação com o sistema de arte indígena, uma vez que "o sistema de arte europeu desconhece e, portanto, não reconhece que entre os indígenas há um sistema de arte próprio, com sentidos e dimensões próprias".

Embora erros e equivocações sejam inevitáveis no processo de apreciação das artes indígenas, a arte, de modo amplo, representa um lugar privilegiado para traduções criativas e interpretações livres (Goldestein, 2019, p. 92). Mesmo diante das muitas possibilidades de análises que a obras indígenas comportam – ainda que o sistema artístico indígena esteja em grande parte relacionado à tecnologia dos não indígenas –, é necessário observar cada produção com um pouco mais de abertura para que não pensemos que, pelo fato de os indígenas utilizarem os códigos ocidentais, suas obras também se enquadrariam neste sistema

(Naine Terena, 2021, p. 68). A reflexão de Naine Terena perpassa a ideia comum de utilizarmos parâmetros canônicos e ocidentais para a apreciação das obras indígenas. Segundo a pesquisadora, precisamos desviar das camadas já consolidadas e evitar os marcadores para a compreensão das obras de artes indígenas.

A atuação dos artistas indígenas em vários segmentos, o trânsito nos vários espaços citadinos, o uso da tecnologia para a promoção das obras e muitas outras formas que os artistas indígenas utilizam, auxiliam a promoção do pensamento indígena, que não deve ser visto como parâmetro para descaracterizar a produção indígena e reforçar a visão de que só é indígena se conviver isolado na floresta. Os artistas indígenas estão em trânsito. Denilson Baniwa, por exemplo, cabe perfeitamente nesta descrição pela sua versatilidade, pois suas criações transitam em diversos tipos de suportes: pintura, ilustração, vídeo, performance, fotografia etc. Grande parte de seu sucesso como artista contemporâneo está na inteligência de saber fazer uso da tecnologia. Em depoimento, o artista considera suas produções uma forma de tradução entre o mundo indígena e não indígena:

> O jeito que eu encontrei de criar memórias e de fazer renascer memórias apagadas é um lugar que eu entendo como tradução de mundo. Eu não posso chegar, por exemplo, aqui onde eu estou no Rio de Janeiro e falar as coisas no idioma Baniwa porque ninguém entenderia. Então eu preciso construir um meio que eu consiga falar as coisas do meu povo, as coisas que eu acredito de maneira que mais pessoas possam entender. E o jeito que eu encontrei isso foi pela arte, pela pintura, pelo vídeo, pela música, pelas intervenções urbanas. É o jeito que eu encontrei de fazer a tradução do mundo baniwa para o mundo não baniwa. E da mesma forma eu faço a tradução do mundo não baniwa para o mundo baniwa (Denilson Baniwa, 2021, s/p[7]).

Em outro texto, ele considera que, na atualidade, há uma ocupação do território simbólico e hegemônico que, em outros tempos, construiu uma identidade nacional discriminatória e excludente dos povos indígenas. Esta ocupação se torna necessária pelo não reconhecimento de que indígenas possam ser produtores de arte e conhecimento além do que está presente no imaginário da academia e da sociedade. Desse modo, a arte está impregnada de sentido e intenção política, mesmo que inconscientemente. O artista considera que o trânsito da aldeia para a cidade e da cidade para a aldeia estabelece uma ponte possível de comunicação e obtenção de conhecimento da cultura do outro, suas leis, educação, relações sociais e políticas, inclusive suas ferramentas e possibilidades de defesa contra abusos (Denilson Baniwa, 2018b, s/p).

---

[7] Fala transcrita de uma entrevista no YouTube, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HCVmCsXdVv8.

As diversas perspectivas indígenas de produzir arte privilegiam, em grande parte, os temas tradicionais e coletivos. O campo da pintura é repleto de visões, estilos e experiências, ligados ao modo de vida dos artistas e aos sistemas de símbolos de suas etnias. A artista e educadora Arissana Pataxó, por exemplo, prioriza a imagem do indígena em contexto tradicional. Seus trabalhos trazem reflexões acerca dos estereótipos que ainda atravessam a figura do indígena. Em depoimento, a artista reflete sobre sua relação com a arte e seus temas de representação:

> Eu não sou só artista, sou professora, sou mãe, sou esposa, sou filha. Meu contato com a pintura em tela aconteceu a primeira vez quando eu tinha uns 18 anos. A minha temática acaba sendo mais ligada ao cotidiano do meu povo, das minhas vivências, do que eu vejo, de onde eu estou. Porque eu vi também que era uma forma de dar visibilidade ao povo Pataxó. Foi a forma que eu encontrei de contribuir com meu povo. Foi daí que eu resolvi também usar o meu nome artístico, Arissana Pataxó (Arissana Pataxó, 2021, s/p[8]).

O protagonismo de mulheres no campo da pintura indígena é importante porque, como vimos, em contexto tradicional, a atividade com pinturas é uma prática assumida, majoritariamente, por mulheres. Entretanto, quando se trata da profissionalização das mulheres no contexto da arte contemporânea, o cenário apresenta alguns contrastes. Os homens são maioria, não obstante, temos visto surgir nomes de mulheres potentes, como alguns já mencionados, que encontram na arte uma forma de serem protagonistas de suas histórias, de poderem falar de si e de suas comunidades e de incentivarem outras mulheres a pintar e mostrar que a arte é um caminho possível de transformação dentro e fora das aldeias.

1.5.1 O tema da autoria

Nesse contexto de definição e representação do artista plástico indígena contemporâneo, o tema da autoria das obras vem sempre à baila, porque é um dado requisitado pelo mercado. Logo, na interface com o sistema de arte euroamericano, as noções de artista e de autoria individual revelam-se fundamentais. Além disso, a pintura indígena contemporânea não é uma esfera autônoma, nem uma produção isolada, visto que questões históricas, jurídicas e morais atravessam-na (Goldstein, 2012, p. 284).

---

[8] Fala transcrita de uma entrevista no YouTube, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i4gmw9Ut1fs.

Como vimos nas seções anteriores, as artes indígenas estão intimamente ligadas às práticas coletivas: os sistemas de parentescos e as atividades realizadas em grupo se sobrepõem à ideia de indivíduos. Os produtos artísticos indígenas em contextos mais tradicionais, desse modo, são confeccionados a partir de códigos e convenções culturais compartilhados. Já a produção mais individualizada é uma marca das sociedades ocidentais modernas. Dessas fricções entre universos distintos, surgem muitas questões sobre a autoria das obras quando os artistas indígenas aderem ao sistema ocidental de arte.

Goldstein (2012, p. 267) considera complexa a maneira com a qual os povos indígenas que estão produzindo arte lidam com o tema da autoria. A noção de autoria individual não faz muito sentido em contexto tradicional, porque cada grupo étnico tem histórias características, que podem ser representadas artisticamente por seus membros. No campo comercial, a autoria é sempre questionada, porque é comum a assinatura de um criador, ou a autoria compartilhada.

Há um caso curioso, para o qual chamamos atenção para refletirmos sobre o tema em questão. Na *I Mostra de Arte indígena de Manaus*, realizada no ano de 2021, o artista plástico e escritor desana Jaime Diakara apresentou quatro obras inspiradas no grafismo indígena de sua etnia. O artista se recusou a assinar as telas por acreditar que a concepção dos desenhos não era sua criação, mas dos seus antepassados. O artista concebeu as obras a partir dos grafismos, cosmologia e expressões coletivas que pertencem à sua comunidade. Ao dar visibilidade à ideia de que a arte não é uma criação exclusiva do "eu", o artista está, de certa forma, reivindicando a valorização e o respeito pela sua cultura e suas tradições. Sua visão transcende o individualismo e se ancora nas raízes comunitárias e ancestrais. O artista se coloca não como o criador exclusivo, mas como um transmissor de saberes que fazem parte de uma herança coletiva. Essa postura desafia as concepções ocidentais de autoria e valor artístico, ressaltando a importância de reconhecer e respeitar as formas de expressão cultural que não seguem os padrões eurocêntricos, mas que são igualmente ricas e significativas.

É claro que este exemplo não deve servir de modelo, uma vez que representa apenas uma das muitas possibilidades de expressar a autoria das pinturas indígenas, mas serve para pensarmos que, dependendo do direcionamento da exposição, o caso em questão é financiado pelo Estado – o que não agrega um teor comercial, pois a autoria é um critério requisitado por muitos espaços de divulgação das obras, como bem esclarece Jaider Esbell (2018b, s/p): “Quando a arte indígena encontra o sistema de arte global, a assinatura do artista ou do coletivo de artistas é requerida. É requerido algo emoldurável para o que nunca caberá em molduras”.

FIGURA 16 – ARTE GRÁFICA DESANA APRESENTADA NA I MOSTRA DE ARTE INDÍGENA DE MANAUS, 2021



FONTE: Fotografia de Altemar Alcântara. Disponível em: https://www.manaus.am.gov.br/noticia/mostra-de-arte-indigena-organizada-pela-prefeitura-destaca-o-grafismo-dessana/. Acesso em 14 de fev. 2022.

Desse modo, a ênfase na autoria individual na produção de telas é mais uma tentativa de adequação ao sistema de arte ocidental do que propriamente um desejo dos artistas indígenas. Com o passar do tempo e com a profissionalização de muitos artistas plásticos, a autoria individual tem sido cada vez mais recorrente. Embora os artistas tenham a noção de que pintam a tradição e a ancestralidade de seus povos, uma vez que sua criatividade não advém unicamente da subjetividade, "[...] o artista indígena, ainda que faça um percurso individual, nunca estará só. Porque sua tinta está carregada de seus antepassados, pulsando para que esteja sempre vivo no outro" (Naine Terena, 2021, p. 70).

No campo comercial da pintura, além da autoria individual, vamos ter também as obras assinadas por coletivos de artistas indígenas sendo uma proposta muito recente no Brasil. Talvez um dos coletivos no campo da pintura mais conhecidos seja o dos artistas huni kuin, o MAHKU, do Acre, com obras expostas em espaços nacionais e internacionais. No caso em questão, os artistas que compõem o coletivo fazem uso dos símbolos e mitos de seu grupo, as obras são feitas em conjunto e a venda beneficia toda a comunidade.

No caso dos coletivos brasileiros, a autoria compartilhada não é um dilema para o sistema de arte pela exigência da autoria, as obras são assinadas pelos nomes dos coletivos e

isso já basta, já que não há a assinatura de um único artista em uma obra produzida coletivamente apenas por demanda do mercado. A nosso ver, o mercado das artes indígenas tem sido bem receptivo às produções plásticas dos coletivos.

No tema da autoria, ainda é possível refletir sobre os direitos autorais. Este assunto se faz comum em todos os campos estudados por esta tese e tem sido, por muitos anos, uma problemática discutida pelos grupos indígenas sobre o uso indevido de seus conhecimentos utilizados pela indústria cultural. São fartos os exemplos no campo da pintura de artistas e empresas ocidentais que usufruíram do saber indígena para fins lucrativos.

Conforme Goldstein (2012, p. 291), a diferença na maneira dos indígenas e não indígenas lidarem com a noção de autoria e de propriedade intelectual, aliada à má intenção de alguns empresários, faz com que não sejam raros os casos de uso questionável ou indevido de criações indígenas. Alia-se a isso o fato de a legislação nacional, em diversos países, não contemplarem as especificidades das sociedades e das práticas culturais tradicionais. Logo, é notório o fato de que as leis que versam sobre os direitos autorais, via de regra, cobrem apenas criações "originais" de autores individuais, o que nem sempre se aplica a contextos tradicionais, nos quais não é apenas a personalidade do autor que se apresenta na criação, mas também elementos partilhados por toda a comunidade, já que o repertório visual e as formas expressivas costumam estar ligados a algo muito profundo para os povos indígenas e, em alguns casos, são também estratégia para conquistar visibilidade e renda junto à sociedade nacional.

A estudiosa observa ainda que a perspectiva de entendimento de propriedade dos legisladores diverge das formas indígenas de atribuição de responsabilidade pelo conhecimento e de autorização para o uso de saberes tradicionais. No caso de obras derivativas, que utilizam elementos da tradição cultural indígena, não são consideradas plágio dentro das leis de direitos autorais, ainda que possam ser vivenciadas pelas sociedades detentoras daquele patrimônio cultural como ofensa ou desrespeito. Esta conduta talvez seja eticamente questionável, mas é legalmente permitida. Por um lado, a "autenticidade" é sempre relativa, a cultura é dinâmica, e parcerias e trocas acontecem o tempo todo (Goldstein, 2012, p. 286).

Na esteira deste processo, há outro problema levantado pela teórica supracitada, que é a identificação do autor como pré-requisito para todas as leis de direitos autorais. Nas pinturas indígenas (como bem mostra o caso do artista desana), esta exigência nem sempre pode ser atendida. Outro obstáculo é o fato de que os itens de domínio público, e aqui se encaixam as expressões culturais tradicionais, não são protegidos pela legislação. Além disso,

no Brasil, o prazo para uma obra cair em domínio público é de 70 anos após a morte do autor, tempo curto se considerarmos que as práticas indígenas são de longa duração. Apenas as obras materializadas em suportes concretos são protegidas por direitos autorais. Logo, as músicas, as danças, a pintura corporal e as narrativas míticas não entram nessa lógica, a menos que sejam documentadas por escrito, gravadas, fotografadas ou filmadas (Goldstein, 2012, p. 286-287).

É a partir desse contexto que os povos indígenas estão cada vez mais interessados em documentar suas práticas artísticas como forma de as preservar e, também, evitar o uso indevido. Assim, as artes dos diversos grupos indígenas, recriadas para a apreciação e o consumo da sociedade nacional por eles mesmos, são um fato relativamente recente. Os artistas indígenas estão em processo de experimentação. Por isso, as tensões e distorções, como no caso da autoria, a relação com o xamanismo, os sonhos e as práticas ritualísticas são temas pouco compreendidos pelo Ocidente.

Nas próximas linhas, apresentaremos o percurso trilhado por Jaider Esbell e pelo Coletivo de Artistas Indígenas Huni Kuin – MAHKU, dois exemplos no campo da pintura indígena que têm contribuído grandemente para a expansão do conceito de arte no Brasil, servindo também para ilustrar as modalidades de autoria individual e coletiva, assim como os temas discutidos nas seções anteriores. Assim, decidimos nos aprofundar apenas nestes nomes pela contribuição e visibilidade para as artes indígenas contemporâneas. O objetivo não é fazer uma análise profunda da produção dos artistas selecionados, função que caberia a um especialista em artes plásticas, mas demonstrar a importância destes artistas para a formação de um campo artístico das artes indígenas contemporânea no Brasil e evidenciar que estes sujeitos estão conseguindo reverberar suas vozes por meio de suas produções, a partir do uso de formas e conteúdos tradicionais aliados aos instrumentos ocidentais.

1.5.2 Jaider Esbell: o artista neto de Makunaima

Descendente da etnia Macuxi, Jaider Esbell (1979-2021) foi um grande artista, incentivador, produtor, pensador e curador de obras indígenas. Sua poética extrapola o campo da pintura e se estende também para o audiovisual, performances e criação de textos científicos e de literatura. Natural de Roraima, viveu até sua maioridade na terra indígena Raposa Serra do Sol, espaço sempre presente em suas produções. A partir do seu talento como artista plástico, foram inúmeras exposições, viagens internacionais e prêmios. Com a Galeria de Arte Indígena Contemporânea, Jaider Esbell inaugurou, em seu Estado, um espaço que

possibilitou a formação de novos artistas e estudantes das artes indígenas. Suas obras no campo da pintura dão ênfase às expressões humanas e dos seres da floresta, à política, ao xamanismo, à plasticidade contemporânea e a outros temas.

Seus trabalhos ganharam grande repercussão a partir da exposição coletiva latinoameríndia *¡MIRA!* – Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas, realizada na Universidade Federal Minas Gerais – UFMG, em 2013. Em 2016, o artista foi indicado e vencedor do Prêmio Investidor Profissional de Arte – Prêmio PIPA, o maior prêmio da arte contemporânea brasileira, sendo indicado novamente em 2021. Este acontecimento comprova a importância de Esbell e o coloca como um dos principais expoentes e formuladores da arte indígena contemporânea. No *blog* do artista[9], é possível encontrar informações que nos ajudaram a entender sua trajetória, seus projetos e suas obras.

Esbell (2018a, p. 11) se autointitulou como artista da transformação, assim como a figura de Makunaima[10], seu avô. O artista assume seu laço familiar com o herói e o apresenta a partir de versões desconhecidas afastadas das apresentadas na poética de Mário de Andrade. Em seu texto intitulado *Makunaima, o meu avô em mim!,* Esbell explica sua relação com a figura de Makunaima de forma mais abrangente:

> Devo lhe avisar que estas estórias são parte da minha vida e que realmente Makunaima é meu avô; isso é um fato. Makunaima e muitos outros vovôs são daqui do extremo norte da Amazônia. Nós temos uma história e uma geografia. Somos parentes diretos. É uma relação biológica, genética, material e uma parte substancial em espírito, ou energia [...]. Eu, quando assumo e reivindico o meu laço familiar com Makunaima, estou convidando a ir além no discutir decolonização ou colonização. Quando tomo isso como um argumento, quero dizer que é parte minha querer que em todas as partes estejam algum extrapolar dos discursos. Quando faço isso publicamente em um lugar estratégico, com arte, acredito estar sendo paradidático (Esbell, 2018a, p. 12).

O artista macuxi afirma que não está sozinho, que sua visualidade e pistas de existência são apenas um passo para mais mistérios e que ele e Makunaima são parte de um tempo contínuo de busca por sentidos mais abstratos e desafios do grande existir e suas urgências individuais e coletivas. O artista descreve a relação afetiva com Makunaima como

---

[9] Disponível em: http://www.jaideresbell.com.br/site/ Acesso em 13 de mar. 2024.

[10] Makunaimã, Makunaimî, Makunaima ou Macunaima são diferentes formas de escrever o nome do demiurgo dos Macuxi, Wapichana, Waiwai, Patamona, Ingaricó, entre outros povos que habitam o *circum*-Roraima, região fronteiriça que congrega Brasil, Venezuela e Guiana. Makunaimî ou Makunaimã têm sido as grafias mais recorrentes nas últimas publicações, porque possuem o som de "mã" no final do nome, fonética que mais se aproxima das línguas macuxi e wapichana (Dorrico, 2022, p. 116). Nesta subseção, lançaremos mão da grafia Makunaima, utilizada pelo artista em suas produções.

sendo familiar, íntima e sagrada, dependendo exclusivamente do respeito. Em contraposição às representações tradicionais, Esbell (2018a, p. 11) descreve o avô como uma energia densa e forte, sendo uma fonte própria semelhante à de uma bananeira.

Jaider Esbell acredita que seu talento artístico é uma extensão direta de sua conexão com Makunaima. Assim, revela que a arte é o elo que une sua figura ao herói, compartilhando o mesmo sangue, astúcia e caráter. Dada a importância da relação reivindicada de parentesco, o artista produziu a coleção *Meu avô Makunaima*, com 15 telas que foram expostas em Manaus no ano de 2018. Ao longo desta subseção, apresentaremos cinco das representações de Makunaima feitas por Esbell para pensarmos sobre seu modo de produzir e pensar na arte.

As imagens apresentadas do personagem mitológico são compostas de ideias figurativas para o mito fluido. “É fluido pois vem de um estado de energia e caminha por um tempo onde em um determinado espaço desse tempo homens e demais seres também eram mais fluidos” (Esbell, 2018a, p. 20). As pinturas compostas por diversas sobreposições de camadas de desenhos, texturas e transparências sobre fundo preto e cores brilhantes apresentam formas de vidas em harmonia. A percepção, ao se fazer a leitura das obras, são de conexões entre mundos, símbolos novos e representações étnicas. As obras elucidam ainda o estilo marcante de Esbell em combinar planos e convidar o apreciador de arte para uma amplitude do olhar e para a reflexão de que os povos indígenas possuem seus próprios sistemas de arte e percepção de mundo.

Na representação da imagem abaixo, Makunaima é imaginado pelo artista com aspectos humanos. O mito aparece na pintura em tela sugerindo uma condição de plenitude. Segundo as descrições de Esbell (2018a, p. 22), é possível vê-lo como um ser masculino e imponente, com pontos de luz chamativa, como se fosse o próprio encantamento tomando forma para atender visualidades.

As figuras humanoides presentes na tela em questão e em outras da coleção possuem formas simplificadas e não apresentam rosto. Entretanto, conseguem ser expressivas por meio dos gestos carregados de ritmo e movimento, enquanto, ao fundo, complexas texturas preenchem o espaço e auxiliam o movimento da composição. Se tratando de arte indígena, conforme Esbell, é preciso algo dinâmico para que se alcance a condição exata de transpor e fazer transpor mundos. Mas o efeito contrário também é característico, principalmente quando é simplificada a imagem do mito essencialmente fluido para algo limitado a uma imagem.

FIGURA 17 – *Makunaima – II*, DE JAIDER ESBELL. TÉCNICA: ACRÍLICA E PINCEL *POSCA* SOBRE TELA. DIMENSÕES: 90 X 90 CM, 2017

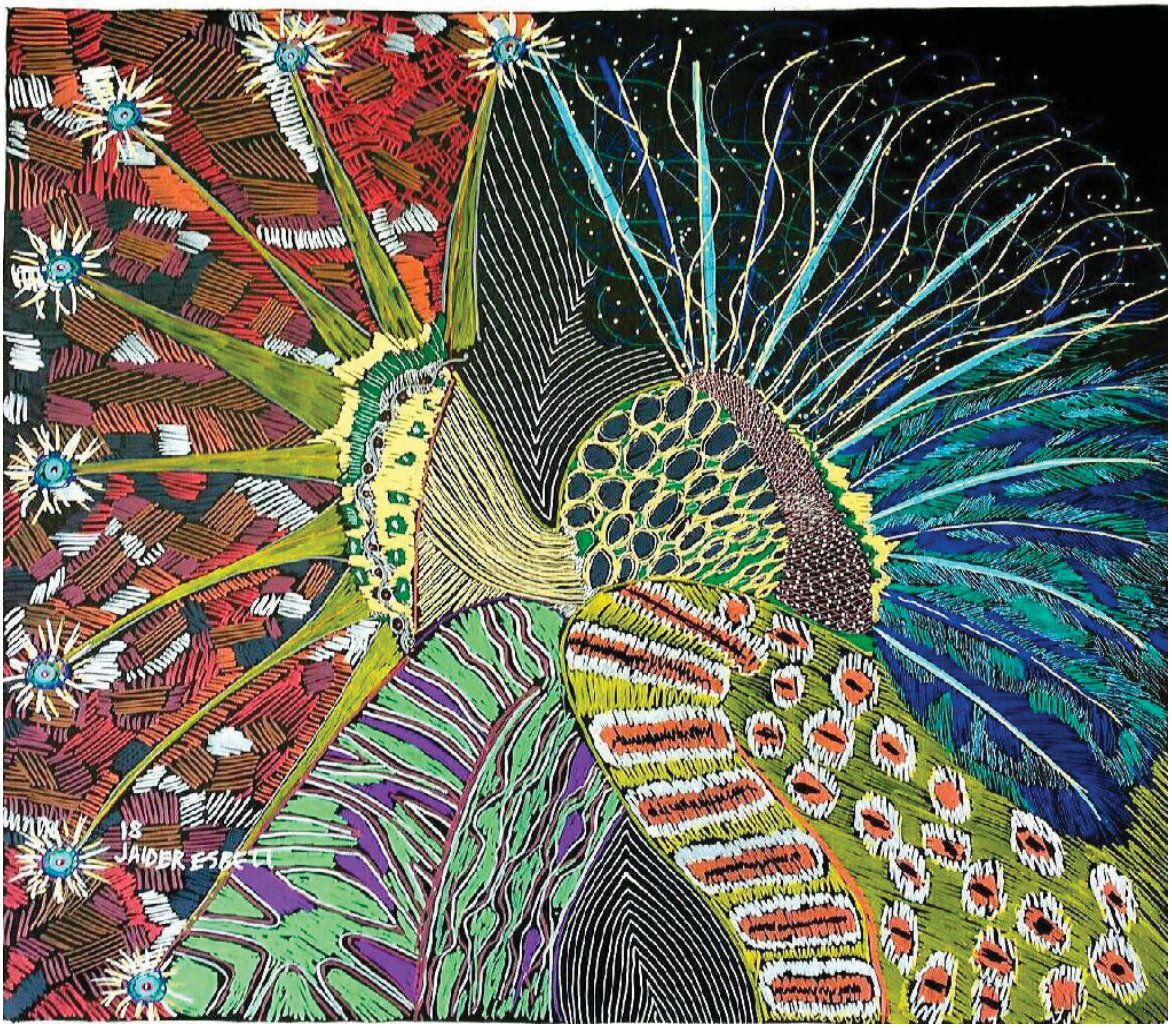


FONTE: Imagem extraída de Esbell (2018a, p. 22).

O sentido limitador é a representação de Makunaima humano, mortal e material. O artista considera que a materialização de um herói mítico em uma figura emoldurável pode ser uma forma de compor um fator complicador, mas considera também que, assim, temos as bases ou as pistas para a sua devolução a um estado anterior, o estado pleno da arte, o estado de energia, quando a visão vê o que é abstrato, onde reside o todo sentido (Esbell, 2018a, p. 23).

O exercício de desconstruir a imagem de Makunaima, já imposta na mente dos brasileiros, foi um dos objetivos da exposição citada. As interpretações sobre esse herói dos povos indígenas roraimenses ultrapassaram barreiras e o tempo a partir da escrita da rapsódia de Mário de Andrade, mas o Makunaima de Esbell é outro, é o dos Macuxi, fonte de inspiração e conhecimento.

FIGURA 18: *Makunaima – III*, DE JAIDER ESBELL. TÉCNICA: ACRÍLICA E PINCEL *POSCA* SOBRE TELA. TAMANHO 90 X 90 CM, 2018



FONTE: Imagem extraída de Esbell (2018a, p. 24).

Segundo o artista, as 15 telas da coleção são exemplos de que as representações nunca serão suficientes para contemplar o universo imagético do herói. Escolhemos a imagem acima, pois o personagem se torna algo indefinido e mostra o transitório das coisas e a cosmologia macuxi, apresentada pelo artista de forma íntima e pessoal.

Jaider Esbell, como artista e estudioso que foi, sempre defendeu a arte e a autonomia dos artistas indígenas em se apresentarem como contemporâneos e poderem utilizar técnicas e modos artísticos internos e externos. Materializar as diversas formas de Makunaima é também uma maneira de dizer que o universo indígena, agora de outra perspectiva, pode colaborar muito com o Ocidente e com o contemporâneo dentro da perspectiva de um contra-argumento, ou uma contra-atitude (Esbell, 2023, p. 29-30).

FIGURA 19 – *Makunaima – V*, DE JAIDER ESBELL. TÉCNICA: ACRÍLICA E PINCEL *POSCA* SOBRE TELA. TAMANHO 90 X 90 CM, 2018



FONTE: Imagem extraída de Esbell (2018a, p. 28).

Jaider Esbell brinca com as formas do demiurgo, que agora descansa em uma rede. Se, para alguns, o personagem é apenas uma invenção da literatura, visto como sem caráter e preguiçoso, para outros, da forma como é retratado pelo artista, é novidade. A tela acima traz esta provocação sobre estes estereótipos na tentativa de desfazê-los, pois a preguiça e a improdutividade atribuídas ao indígena têm seu conceito negativo reforçado com o desconhecimento mínimo da realidade de nascer, viver e trabalhar na floresta. Makunaima, entre os indígenas de Roraima, é um ser pleno de coragem. Sua humanização pela literatura o leva para um caminho sem compromisso com a vida, que poderia ser entendido de forma perversa. A produção de Jaider Esbell se transforma em ativismo político ao mostrar a dinâmica e a vivacidade das culturas indígenas e ao apresentar outras visões de entidades.

Temos agora a versão de Makunaima retratado como um beija-flor. Segundo o artista, é assim que ele também se apresenta: a prontidão em transformar as coisas e

transmutar a si próprio é um lado menos alcançado e menos compreendido dos grandes feitos do demiurgo.

FIGURA 20: *Makunaima – V*, DE JAIDER ESBELL. TÉCNICA: ACRÍLICA E PINCEL *POSCA* SOBRE TELA. TAMANHO 90 X 90 CM, 2018



FONTE: Imagem extraída de Esbell (2018a, p. 30).

Esbell destaca o fato de o exotismo estar sempre presente nas referências aplicadas na leitura, ou feitura do herói. Após quase um século de exposição, o artista questiona o que ainda é possível falar sobre seu avô Makunaima (Esbell, 2018a, p. 33). A coleção em referência busca dar respostas à pergunta, porque as representações pintadas pelo artista fogem das impressões que temos sobre a figura do herói roraimense, como representado no célebre *Macunaíma* de Mário de Andrade. Desse modo, Jaider Esbell, como impulsionador da arte indígena contemporânea brasileira, ao apresentar outros modos de um personagem já conhecido, rompe com narrativas mais difundidas a partir de sua inserção no campo artístico,

apresentando uma produção que se nutre do passado, com técnicas do presente e com vistas a contribuir com o futuro da arte e dos novos artistas indígenas.

Makunaima é ainda retratado por Esbell como um gigante, de modo que todas as formas projetadas do herói são um convite para pensarmos nos extremos das coisas impossíveis fora de qualquer lógica razoável para o mundo normal (Esbell, 2018a, p. 39).

FIGURA 21 – *Makunaima – V*, DE JAIDER ESBELL. TÉCNICA: PINCEL *POSCA* SOBRE TELA. TAMANHO 29,7 X 42 CM, 2018



FONTE: Imagem extraída de Esbell (2018a, p. 38).

Segundo o artista, a dualidade de Makunaima, ao se apresentar como forte e violento e, em outros momentos, como uma criança frágil e vulnerável, parece tão fora de sentido como sua própria reivindicação de parentesco com o demiurgo. Entretanto, assumir tais disparidades é uma característica do herói. Se há algum problema, segundo Esbell, este está na exotização externa, no ocidental e no estranho.

Nas imagens da coleção *Meu avô Makunaima*, não há uma sequência lógica de eventos, uma vez que, de acordo com Esbell, não haveria como sequenciar algo tão fluido

como a existência do demiurgo e lhe atribuir uma biografia, ou uma historiografia linear (Esbell, 2018a, p. 37). As representações de Makunaima se referem a um tempo em que tudo poderia ser tudo, um tempo em que as formas mudavam constantemente, o tempo originário. A necessidade de uma forma humana, concreta e masculina, segundo o artista, é o efeito claro da colonização. Com a proposta da coleção, Jaider Esbell justifica que sua intenção não era medir o tamanho de Makunaima, mas levar o interlocutor ao lado desconhecido da atuação do herói.

O artista enfatiza ainda que seu objetivo com a referida produção não era pleitear compreensão e buscar por algo confortável e alentador, muito menos falar de injustiça ou reparação em uma tentativa de reescrever a história. O sentido estava em dar ênfase ao lado morto do mito para que surgisse como algo testemunhal, e não mais como antes foi feito (Esbell, 2018a, p. 35). Em outro texto, Esbell já enfatizava que seu trabalho não era mera ilustração para outros discursos, ou para atender os anseios da mídia de querer entender o indígena a partir de sua expressão pictórica. Seu lema era que sua atuação vinha mais para confundir do que para esclarecer (Esbell, 2023, p. 110).

O retorno da figura de Makunaima foi feito por Jaider Esbell muito antes da referida exposição, em sua obra de contos *Terreiro de Makunaima*: mitos, lendas e estórias em vivências (2012). Em 2019, o projeto *Makunaimã*: o mito através do tempo, uma peça de teatro publicada em formato de livro, trouxe, em um movimento inédito, as vozes de indígenas pemon, taurepang, wapichana e macuxi, povos que são herdeiros legítimos de Makunaima, a reclamarem os estereótipos a partir do uso do sagrado. Jaider Esbell é um dos personagens da peça.

Este caminho de retorno do herói é também tema do documentário *Por onde anda Makunaima?*, vencedor de melhor filme no Festival de Brasília de 2020. No filme, o diretor Rodrigo Séllos recorre, inclusive, a Jaider Esbell para entender o mito na perspectiva indígena. O demiurgo contemporaneamente aparece ainda nos poemas da escritora Sony Ferseck, que pertence ao povo macuxi, e na produção do artista visual Gustavo Caboco, pertencente ao povo wapichana.

As obras de Jaider Esbell, como as apresentadas aqui e muitas outras, são assinadas como forma de confirmar a autoria individual. Para o artista, se suas obras não fossem assinadas, estariam diluídas em invisibilidade (Esbell, 2023, p. 118). O neto de Makunaima garantiu que sua arte não é uma reprodução de grafismos, sua literatura não copia mitos e narrativas de domínio do povo, pois, segundo sua percepção, estes patrimônios são sagrados e só devem ser utilizados em ocasiões especiais, além de não serem produtos individuais, nem

deveriam ser vendidos para o desfrute pessoal. Nesse contexto, o artista considerou sua produção como contemporânea com referência ancestral, que se projeta com o uso de todas as ferramentas modernas disponíveis e manuseáveis. “Extrapolando todo o meu ser, o meu trabalho talvez seja necessário para uns, para outros uma vergonha, a outros afronta. Desafiando as teorias, pedindo novos conceitos, é insuficiente ainda tudo o que já foi proposto” (Esbell, 2023, p. 109).

Jaider Esbell assumiu em vida seu papel de artista contemporâneo ao transitar entre dois mundos diferentes e ao fazer da arte uma ponte para conexões possíveis. Por meio de suas produções, ele propôs a necessidade de iniciativas para que mudanças ocorressem no campo das artes a partir de ações coletivas e individuais, autocríticas, lutas por políticas públicas para o setor artístico, discussões sobre apropriação cultural, revisão dos conceitos estéticos e da historiografia da arte e outras ações. Suas obras suscitam questionamentos e reivindicam o lugar das artes indígenas na contemporaneidade.

A contribuição de Jaider Esbell para a arte contemporânea foi sua proposta de resistência através da imagem do artista indígena que atraiu os olhares da mídia. Nas palavras do artista:

> A figura do indígena artista vem reivindicando um espaço de existência apropriado para a arte se manifestar. E que traz uma possibilidade muito grande de um pensamento novo. Num momento em que a arte está sendo cerceada por movimentos políticos e religiosos, isso tudo é uma grande resistência, porque há a tentativa de se descaracterizar, de desmoralizar e de criminalizar toda arte que foge do habitual. E é essa habilidade estratégica que me interessa, a de escapar da generalização do ser como homogeneização, não permitir que se retire as particularidades, as individualidades, os diferentes sentidos de cada pessoa e cultura (Esbell, 2023, p. 26).

A arte, conforme o artista, faz o indígena sair da invisibilidade e entrar num universo bem restrito que é o de pensador, de pessoas que influenciam a sociedade. De fato, Esbell influenciou uma nova geração de artistas indígenas, principalmente por sua liderança em reunir e projetar, em sua galeria, novos nomes que hoje se destacam em mostras e exposições nacionais e internacionais. Em suas entrevistas, ele nunca defendeu um estilo purista indígena. A arte, então, “remete e bebe muito do conceito europeu e vaza pela falta de suporte limitante na grande contemporaneidade”, mas Esbell defendia também que a arte indígena contemporânea precisa ter uma base, um compromisso, um pertencimento em duas frentes com o povo (Esbell, 2023, p. 119).

Na visão do artista, a arte indígena contemporânea purifica-se filtrando em si mesma com a força da ancestralidade, ou seja, o seu núcleo, encosta na arte geral enquanto sistema próprio, mas elas não se fundem, nem se confundem totalmente. Desse modo, os propósitos da arte indígena contemporânea vão muito além do assimilar e usufruir de estruturas econômicas, icônicas e midiáticas. Ela se torna, para os povos indígenas, um caso específico de empoderamento no campo cosmológico de pensar na humanidade e no meio ambiente (Esbell, 2018b, s/p).

Na atualidade, estamos vivenciando um real encontro da arte indígena e do Brasil. Isso significa um avanço dentro de uma lógica de resistência e de legitimação que a arte indígena faz por força própria. Conforme o artista, para começarmos a apreciar o que de melhor os artistas indígenas têm para oferecer,

> [...] é preciso, antes de tudo, entender que cada traço, ponto ou cor foi concebido em um estado de energia único. Que essa energia tem origem em um passado remoto, de onde tudo se origina, estaciona momentaneamente nos dias atuais, guiando os sentidos do artista que segue mirando fixamente para o futuro; o futuro comum que todos esperam. Essa é uma via de entendimento, mas nessa trajetória, muitos detalhes estão diluídos e para esses detalhes estarem ao nível de percepção humana, cabe a nós espectadores o exercício doloroso da espera e da busca (Esbell, 2023, p. 71).

Jaider Esbell, com isso, destaca a profundidade e a complexidade das obras de arte produzidas por artistas indígenas, convidando-nos a uma apreciação mais profunda e sensível de sua criação. Ele nos lembra que cada elemento visual carrega consigo uma energia única, enraizada em um passado ancestral e projetada para o futuro. Esta compreensão nos desafia a superar nossas expectativas imediatas e nos envolve em uma jornada de descoberta e contemplação, onde a paciência e a busca são essenciais para a plena apreciação da riqueza cultural e artística das obras.

A contribuição de Jaider Esbell, nesse contexto, é oferecer uma visão panorâmica do momento grandioso em que estamos envolvidos. Suas obras, em diversos suportes, representam com muita propriedade este encontro da arte indígena com o Brasil e com o sistema de artes global no contexto contemporâneo. O reconhecimento em vida da potência que foi o seu trabalho o colocou como uma das peças-chave no rompimento de fronteiras que dividiam a arte indígena e a arte ocidental.

As obras de Esbell não se resumem apenas às mencionadas, sua produção artística é vasta, e o talento é visível também nas reflexões presentes em seus textos publicados, nos quais faz ponderações sobre o universo da arte contemporânea e a presença indígena nesse

cenário. É importante observar sua atuação enquanto artista e intelectual indígena que se constrói na representatividade, já que conseguiu transitar por inúmeros espaços privilegiados e, a partir disso, utilizou a arte para falar e requerer os direitos dos indígenas à terra, à vida e à desconstrução de um sistema excludente de arte.

Como se vê, o trabalho de Jaider Esbell tem um impacto enorme. Com sua poética, tomou para si o papel de movimentar e modificar o cenário artístico brasileiro. Sua morte prematura, em 2021, em um momento de maior visibilidade de sua trajetória, aos 41 anos, é uma perda grande em termos de representatividade no campo artístico, mas abre possibilidades também para a reflexão sobre as tensões e o quão violento é o campo artístico para aqueles que o desafiam e são absolvidos por ele, logo, o suicídio do artista soa como um alerta de que as cobranças e o esforço para entrar no mercado ocidental das artes podem ter contribuído para o desfecho trágico da sua vida.

1.5.3 O coletivo MAHKU: arte de gente verdadeira

O MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin[11] -, oficializado em 2013, é um coletivo com sede no Estado do Acre e que tem como figura central Ibã Sales Huni Kuin, pois foi a partir de suas pesquisas sobre os cantos *huni meka*, cantos entoados nos rituais de ingestão da ayahuasca, que o grupo surgiu. A publicação do livro *Nixi pae* – o espírito da floresta (2006) é resultante das pesquisas de Ibã. A obra tornou-se importante para a retomada e o aprendizado dos cantos pelos mais jovens e para o fortalecimento da língua huni kuin, servindo ainda como inspiração para as criações do coletivo.

Destacamos ainda como fonte para o processo criativo do grupo a obra *Huni meka:* cantos do nixi pae, organizada por professores huni kuin interessados em registrar sua cultura e utilizar os registros para o estudo da língua nas escolas indígenas. Os cantos presentes na obra estão escritos em hãtxakuin, uma das nove línguas da família Pano ainda existentes no Acre. As pinturas em papel e tela produzidas pelo coletivo partem da tradução dos cantos e mitos que integram a cosmologia huni kuin.

Conforme Dinato (2021, p. 53-54), desenhar os cantos incide em uma forma específica de tradução de palavras em imagens. Esta prática, segundo o teórico, se espalhou pela região e, atualmente, vários indígenas huni kuin, principalmente os jovens, desenham cantos e mitos. O MAHKU, portanto, insere-se neste contexto de retomar, recriar e

[11] Os Kaxinawá se autodenominam Huni Kuin, que significa “Gente Verdadeira”, e falam o hãtxakuin, que significa “língua verdadeira” (Indígenas Kaxinawá, 2007, p. 6).

transformar tradições. Esta é apenas uma de suas formas de atuação política. Logo, o coletivo é, a seu modo, também um grupo de pesquisadores de suas próprias tradições revestidas em possibilidades artísticas, uma vez que nos ensinam a ver por meio das suas próprias formas de tradução dos cantos.

O interesse do MAHKU passa pelo resgate de sua própria língua, pautado na investigação de sua musicalidade e da história dos cantos tradicionais, traduzindo-os para novas abordagens com a utilização do papel, telas e outras linguagens artísticas. O grupo se volta para a autonomia e o controle da alteridade através do envolvimento e da multiplicidade de diálogos com o mundo não indígena como forma de fortalecer a cultura huni kuin (Dinato, 2021, p. 60).

Na perspectiva de Giufrida (2023, p. 36), o sentido geral do coletivo parece ser criar caminhos por meio de uma política de se associar para se fortalecer. Ou seja, interessa ao grupo produzir e facilitar a passagem entre mundos sob o risco e consciência das distâncias e assimetrias, controladas e conduzidas pelo poder da contação, pelos cantos, pelas imagens que produzem e pelo sentido ético da sobrevivência de seus modos de existência. A utilização de novos instrumentos, dispositivos, técnicas, materiais e recursos produz menos assimilação ou aculturação, mas opera no sentido de resgatar algumas práticas perdidas desde a colonização (Giufrida, 2023, p. 36).

O MAKHU nasce do encontro entre os saberes tradicionais da floresta com a universidade, uma ponte entre diferentes perspectivas. Dinato (2018, p. 77) sublinha que as obras do grupo não são algo tradicional huni kuin, muito menos puramente não indígena, mas se configurariam como um processo, um vir a ser, englobando elementos internos e externos para construir um ser em movimento e em constante transformação. O coletivo situa-se e alimenta-se dos mundos transitados pelos seus integrantes. É a partir do trânsito e das conexões que se tecem as alianças e que novas ideias são gestadas. Para o teórico, é difícil definir o MAHKU, pois sempre escapam as definições, levando em consideração que está sempre em movimento, e salienta que

> É indígena e não indígena. Alia técnicas, pessoas e lugares múltiplos. Não tem contornos definidos. É feito de pessoas, jacarés, plantas e jiboias. Os artistas MAHKU mostram que esse desejo por técnicas-outras materializa-se, pois não hesitam em diversificar suas atividades e produzem telas, murais, copos, filmes, bolsas estampadas, desenhos e reproduções de desenhos. Essa lista, acredito, será continuamente provisória, tendo em vista que novas técnicas sempre deverão aparecer (Dinato, 2018, p. 78).

Por sua atuação no campo artístico contemporâneo, o coletivo foi indicado ao Prêmio PIPA em 2016 e já participou de inúmeras exposições, a saber: *Histoires de voir* (Fondation Cartier, Paris, 2012); ¡*Mira*! – artes visuais contemporâneas dos povos indígenas (Centro Cultural da UFMG, Belo Horizonte, 2013-2014); *Histórias mestiças* (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2014); *35º Panorama da arte brasileira*: Brasil por multiplicação (MAM-SP, São Paulo, 2017); *Avenida Paulista* (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, São Paulo, 2017); *Vaivém* (Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília, 2020); *Vexoá*: nós sabemos (Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2020-2021), e *Mirações* (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, São Paulo, 2023), para citar algumas.

A artista e curadora Naine Terena (2023, p. 62) utiliza o termo coletivo-escola para se referir à atuação do grupo pelo caráter pedagógico, cujas importância e existência são centradas nos próprios huni kuin por meio do fazer para si mesmo e para a coletividade, que, além do estímulo para fazer arte, se propõe realizar a manutenção dos conhecimentos tradicionais. Isto é, para além da tradução visual dos cantos, existe a materialização dos ensinamentos na vida, na prática e nas ações do coletivo a partir da sua cosmologia como elemento fundamental para a própria pesquisa elaborada pelo grupo.

Nas próximas linhas, apresentaremos algumas obras do coletivo que correspondem ao que falamos anteriormente sobre a arte e os outros mundos habitados por humanos, não humanos e animais. São obras produzidas a partir das experiências de tradução dos cantos e mitos, materializadas a partir de técnicas contemporâneas da pintura e uso da tela, suporte utilizado só recentemente pelo coletivo. Por este caminho, selecionamos apenas cinco trabalhos em tela que expressam a relação da etnia com a cosmologia e o xamanismo, mas que também demonstram a relação do coletivo com o mercado e as técnicas de arte contemporânea. Tais produções são importantes ainda para pensarmos no tema da autoria, assim como na autonomia do coletivo ao usar o recurso das vendas das telas para a manutenção de sua comunidade.

A primeira obra selecionada, como grande parte dos trabalhos do grupo, se relaciona ao mito de origem da ayahuasca. Do ponto de vista de Giufrida (2023, p. 38), podemos considerar que a lógica das histórias presentes nos mitos envolve toda a produção estética huni kuin.

A tela abaixo nos chama atenção porque apresenta as transformações dos seres, os espíritos da floresta e a crença do povo huni kuin sobre o surgimento da bebida sagrada, assim como a preocupação com o resgate da memória, tradicionalmente comunicada por meio das

letras dos cantos. Ao registrar as narrativas míticas e traduzir para a pintura, o objetivo dos artistas é estudar e ensinar os mitos e fazer estas histórias sobreviverem, se estenderem e se transformarem, preservando a integridade e o enraizamento huni kuin (Giufrida, 2023, p. 46).

FIGURA 22 – *Yube Inu, Yube Shanu* (MITO DO SURGIMENTO DA BEBIDA SAGRADA NIXI PAE), DE IBÃ HUNI KUIN, BANE HUNI KUIN, AYANI HUNI KUIN, NAWA IBÃ NETO HUNI KUIN, MAHKU. TÉCNICAS: ACRÍLICA SOBRE TELA. DIMENSÕES: 122,5 X 207, 5 CM. MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND, 2021



FONTE: Imagem extraída de Pedrosa; Giufrida (2023, p. 214).

O conteúdo da tela apresenta a noção de quimera pela sua pluralidade de cores, símbolos, humanos, personagens míticos e animais. Nada na obra é por acaso, todos os elementos fazem parte da cultura dos artistas. A ayahuasca, tema principal da tela, é a bebida sagrada utilizada pelos Huni Kuin como meio de se ligarem a outros mundos, a recriação artística é feita, desse modo, através da articulação mito-canto-tradução. Segundo o mito huni kuin de origem da bebida[12], Yube Inu aprendeu a preparar a bebida *nixi pae* através dos ensinamentos do povo Jiboia, no fundo de um lago, ao se relacionar com uma integrante desse

[12] A narrativa completa da origem da bebida pode ser vista na íntegra no livro: *Una Shubu Hiwea:* livro escola viva do povo Huni Kuĩ do Rio Jordão (2017), disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/publicacao_unashubuhiwea.

povo, a mulher jiboia. Na tela, é possível visualizar todos os personagens do mito de origem: a anta, a mulher jiboia, o personagem central da história Yube Inu, responsável por aprender a preparação da bebida, e vários símbolos e cores da cultura huni kuin.

Os desenhos materializados na tela são uma extensão dos cantos, tendo a função de mediar mundos diferentes, pois agem no apreciador na forma que Gell (2020, p. 31) caracterizaria como "a arte como um sistema de ação". Esta característica está fortemente presente nas obras do MAHKU, uma vez que as imagens também são capazes de operar a mediação pelo sistema cosmopolítico huni kuin a partir da performance registrada nas pinturas. Nessa direção, Dinato (2018, p. 61) salienta que o conhecimento huni kuin, ao ser registrado na pintura, é, ao mesmo tempo, subjetivado por aquele que o conhece e objetificado para quem é comunicado. A transmutação dos cantos em imagens gera, com isso, a mediação entre mundos, nesse caso, o mundo indígena com o não indígena. Os cantos "incorporam-se" nas imagens, garantindo-lhes uma forma de operação análoga à dos próprios cantos de caminhos e agentes conectivos (Dinato, 2018, p. 87-88).

A segunda imagem selecionada corresponde à representação da jiboia, que circunda grande parte da produção do MAHKU.

FIGURA 23 – *Yubenawaainbu* (POVO DA MULHER JIBOIA). MANÁ HUNI KUIN, MAHKU. TÉCNICAS: ACRÍLICA SOBRE TELA. DIMENSÕES: 147 X 203,5 CM. COLEÇÃO MARCHETTI E PETRARCA



FONTE: Imagem extraída de Pedrosa; Giufrida (2023, p. 199).

Na mitologia huni kuin, a jiboia é considerada como o maior dos xamãs, mensageira e ser da transformação que viaja do mundo da água para o da terra, trocando de pele. Por isso, foi por meio dela que se originaram os *kene*, grafismos estilizados inspirados na sua pele, que também são caminhos, linguagem e formas de comunicação com ela (Giufrida, 2023, p. 38-40). Por sua importância, os Huni Kuin, em grande parte de suas obras, reproduzem os grafismos de sua pele, mas não é só isso, no mito de origem da ayahuasca, o povo Jiboia é quem detém todo o conhecimento sobre o preparo e os cantos entoados no ritual de ingestão da bebida. Segundo a narrativa mitológica huni kuin, o povo Jiboia vive no fundo do rio, para onde é levado o humano Yube Ynu, pela mulher jiboia Yube Shanu. Ele retorna para o mundo dos humanos com todos os segredos da planta sagrada. Na obra abaixo, produzida por Maná Huni Kuin, integrante do coletivo, o povo Jiboia é humanizado e a representação da cobra está presente em quase todo o espaço da obra, seja de forma a perambular pela imagem, seja literalmente em suas bordas, acompanhada por ângulos ou em formas geometrizadas, derivadas dos grafismos huni kuin (*kene*), aqueles originados do réptil.

Sobre a representação da jiboia para a cultura huni kuin, Giufrida (2023, p. 40) elucida que a superfície e o movimento da jiboia se tornaram geometria, tipos padronizados levados para as obras, miçangas, redes e cestarias. Ainda para o estudioso, o fato de a jiboia emoldurar grande parte dos trabalhos do MAHKU ressalta a forma como as imagens surgem de seu universo, com a perspectiva da própria experiência visual que se instaura no ritual de *nixi pae*.

Os cantos entoados no ritual de ingestão da ayahuasca rememoram a trajetória dos personagens míticos. As letras dos cantos são utilizadas pelo coletivo para traduzirem este universo para o campo da pintura. No canto denominado *povo da mulher-jiboia*, por exemplo, utilizado para chamar a força da bebida, a mulher jiboia é descrita, assim como o processo que envolve as visões e o ruídos no momento de transe, como:

Povo da mulher-jiboia
Mulher do povo-jiboia
Em cima do toco (de árvore) branco
Miração[13] chegando firme
Voz de mulher chamando
Ficar firme o pensamento
Vozes gritando “hu” para você
Essa “força” (da bebida) que está cegando
Barulho do vento nas folhas das palmeiras

[13] Miração é como são chamadas as imagens que, costumeiramente, se dão a ver após a ingestão da ayahuasca.

Aí vem a miração
Muito barulho se aproximando
Mulher do povo-jiboia
Vozes chamando você
Chamando a "força" da bebida
Você que tá controlando
Fica firme o pensamento
Eu escuto primeiro
(Pedrosa; Giufrida, 2023, p. 59).

Grande parte das obras do coletivo nasce destas experiências. As imagens materializadas nas telas constituem uma comunicação entre estes universos de diferentes realidades, cuja percepção é ativada pela alucinação fixada nas pinturas (Giufrida, 2023, p. 40).

FIGURA 24 – *Miração*, DE ISAKA HUNI KUIN, MAHKU. TÉCNICAS: ACRÍLICA SOBRE TELA. DIMENSÕES: 68 X 110 CM. COLEÇÃO JOSÉ LUÍS PEREIRA DE SOUSA, 2019



FONTE: Imagem extraída de Pedrosa; Giufrida (2023, p. 207).

As referências do invisível são evocadas pelo que está visível, necessitando da participação do observador. Percepção e projeção se confundem nestas produções visuais, mesclando os conceitos de perceber e criar imagens. São as mirações, presentes em grande

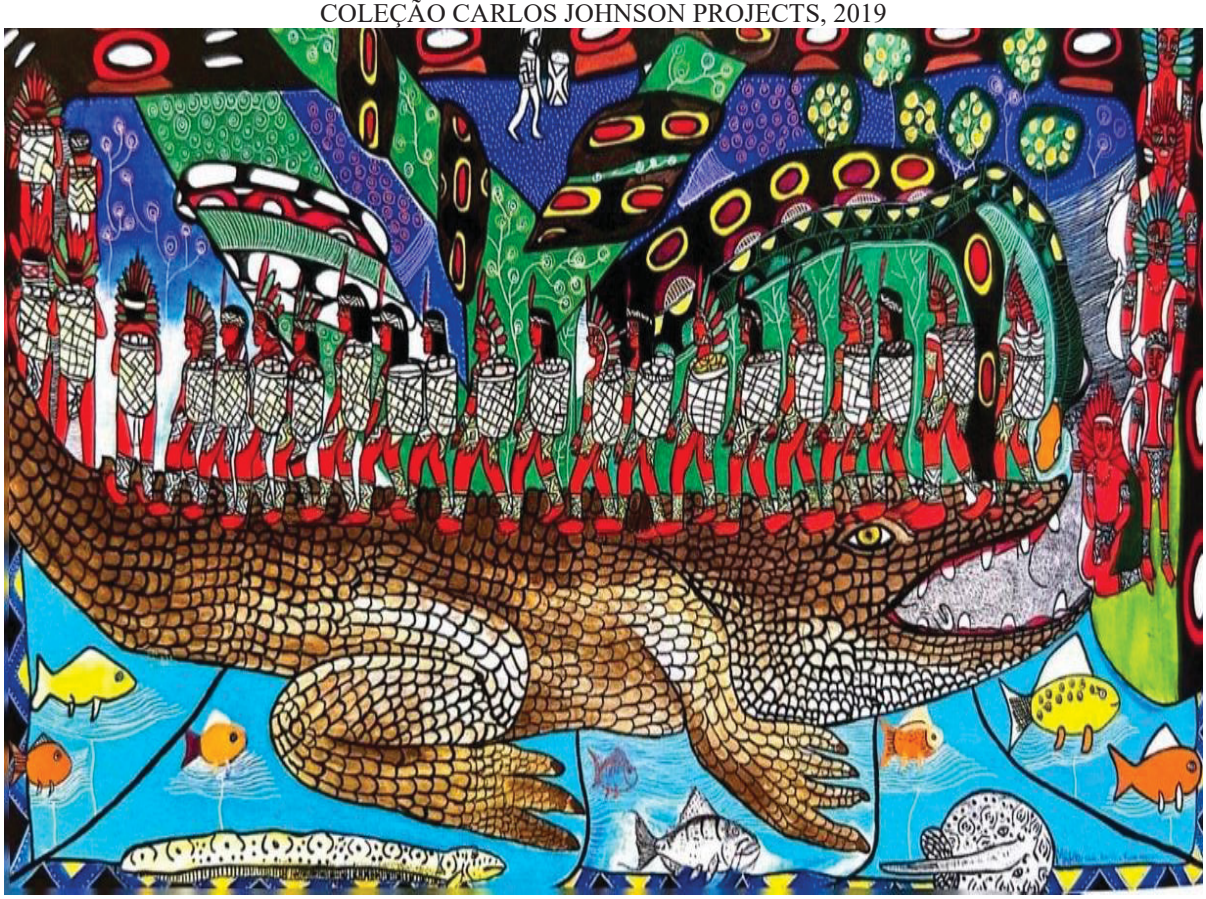
parte das pinturas. A tela acima é um exemplo das representações da visão resultante do efeito alucinógeno da bebida. Dinato (2018, p. 114) nos lembra que os artistas desenham em "estado de vigília", e não sob o efeito da bebida. Assim, a soma das experiências anteriores com a bebida e, sobretudo, com os cantos, ambos variáveis entre as pessoas, auxilia na compreensão do porquê, ainda que semelhantes, as imagens guardam diferenças (Dinato, 2018, p. 114).

A tela em questão é repleta de informações oriundas das mirações. Cada artista representa suas visões com base no que se conhece do mito, das imagens que surgem nos momentos ritualísticos, em sonhos e do que lhe sobra na memória após o efeito da bebida. Nessa perspectiva, o trabalho do MAHKU difere-se radicalmente de uma representação da natureza, de cenas lineares. A base dos desenhos, principalmente os que retratam as visões do efeito da bebida, se dá sob a força de vegetais que influenciam a mente. Ou seja, "não é o humano que observa e descreve os outros seres, mas são suas forças que o contaminam, possuem, produzem efeitos físicos sobre ele" (Giufrida, 2023, p. 50).

A visão provocada pela bebida, cuja mestra é a cobra mítica, permite que os humanos vejam o mundo a partir de seu ponto de vista. O canto, a música, a bebida e a pintura são os meios encontrados pelos artistas do coletivo para lidar com a potência e o perigo da perspectiva dos animais e de outros sujeitos vivos. As imagens são testemunhas de um encontro presencial com a serpente, que permanece, de certo modo, latente nos desenhos. Como produção estética, as obras do coletivo inscritas na perspectiva da miração se configuram, de acordo com Giufrida (2023, p. 46), numa forma de controle dos poderes fluidos de seres não humanos, que devem ser acessados, controlados, diferenciados, circunscritos e desenhados. O ritual de *nixi pae*, do qual os huni kuin participam conecta mundos ao rememorar a relação com os seres mitológicos, renovando a intimidade do encontro, e relembra os desencontros narrados no mito. Em suma, trata-se de reforçar e de delinear o fio a fim de formular tanto a conexão, como a configuração entre os diferentes seres e seus espíritos.

Outras existências que compõem o mundo indígena huni kuin ganham destaque na produção do coletivo, como é o caso do mito de *kapewëpukeni*, o jacaré-ponte. A história narra a passagem por dois continentes em busca de semente, moradia, informação e terra boa (Giufrida, 2023, p. 32). No mito, o jacaré é quem ajuda os indígenas a atravessarem de um continente para outro, servindo de ponte, como é representado pelo MAHKU na tela acima.

FIGURA 25 – *Kapewëpukeni* (JACARÉ-PONTE), DE IBÃ HUNI KUIN, ACELINO HUNI KUIN, KÁSSIA BORGES KARAJÁ, MAHKU. TÉCNICAS: ACRÍLICA SOBRE TELA. DIMENSÕES: 142,5 X 262, 5 CM. COLEÇÃO CARLOS JOHNSON PROJECTS, 2019



FONTE: Imagem extraída de Pedrosa; Giufrida (2023, p. 212).

Na imagem, os desenhos figurativos representam os Huni Kuin em um passado longínquo, o cenário aquático amazônico, os desenhos geométricos da jiboia e a figura central, o jacaré. Os cantos do jacaré são entoados nas reuniões para abrir caminhos. Este animal é considerado por eles como o animal mais poderoso. Por tal importância, o logotipo do MAHKU é o jacaré-ponte. Trata-se de uma cena fundacional relevante para o coletivo, que indica o caráter do grupo de produtores de ponte entre mundos indígenas e não indígenas, entre o visível e o invisível (Giufrida, 2023, p. 34).

Além do jacaré, a anta também é um animal muito presente na produção do coletivo. Este animal faz parte do imaginário huni kuin por figurar no mito da origem da ayahuasca e é rememorado de diversas formas criativas como veremos na tela a seguir, que se diferencia das demais pela técnica de uso dos pontos tanto no corpo dos animais, quanto na paisagem que acompanha os desenhos figurativos. A predominância de elementos geométricos com referência ao padrão (*kene*), bem como a figura (*dami*) essencialmente tridimensional,

também se faz presente[14]. Os elementos geométricos e tridimensionais se misturam, gerando novas possibilidades.

FIGURA 26 – *Yameawakawanei* (ANTA PASSANDO À NOITE), DE BANE HUNI KUIN, MAHKU. TÉCNICAS: ACRÍLICA SOBRE TELA. DIMENSÕES: 140 X 115 CM, 2022



FONTE: Imagem extraída de Pedrosa; Giufrida (2023, p. 218).

O uso de técnicas e materiais ocidentais contribuem para a transformabilidade dos modos de representação. Isso acontece porque o MAHKU é um movimento aberto a novas pessoas e técnicas e resulta de vontades individuais, indígenas e não indígenas, humanas e não humanas, que se cruzam e se fortalecem. Os integrantes entram e saem sem aviso-prévio, sem protocolos ou carteirinhas de pertencimento (Dinato, 2021, p. 71). Deste fluxo de movimentação que é o MAHKU, nascem as obras individuais, ou compartilhadas. No contexto do grupo, mesmo que as obras sejam produzidas por um único artista, o sentido de coletividade está resguardado no uso dos mitos, ou mesmo pelo pertencimento ao coletivo. A inserção de estéticas e de formatos nas produções mais recentes é oriunda, conforme Naine Terena (2023, p. 56), do diálogo com as pesquisas do grupo, que assinam de maneira

[14] Conforme Lagrou (2009, p. 95), o quadro de referência conceitual huni kuin gira em torno de três categorias: o grafismo (*kene*), concebido como um traçado de caminhos; a figura (*dami*), essencialmente tridimensional, e a imagem/espírito da coisa (*yuxin*), uma foto, uma sombra, ou uma aparição.

individual sua representação de mundo, demonstrando como o indivíduo se assimila ao coletivo, compondo lugares de falas e saberes que o grupo agrega para a produção de narrativas e discursos.

A reunião de vários artistas em torno de uma mesma obra reforça o sentido coletivo, mas também aponta para alguns protocolos internos do grupo. Há, por exemplo, como apontou Dinato (2018, p. 113), os membros mais experientes, que auxiliam os mais jovens nas produções e são capazes de pintar de "modo mais correto", validando e assegurando quais elementos devem ou não estar presentes nas pinturas. As formas de desenhar o mundo sobrenatural também podem ser únicas e aprimoradas principalmente pelo fato de que as formas dos seres não humanos são infinitas e, sucessivamente, transformadas. Desse modo, a assinatura nas obras não parece ser uma problemática para os integrantes do grupo, muito menos para os compradores ou espaços que expõem as obras do coletivo. Por estes aspectos, o MAHKU dialoga com o sistema artístico ocidental, mas funciona a partir de uma lógica própria na produção das obras, principalmente quando utiliza os temas míticos que se aproximam da atividade xamânica-tradutória ao transformarem os cantos em figuras visíveis.

O sentido coletivo do grupo não está apenas no nome, na reunião de artistas para confecção de obras de arte e no uso das tradições e resgate da memória para compor os desenhos, vai muito além disso. O coletivo tem se preocupado com o futuro de sua comunidade e, em virtude disso, utilizam a verba conquistada com a venda de suas obras para a compra de terras nas proximidades das aldeias indígenas huni kuin. Para Naine Terena (2023, p. 52), "vender arte para comprar terra" pode ser considerado um dos legados e maiores enunciados do coletivo, o que confirma sua atuação política no uso da arte como mobilizadora de uma economia de base indígena, inserida no mercado das artes com objetivos focados no bem viver. É importante destacar que tal prática não anula a luta do coletivo pela demarcação de outras áreas de seus territórios, que sofrem constantemente invasões e explorações.

Diante da breve apresentação do Movimento dos Artistas Huni Kuin – MAHKU, compreendemos que o grupo tem ampliado os caminhos para se pensar na produção da pintura indígena na contemporaneidade. As telas apresentadas confirmam a ideia de que o grupo se pauta no resgate das memórias e das tradições para documentar, em forma de desenhos, os cantos, mirações e mitos da etnia. Além disso, trata-se de um coletivo que preza a arte como instrumento de militância, sobrevivência e conquista de espaço, seja do espaço físico, a partir da compra de terras com as vendas de seus produtos, seja do espaço simbólico,

representado pela sua participação no campo artístico, abrindo espaço para novos integrantes e artistas independentes.

1.6 POR UMA AMPLIAÇÃO NO SISTEMA DE ARTES PLÁSTICAS NO BRASIL

O Brasil tem um enorme potencial quando o assunto é as diferentes formas de pensar nas artes plásticas dos povos indígenas. Porém, ainda não encontrou uma forma de transformar isso em visibilidade para as culturas indígenas e fazer da arte uma forma de autossustentação para estes povos. Prince (2000, p. 142) denuncia que boa parte da valorização na atualidade da arte indígena esbarra na questão de retirar as obras-primas selecionadas de um local e depositá-las em outro, sem que, de modo algum, se diminua o abismo que as separa. A estudiosa aponta que, para uma compreensão perspicaz da natureza da expressão artística indígena e de sua recepção, deve-se levar em conta duas direções: suplementar o discurso estético acerca da arte ocidental com uma discussão profunda do seu ambiente social e histórico e acrescentar o discurso etnográfico sobre a arte indígena, com investigações sérias a respeito da natureza dos arcabouços estéticos específicos, dentro dos quais ela se mantém viva.

É possível dizer que, na atualidade, os representantes dos segmentos das artes indígenas estão lutando para mudar a forma como as artes são expostas e entendidas. Estes sujeitos, denominados “artistas” pelo campo em que estão inseridos, são os mesmos que lutam pelo direito à terra e à vida e contra todas as formas de apagamentos. Nesse cenário de busca por visibilidade e direitos, a pintura tem sido mais um refúgio, uma forma de registro de suas culturas milenares. Todavia, é preciso avançar, tornar suas produções conhecidas e situá-las nos mesmos espaços que as obras ocidentais, preservando a alteridade sem produzir hierarquias. Com o grande potencial dos artistas indígenas brasileiros, seus trabalhos poderiam beneficiar suas comunidades em projetos de manutenção das etnias, como já fazem os Huni Kuin, por exemplo. O Brasil poderia dar mais visibilidade aos seus habitantes originários com investimentos em políticas públicas para alavancar a produção e o consumo das artes indígenas, produzidas por artistas e coletivos.

Existe um grande esforço dos artistas, curadores e colaboradores indígenas e não indígenas para a mudança deste cenário, mas isso não tem sido suficiente. É preciso investimento dos setores públicos, a começar pela demarcação das terras tradicionais destes povos para que tenham autonomia e condições de sobrevivência física e cultural, planejamento em médio e longo prazo, vontade política, implementação de regulamentações

específicas, disponibilização de recursos orçamentários, investimento em pesquisa e inovação e, acima de tudo, abertura para a participação dos criadores na própria formulação das estratégias (Goldstein, 2017, p. 498).

Nos últimos anos, tivemos grandes exposições que trouxeram muitas provocações sobre a importância da valorização das artes indígenas em diversos campos e a urgência da revisão dos padrões artísticos das instituições que promovem a arte neste país. No campo da pintura, foi dado um grande salto em questões de divulgação e mercado, seja com o protagonismo de indígenas como curadores, seja como autores de seus próprios trabalhos. Arriscamos dizer que, de todos os campos desta tese, as artes plásticas são a produção indígena com maior difusão e aceitação nos museus, ou como artesanato e comércio.

A atualização dos museus tem sido uma pauta constante entre os artistas indígenas, haja vista que este espaço é uma espécie de vitrine, por isso, deve abrigar diferentes práticas de inclusão. No caso da produção indígena – pintura, artefato, performance, literatura, cinema e outras práticas –, é preciso apresentar estas produções, "introduzindo um debate sobre a arte contemporânea e os conflitos do mundo multiplural, fragmento e em crises ecológicas e humanas" (Edson Kayapó; Kássia Karajá; Renata Tupinambá, 2023, p. 10). De certo modo, já vemos sinais de revisões de políticas museológicas nas instituições brasileiras a fim de acompanhar as mudanças que ocorrem em todo o mundo. Com isso, a arte caminha para o encontro dos movimentos sociais, da inclusão e da representatividade. É preciso enfatizar que isso tem acontecido a passos lentos, muitas vezes sem o apoio de políticas públicas, mas com a vontade e o encorajamento de dirigentes de museus e dos profissionais que neles atuam. Sobre o tema em pauta, Edson Kayapó; Kássia Karajá e Renata Tupinambá (2023, p. 12) reforçam que:

> A sociedade brasileira precisa conhecer outras histórias para além da versão que silencia os nossos povos. Para isso, é necessário que os espaços institucionalizados, como museus, galerias e universidades, se abram para revelar outros aspectos de sua estética. O padrão dos espaços eurocêntricos contaminou a visualidade e nela abasteceu os repertórios imagéticos etnocêntricos. A visualidade indígena é construída a partir de relações coletivas, entre o processo de interpretar e significar. É imensamente importante que os museus e os artistas indígenas discutam esse momento político e social que estamos vivendo e escrevam juntos outras histórias, protagonizadas pelos povos originários.

Como parte deste processo, os espaços universitários têm tido grande impacto na divulgação dos trabalhos dos artistas indígenas, como é o caso da mostra *¡Mira! – Artes visuais contemporâneas dos povos indígenas*, realizada em 2014, no Espaço do

Conhecimento, da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. A exposição reuniu 84 trabalhos de 40 artistas indígenas do Brasil, Bolívia, Colômbia, Equador e Peru. Entre os trabalhos estavam expressões artísticas variadas, como telas, esculturas, vídeos e literatura.

ReAntropofagia, evento realizado no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense – UFF, em Niterói, entre abril e maio de 2019, teve como curadores Denilson Baniwa e Pedro Gradella. O evento contou com a presença de 14 artistas de diversas etnias, além dos coletivos: Movimento dos Artistas Huni Kuin – MAHKU e Associação Cultural de Realizadores Indígenas – ASCURI, sendo a primeira exposição do país a ter um indígena como curador.

Entre novembro de 2019 a fevereiro de 2020, a Universidade Federal do Paraná – UFPR também aderiu à divulgação das artes indígenas com a exposição *Netos de Makunaimi*: encontros de arte indígena contemporânea, promovido pelo Museu de Arte da UFPR – MusA. O evento contou com a participação ativa dos estudantes de diversas etnias da referida universidade. A expografia ficou a cargo de Jaider Esbell e Gustavo Caboco, com obras e intervenções artísticas. Já a curadoria do evento ficou sob a responsabilidade de Ana Elisa de Castro Freitas – UFPR e Paula Berbert – USP. Além dos espaços acadêmicos citados, outras instituições também organizaram eventos envolvendo as artes indígenas de forma presencial, ou remota. Os exemplos citados são apenas para ilustrar o quanto as universidades podem contribuir para a divulgação das artes indígenas, seja por meio de eventos, seja na acolhida de trabalhos sobre a temática indígena.

As instituições públicas de arte, aos poucos, estão abrindo suas portas para as produções artísticas dos povos indígenas. Em outubro de 2019, a Pinacoteca de São Paulo inaugurou sua primeira exposição voltada à arte dos povos indígenas do Brasil, intitulada *Véxoa*: nós sabemos, teve como curadora a pesquisadora e artista indígena Naine Terena. O evento reuniu pinturas, esculturas, objetos, vídeos, fotografias e performances de artistas e coletivos de diferentes regiões do país. *Véxoa,* como a primeira grande exposição realizada em espaço público dedicado à arte, traz à baila mudanças importantes no sistema de arte brasileira, como a quebra nos limites das categorias adotadas para atribuir valor às obras embasadas nas noções de arte erudita.

Na esteira do processo de reconhecimento das artes indígenas, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP agregou as primeiras obras de artes indígenas em sua coleção permanente em 2019, a partir de doações feitas pelos próprios artistas, contratou sua primeira curadora indígena, a antropóloga Sandra Benites. Consoante a isso, temos ainda as comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, com o lema

Reapropriação para a reparação. Esta foi a tônica que reforçou as mudanças que vêm acontecendo no sistema da arte nos últimos anos. O centenário foi marcado pelos matizes do decolonialismo em uma trama intricada que expôs as interconexões entre as ideias de alteridade e apropriação cultural, culminando em uma conclusão aparentemente direta: discutir classe e geopolítica sem abordar raça e gênero tornou-se impraticável. Em torno do evento, diversas exposições, debates e algumas publicações destacaram o processo de saqueio cultural e marginalização intelectual das culturas tradicionais, regionais, indígenas e afro-brasileiras, assim como das regiões fora do eixo Rio-São Paulo, perpetrado pelas vanguardas modernistas brasileiras. Estas iniciativas reforçaram os contornos conceituais em torno do viés decolonial como uma das pautas mais urgentes na arte contemporânea (Paiva, 2022, p. 169-170).

De acordo com Paiva (2022, p. 179), mesmo sem anunciar uma programação específica para a Semana de 22, o MASP realizou exposições no biênio 2021-2022 dedicadas às histórias brasileiras, incluindo mostras de Alfredo Volpi (1896-1988), Luiz Zerbini, Dalton Paula, Joseca Yanomami, Madalena dos Santos Reinbolt (1919-1977), Judith Lauand e Cinthia Marcelle, além de uma grande coletiva, *Histórias brasileiras*, que buscou fazer uma revisão histórica crítica a partir de oito núcleos organizados por temas (e não por cronologias ou meios): bandeiras e mapas; paisagens e trópicos; terra e território; retomadas; retratos; rebeliões e revoltas; mitos e ritos, e festas.

O centenário de 1922 suscitou e confirmou um novo momento para o cenário artístico brasileiro, que tem explorado diversas abordagens interessantes para a discussão da decolonialidade. Em um contexto político marcado por incertezas e políticas de opressão cultural que foi o ano de 2022, a oportunidade de revisitar e discutir este marco histórico de forma realista e desprovida de idealizações superficiais refletiu um amadurecimento na abordagem da temática decolonial, demonstrando a capacidade de reconhecer as limitações do passado sem cair em generalizações vazias e simplistas.

As indicações dos artistas indígenas a prêmios importantes da arte contemporânea também são um parâmetro para pensarmos no quanto as artes indígenas têm a contribuir para o cenário artístico hodierno. A título de exemplo, em 2016, três artistas indígenas foram indicados ao Prêmio PIPA On-line: Jaider Esbell, Arissana Pataxó e Ibã Sales Huni Kuin, representando o Coletivo MAHKU. Este cenário de participação dos artistas indígenas em premiações representa também o encontro de sistemas e os embates, porque a arte indígena contemporânea está atrelada à política de resistência (Paiva, 2022, p. 181).

Em termos cronológicos, o *boom* das artes indígenas abraçadas por museus e espaços universitários aconteceu em 2021, ano em que as manifestações artísticas dos povos indígenas estiveram presentes nos principais espaços culturais do país. Segundo a reportagem do site de notícias *Brasil de fato*[15], 2021 foi o ano em que o país "descobriu" as artes indígenas, estando elas presentes na Bienal de Arte de São Paulo, na Pinacoteca de São Paulo, no SESC, na FLIP, no MASP e em outros espaços. A arte dos povos indígenas nunca esteve em tamanha evidência, com a promoção de artistas já conhecidos, como Denilson Baniwa e Jaider Esbell, e a divulgação de novos artistas, como é o caso da artista Duhigó, da etnia tukano, que se tornou a primeira indígena do Amazonas a expor suas obras no MASP.

Além disso, um dos destaques do referido ano para o segmento artístico indígena foi a 34ª edição da Bienal Internacional de São Paulo, realizada em 2021, considerada a "Bienal dos indígenas". O evento destacou, pela primeira vez, a arte indígena contemporânea, e foram nove representantes de culturas dos povos originários, cinco deles brasileiros — Daiara Tukano, Gustavo Caboco, Sueli Maxakali, Uýra e Jaider Esbell. A conquista destes espaços se justifica porque a arte indígena contemporânea tem sido vista como uma potência e não há como desvinculá-la das pautas sobre meio ambiente e manutenção dos saberes indígenas.

Entretanto, a presença nestes espaços não muda, em parte, a pouca participação e o pouco poder de decisão dos indígenas na esfera artística brasileira. Uma questão que ilustra a assertiva é a pouca presença de pessoas afrodescendentes e indígenas em cargos de curadoria, assim como a pouca autonomia dos profissionais indígenas nestes espaços. É só lembrarmos que, em maio de 2022, Sandra Benites e Clarissa Diniz (curadoras contratadas temporariamente) publicaram uma carta na revista *Select*[16] comunicando seu desligamento do projeto *Histórias brasileiras* no MASP. No conteúdo da carta, repudiaram a violência institucional do museu, que se recusou a incluir na mostra *Retomadas* (com a justificativa de problemas técnicos) as seguintes obras propostas por elas: o conjunto de cartazes/documentos do Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra – MST e as fotografias de João Zinclar, André Vilaron e Edgar Kanaykõ com imagens do MST.

Apesar do cuidadoso trabalho realizado, para a surpresa das curadoras, o MASP não concordou com a integral inclusão das obras selecionadas, justificando sua decisão a partir de um suposto descumprimento de prazo (que não lhes havia sido informado anteriormente). Para Paiva (2022, p. 25), a justificativa técnica e burocrática tem sido uma estratégia bastante

[15] Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2021/12/17/analise-2021-o-ano-em-que-o-brasil-descobriu-a-arte-indigena. Acesso em 10 de mar. 2024.
[16] Disponível em: https://select.art.br/basta-masp/. Acesso em 13 de mar. 2024.

comum das instituições para não levarem a cabo ações efetivamente decoloniais. O exemplo do MASP evidencia que ainda há um longo caminho a percorrer rumo à decolonização das instituições. Embora a virada decolonial seja uma realidade no Brasil, os vestígios históricos da desigualdade e segregação social e racial continuam predominando nas instituições culturais do país.

Sob a perspectiva de Paiva (2022, p. 26), o problema revelado pelas curadoras remete a esta dupla face da virada decolonial na arte brasileira: por um lado, testemunhamos uma crescente insurgência de artistas e teóricos dedicados explicitamente a estéticas e temas relacionados principalmente às questões decoloniais na arte e na sociedade e, por outro lado, ainda observamos um processo lento de decolonização das instituições, onde persistem práticas segregacionistas e racistas que se manifestam de várias maneiras, especialmente na distribuição desigual de cargos de liderança para indivíduos predominantemente do sexo masculino, brancos e de classes sociais privilegiadas. A intersecção entre o decolonialismo e as artes é complexa e exige uma base teórica multidisciplinar para gerar conhecimento sistemático sobre o assunto, com o objetivo pragmático de combater as desigualdades e fortalecer a governança democrática no campo cultural.

Para Goldestein (2019, p. 91), mesmo quando os artistas indígenas conseguem brechas no sistema das artes, a compreensão mútua não é evidente. E acrescenta que:

> À medida que mais criadores e intelectuais indígenas tiverem voz e espaço na esfera pública, no sistema das artes e no sistema acadêmico brasileiro, e à medida que antropólogos e historiadores da arte intensificarem os seus diálogos, poderemos ter esperanças de uma História da Arte progressivamente mais aberta, plural, "decolonizada". [...] Embora erros e equivocações sejam inevitáveis no processo, a boa notícia é que a arte representa uma arena privilegiada para traduções criativas e interpretações livres. Esperemos apenas que a atual escalada de violência contra as vidas indígenas seja contida e deixe espaço para isso (Goldestein, 2019, p. 92).

Ainda com todos os percalços para o reconhecimento e divulgação das artes indígenas, Goldestein (2014, p. 193) enxerga este campo como um espaço livre, e a abertura de horizontes para estas formas de artes representa mais uma conquista, sendo uma forma de difusão do pensamento indígena. Nesse contexto de grande interesse pelas artes indígenas e sua comercialização, a estudiosa alerta para a necessidade de se encontrar mecanismos para evitar o uso indevido dos repertórios. Além deste tema extremamente importante, também é necessário refletirmos sobre as mudanças no modo de produção das artes indígenas para atender à demanda do mercado e da economia regional.

As transformações no campo das artes que permitiram a abertura para obras indígenas têm contribuído para a afirmação dos artistas indígenas, que demonstram que o conceito de arte pode ser expandido. Com a crescente produção e visibilidade que as artes indígenas estão alcançando, é possível vislumbrar a constituição de um conjunto de instituições de registro, de conservação e de análise das obras indígenas (catálogos, revistas, museus, universidades). Isso tem gerado a intensificação da circulação das obras produzidas por artistas individuais e coletivos, que, além do espaço físico dos museus e galerias, também estão sendo expostas em ambientes virtuais.

Segundo Naine Terena (2021, p. 65-66), a ascensão das tecnologias de comunicação entre os povos indígenas representa um elemento essencial na luta, principalmente para a conexão com os não indígenas. Os sujeitos indígenas passam a assumir total responsabilidade pelas suas falas, contrariando os discursos que promovem a ideia de que estes indígenas organizados seriam manipulados por instituições. A arte indígena avança sobre outros tempos, outros formatos e outros agentes. Por meio do trabalho incansável dos artistas indígenas e dos mediadores, é possível pensar, na atualidade, numa reescrita da história das artes no Brasil. As exposições, as discussões nas universidades e a presença destes artistas nas mídias digitais ajudam a desconstruir as ideias equivocadas sobre o protagonismo destes artistas. Embora os povos indígenas tenham que travar lutas mais amplas, é importante que façam parte de um campo artístico legítimo e que se reconheçam neste espaço.

Diante do que foi exposto até agora, é possível dizer que as expressões indígenas no campo da pintura, assim como as outras formas artísticas estudadas por esta tese, estão ocupando espaços privilegiados que antes não ocupavam, mas ainda há muito o que conquistar. É preciso assegurar-lhes a liberdade de criar, de expor suas produções e estarem nos mesmos espaços que outros artistas. É essencial, antes de tudo, aprofundar a revisão do cânone artístico e dos acervos que já vem sendo realizada por algumas instituições. Terminar de desconstruir a ideia de que o Ocidente teria conceitos e técnicas universais de arte é urgente. É sabido que os investimentos e a valorização das artes indígenas não resolvem todas as mazelas dos povos indígenas brasileiros, no entanto, a arte, como manifestação e refúgio que age sobre as pessoas, pode ser uma ponte para demonstrar outras maneiras de ver o quanto os povos indígenas podem acrescentar ao universo das artes através da pintura, da literatura, da cinematografia, da música, ou de outras formas artísticas.

CAPÍTULO II – CINEMATOGRAFIA DA FLORESTA: LUZ, CÂMERA, INDÍGENAS EM AÇÃO

A produção cinematográfica já é uma realidade para muitos povos indígenas que desejam documentar sua cultura, utilizando-a como viés de denúncia a fim de divulgarem suas práticas tradicionais etc. Diferente da pintura, da literatura e da música, que sempre fizeram parte de seus repertórios culturais tradicionais, a cinematografia é parte de um processo de negociação de novas identidades, fruto da globalização e do contato com tecnologias recentes. As etnias que tiveram acesso às ferramentas de produção do audiovisual por meio de projetos liderados por antropólogos e ativistas reivindicam suas imagens em um movimento de autorrepresentação, com a produção de filmes que levam em consideração o contexto indígena em toda sua dimensão. Antes disso, os filmes produzidos no Brasil por diretores não indígenas, tanto no campo do documentário, quanto na ficção, disseminavam uma falsa imagem dos indígenas relegados ao passado, o que não condiz com a realidade viva destes povos.

Na tentativa de demonstrar a reformulação da imagem do indígena por si mesmo no audiovisual, uma vez que este mecanismo foi utilizado como meio de integração e alienação de muitos povos, este capítulo apresenta o movimento de reivindicação e produção de novas imagens pelos povos indígenas e aliados a partir da democratização de ferramentas que têm permitido a circulação de uma pluralidade de imagens dos diversos povos indígenas brasileiros utilizadas para diversos fins, inclusive para contrapor as imagens equivocadas estabelecidas no imaginário nacional.

Na atualidade, os grupos indígenas estão produzindo sua própria cinematografia, formando novos cineastas e divulgando o conhecimento sobre a produção audiovisual nas aldeias, em festivais nacionais e internacionais e em espaços de mídias alternativas, de negociação de novas identidades, articulação de estratégias políticas e diálogo com a sociedade nacional. Pensando neste amplo aspecto de alternativas que o audiovisual trouxe para os grupos indígenas, privilegiamos, em nossas discussões, o gênero documentário, que tem maior predominância entre a produção dos cineastas e coletivos indígenas pelo seu compromisso com a realidade, além de ser o primeiro formato a disseminar a imagem do indígena no Brasil. Nosso objetivo ao abordar alguns títulos não foi fazer uma análise minuciosa, mas exemplificar a variedade de títulos e perspectivas no cinema indígena, já que cada povo particulariza seus filmes da forma que os interessa.

2.1 O INDÍGENA NO CINEMA BRASILEIRO: OS PRIMEIROS REGISTROS

Antes de adentrarmos propriamente nas discussões sobre esta nova forma de fazer cinema pensada pelos cineastas indígenas e mediadores, é importante voltarmos um pouco no tempo para entendermos a necessidade de o indígena projetar uma nova imagem através do uso da câmera de vídeo, que surge a partir da tentativa dos profissionais em contrapor as imagens estabelecidas por cineastas estrangeiros e brasileiros, sendo momento progressivo e dominante durante o século XX, que chega até o século XXI, fazendo parte de um contexto de hegemonia que disseminou por décadas e continua a difundir o retrato dos povos indígenas de forma genérica, reforçando os mecanismos políticos culturais de continuação do processo de colonização.

Desse modo, o cinema pensado como um meio de reprodução de valores e ações vigentes na sociedade reproduziu, a partir das primeiras obras cinematográficas, representações do indígena como o "primitivo", que precisava da intervenção do Estado, visto nos primeiros filmes etnográficos produzidos pela Comissão Rondon, e como o "bom selvagem" na ficção de temática indianista proveniente da literatura. Ao longo dos anos, este personagem vai tomando outras formas, criadas e interpretadas por pessoas alheias à cultura indígena, até chegarmos às produções genuínas gravadas, editadas e vivenciadas pelos sujeitos indígenas. Este momento de retomada da imagem do indígena por si mesmo é algo relativamente recente e tem fortalecido o protagonismo indígena em espaços que antes eram silenciados.

Na cinematografia, o indígena vai aparecer primeiro nos documentários das primeiras expedições da Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas de Mato Grosso e Amazonas, comandadas pelo tenente-coronel Cândido Mariano da Silva Rondon, patrocinado pelo Ministério de Viação e Obras Públicas. Com uma equipe de cientistas de diversas áreas de estudos, Rondon também muniu sua equipe com uma seção de cinematografia e fotografia e encarregou o brasileiro Luiz Thomaz Reis da documentação das regiões amazônicas e dos vários povos indígenas do país. Com equipamentos cinematográficos adquiridos em Londres e Paris, Reis produz os documentários *Os Sertões de Mato Grosso* (1912) e *Expedição Roosevelt* (1914), ambos lançados comercialmente em 1915. Consecutivamente, Reis dirigiu *Rituais e Festas Bororo* (1916), *Indústria da Borracha em Mato Grosso e Amazonas* (1917) e *De Santa Cruz* (1918). De forma cronológica, ele produziu filmes documentários até o final da década de 30, sendo seu último filme *Inspetoria de fronteiras* (1938).

Inicialmente registradas pelas lentes de cineastas nas comissões de exploração do território brasileiro, as imagens eram usadas de forma política e divulgadas para suprir a curiosidade sobre os modos de vida indígena e reforçar estereótipos. Uma mudança de perspectiva é adotada a partir do final do século XX e início do século XXI, presente ainda na atualidade, por cineastas que se preocuparam em retratar os indígenas de forma mais realista, sem reforçar os velhos clichês, assim como instruí-los para a produção de seus próprios filmes.

Na ficção de temática indígena, os padrões herdados da literatura e a visão de um indígena idealizado persistiram em diversos títulos. Os primeiros filmes de ficção indígena foram realizados, em sua maioria, segundo Silva (2020, p. 98), por estrangeiros no Brasil, que trouxeram para o cinema práticas de atuações provenientes da ópera, tomando como componente de atenção e fantasia este "outro indígena", ligado à ideia de exotismo.

O primeiro filme de ficção de temática indígena no Brasil do qual se tem referência é *O guarani* (1911), dirigido por Salvatore Lazzaro, constituído a partir das árias da ópera *O guarani* (1870) de Carlos Gomes, reconhecido como a primeira versão cinematográfica em longa-metragem da obra alencariana (Silva, 2020, p. 53). Na sequência, o italiano Vittorio Capellaro, em contato com Antonio Campos, realizou a adaptação de *Inocência* (1915), baseado no livro de Visconde de Taunay. As produções de Vittorio Capellaro se voltam, em sua maioria, para adaptações de romances indianistas *O guarani* (1916), *Iracema* (1919) e, mais tarde, uma refilmagem de *O guarani* (1926). A perspectiva de buscar na corrente indianista inspiração para os primeiros filmes de ficção não é uma característica única de Capellaro. Em 1919, Luiz de Barros realizou o longa-metragem intitulado *Ubirajara*, e, em 1920, o cineasta João de Deus apresenta outra versão de *O guarani*.

2.1.1 Cinema e literatura: representações indígenas

No campo ficcional, as representações indígenas são reforçadas pelo diálogo interartístico do cinema com a literatura. A estrutura narrativa é o elemento fundamental que aproxima estas artes, já que tanto um texto em prosa, quanto um filme apresentam uma história que ocorreu com alguém (personagem), em um momento (tempo) e em um local (espaço). Um fato inicial que marca a produção cinematográfica brasileira é os filmes de diretores e roteiristas estrangeiros, que viram, nas obras indianistas, matéria para a cinematografia. Utilizar personagens e enredos já conhecidos pelo público parece fazer sentido, além disso, o recurso utilizado pelo cinema de dar vida a estes personagens parecia

entusiasmar ainda mais as plateias curiosas pelo lado exótico do país, num procedimento análogo a algumas representações dos indígenas pelo cinema norte-americano.

É importante lembrar que, na esteira do cinema, a fotografia também tem sua contribuição para a perpetuação destas imagens. Como afirma Moura (2012, p. 90), na obra *Estou aqui. Sempre estive. Sempre Estarei* (2012), que reúne uma catalogação preciosa de mais de quatro mil imagens, relativas a 220 povos indígenas do Brasil, "os indígenas são apresentados como recursos naturais disponíveis a serem utilizados em benefício da modernização do Brasil". Consolida-se, portanto, a partir da utilização da imagem fotográfica, tornada tecnicamente possível na passagem do século XIX para o XX, o que se convencionou chamar de "civilização da imagem". Na visão de Kossoy (2009, p. 82-83), as fotografias que expressavam o lado exótico do país foram imagens encomendadas, por um lado, para prestarem para a fixação da memória e, por outro, tinham, em geral, uma finalidade promocional propagandística. As imagens exaltavam o material, mas, em geral, minimizavam, ou mesmo omitiam o social. O estudioso em pauta considera ainda que a imagem exótica, ou mesmo incorporada de uma determinada nação, também pode ser construída de fora do país, mediante um olhar ideológico externo. Exemplo disso são os temas ligados à vegetação e aos grupos minoritários, que figuravam entre as imagens mais procuradas pelos estrangeiros, expectativa traduzida por uma identificação do país, elaborada no exterior a partir de estereótipos.

No cinema, os olhares destes profissionais se voltam, em grande maioria, para a figura do indígena presente nas obras literárias do Romantismo, eleito como símbolo nativista. É a mesma tônica disseminada pela literatura, só que através de imagens. Shohat e Stam (2006, p. 144) corroboram a ideia com o argumento de que o cinema se adequou perfeitamente à função de transmissor das narrativas das nações e dos impérios através de projeções. Estes modelos narrativos cinematográficos exercem o papel de matrizes ou padrões empíricos, nos quais a história pode ser moldada, e a identidade nacional, representada (Shohat; Stam, 2006, p. 145).

Nessa perspectiva, em função de seu "descompromisso" em retratar a realidade, como afirma Silva (2020, p. 11), estes filmes podem sugerir possibilidades de interpretações do imaginário da época, descortinando conceitos e preconceitos sobre a imagem do indígena. Num primeiro momento, o cinema usufrui da representação do indígena como um herói mítico nacional capaz de se sacrificar pelo colonizador, dotado de características cavalheirescas e sentimento de nacionalidade. Estes temas são recorrentes nas obras do principal representante da literatura do Romantismo, José de Alencar.

Enquanto a literatura se expressa por meio da palavra, o espaço virtual do cinema é literal, permitindo, a partir de uma enorme tela, a exposição de 24 fotogramas por segundo. Logo, o cinema pode, com muito mais eficácia, mobilizar o desejo, de modo que ele corresponda às noções de tempo, enredo e história, de acordo com o sentido naturalizado que lhes foi atribuído pelo discurso nacionalizado e imperialista.

A literatura do período romântico, com sua exaltação nativista que se valeu dos mitos e das imagens tupi para enfurnar uma ideologia nacional-conservadora (Bosi, 1992, p. 331), vai oferecer, para o cinema, alguns desses ideais, com enorme ênfase para a ideia de nação. Nesse sentido, os cineastas terceiro-mundistas se veem como parte de um projeto nacional, todavia, como abordam Shohat e Stam (2006, p. 400), o nacional é um conceito contraditório, que movimenta discursos conflitantes, com diversas ambiguidades históricas e ideológicas, desde o significado original de "nação" como um grupo racial até o significado futuro de uma entidade organizada politicamente. Além disso, os referidos estudiosos acrescentam que os terceiro-mundistas, muitas vezes, forjaram sua ideia de nação com enfoque para o modelo europeu, obedecendo à narrativa iluminista do eurocentrismo.

Todas estas características citadas pelos teóricos vão aparecer no período inicial do cinema, a partir da representação metafórica de personagens já conhecidos, que reafirmaram a fusão dos povos indígenas com o elemento europeu, vistos na união da personagem Iracema com Martim, e no amor entre Peri e Ceci, nas múltiplas versões dos filmes *Iracema* (1919, 1931, 1949, 1979, 1980) e *O guarani* (1911, 1916, 1920, 1926, 1950, 1979, 1995). Conforme Stam (2008, p. 31), mesmo na atualidade, a indústria cultural retoma o tema do romance europeu-indígena; exemplo disso é a minissérie em três capítulos estreada nos anos 2000, *A invenção do Brasil*, de Guel Arraes e Jorge Furtado, ano que marcou os quinhentos anos da chegada de Cabral, sendo exibida nos cinemas com o título de *Caramuru, a Invenção do Brasil* (2001), com a história do romance entre a princesa nativa Paraguaçu e o exilado português Diogo Álvares Correia, que, por sua vez, era uma releitura bastante cômica da história épica narrada por Santa Rita Durão em *Caramuru*, originalmente publicado em 1781.

Shohat e Stam (2006, p. 351) asseguram que, ainda que o indígena seja eleito para ser representado inicialmente nos filmes, tal fato não faz com que o cinema brasileiro seja mais progressista em relação a outros modelos. Em termos de representação, o indígena se tornou alegórico, uma vez que, no discurso hegemônico, o papel de subalterno é visto como uma sinédoque capaz de resumir uma comunidade vasta, mas homogênea. Em vista disso, fica evidente que os grupos historicamente marginalizados não tiveram controle de suas próprias imagens.

Barreto (2019, p. 1-2), a respeito deste tema, nos diz que a modernidade desenvolveu um regime específico de visualidade que apoiou a crença da existência de raças do ponto de vista biológico, tendo como algumas de suas consequências as relações assimétricas e desiguais entre povos. A lógica perversa desta classificação, agrupada a um regime de visualidade racializado, recaiu diretamente no repertório das representações visuais, conferindo aos sujeitos brancos um conjunto amplo e diversificado de imagens, atribuindo aos sujeitos indígenas e africanos um repertório simples e limitado de representações. Em particular, as imagens indígenas que ainda persistem no imaginário coletivo, feitas sem o mínimo de alteridade, têm promovido uma violência simbólica para estes povos. Além disso, acabam por defini-los por estereótipos que reduzem, naturalizam e fixam a diferença a partir de aspectos unidimensionais.

Sobre a circulação das imagens, Barreto (2019, p. 3) enfatiza ainda a questão estética que atravessa o corpo e suas imagens, cujo suposto padrão universal ocidental tem um efeito violento nos sujeitos, que não se acoplam a sua definição e parâmetro do belo, definindo quem deve ou não ser visto. A veiculação das imagens no contemporâneo, sem a devida contextualização e reflexão, naturaliza as desigualdades sociais, congelam os sujeitos indígenas e os expõem aos lugares de dominação.

Nesse universo, a cinematografia em mãos indígenas se torna um instrumento que rejeita a circulação destas imagens como um ato de resistência para a construção e definição de novas imagens que privilegiem o contexto indígena em toda sua dimensão. Portanto, construir novas imagens e disputar suas próprias narrativas é um exercício de poder para os povos indígenas, sendo fundamental para sua afirmação. Tarefa que se mostra urgente para uma ampliação dos repertórios representacionais dos sujeitos indígenas. De acordo com Shohat e Stam (2006, p. 270), uma compreensão deste processo exige uma análise exaustiva das instituições que criam e distribuem textos midiáticos, assim como de suas plateias. Logo, é preciso questionar: que histórias são contadas? Por quem? Como elas são produzidas, disseminadas e recebidas? Quais são os mecanismos estruturais da indústria cinematográfica e dos meios de comunicação?

Voltando ao tema da ficção, as representações indígenas eram forjadas para se assemelhar a um indígena, e os atores faziam uso excessivo de maquiagem, sendo retratados os primeiros personagens dos filmes indianistas pintados com uma pasta para ficar próximos à cor da pele do indígena (Silva, 2020, p. 98) e ainda utilizavam as *blackfaces* para personagens negros. Ademais, o lugar do personagem indígena é relegado ao segundo plano, com o primeiro plano sempre ocupado por um branco (o colonizador, herói), os personagens

principais. Stam (2008, p. 27) observa também, nesse cenário, a presença de atores mestiços na representação de indígenas, o que era uma prática comum no cinema brasileiro, impedindo, dessa forma, atores indígenas de representarem a si mesmos.

Nesse universo de representações, é preciso destacar o papel das mulheres indígenas, já que, como vimos, a estética do Romantismo, tanto na literatura, quanto no cinema, atribuiu inúmeros adjetivos positivos à figura dos personagens indígenas masculinos. Mostrada na literatura como meiga, sensual e disposta a se sacrificar pelo estrangeiro, a mulher indígena do cinema também caminha nessa perspectiva, mas acrescentam-se a isso as imagens duplas que as tornam sensuais e obscenas. Lauretis (1993, p. 99) apresenta, em seus estudos, esta relação da imagem feminina com as ideologias sociais presentes no cinema:

> Quer se pense no cinema como a soma das experiências pessoais do espectador colocado em situações socialmente determinadas de recepção, ou como uma série de relações que ligam a economia da produção do filme à reprodução ideológica e institucional, o cinema dominante delimita para a mulher uma ordem social e natural específica, define-lhe certas proposições de significado, fixa-a numa determinada identificação. Representada como o termo negativo da diferenciação sexual, fetiche e espetáculo ou imagem especular, de qualquer maneira obs-cena[17], a mulher é constituída como o substrato da representação, o espelho suspenso para o homem.

A imagem da mulher indígena se assemelha às de muitas outras mulheres retratadas por cineastas homens, héteros e brancos, todavia, especificamente nos filmes de temática indígena, a mulher vai ter o destino de geradora da prole do colonizador. Domada e subjugada, ela representa a vitória de uma cultura sobre a outra. A visão romântica que recaiu nela deve ser pensada como uma forma de silenciar a realidade sobre a violência acometida nos corpos desta mulher. Graciela Guarani *et al*. (2021, p. 35) refletem acerca desta realidade:

> A presença do corpo feminino no audiovisual tem longa data. Porém, esse corpo é representado a partir da objetificação do ‘ser’ mulher indígena, inspirado quase sempre na criação de estereótipos a partir da visão romantizada delas. A contribuição que a mídia de massa, as produções cinematográficas e demais produtos comunicacionais, que se colocam a falar da mulher indígena, trazem ao público em geral, em sua maioria, exotiza e erotiza a figura dessas mulheres. A forte imagem de Iracema, por exemplo, torna as personagens indígenas a corporificação das beldades que se aproximam da perfeição física de um mundo pautado na beleza de corpos magros com alguns contornos que trazem ao imaginário a ideação da indígena padrão, além da confusão entre a docilidade e a submissão.

[17] No original *ob-scene*. A separação enfática do prefixo denota o sentido de “colocada inversamente à cena", "contra a cena”, com significado semelhante em português (notas da tradutora).

As relações inter-raciais entre o colonizador e a mulher indígena, se pensadas a partir de uma perspectiva sociológica, foram de choque. Na obra *Deserdados* (1921), de Carlos Vasconcelos, por exemplo, esta relação é apresentada de forma extremamente violenta a partir da captura de indígenas para a prática do amasiamento, ou sexo forçado com os homens brancos. “As mulheres indígenas e caboclas aparecem no livro como troféus sexuais, de exacerbada sexualidade, jovens 'encapetadas' que despertavam os desejos masculinos sem nenhum tipo de freio moral e eram sempre acessíveis ao sexo” (Silva, 2020, p. 91).

A partir do quadro apresentado entre cinema e literatura, percebemos que a figura do indígena transita entre aquele que é descrito pelo outro, tendo em vista o lado exótico e idealizado e a busca na cultura indígena de uma nova forma de fazer arte. Desse modo, é de se esperar que a carência de representatividade durante toda a trajetória do cinema brasileiro cause um intenso ressentimento entre as comunidades indígenas pela falta de autorrepresentação nos filmes e pela imagem alegórica e carnavalizada destes grupos. A questão, portanto, não é a fidelidade a uma verdade ou realidade preexistente, mas a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas, intencionais ou não. Assim, não é suficiente dizer que a arte sugere construção. “É preciso perguntar: construção para quem? E em conjunção com quais ideologias e discursos?” (Shohat; Stam, 2006, p. 265).

Pensa-se, dessa maneira, na arte como uma delegação de vozes que resistem e que os grupos indígenas na atualidade estão em busca de representações reais de suas comunidades, abordando temas importantes como forma de combater as imagens racistas, que inferiorizaram e perpetuam estes preconceitos e a discriminação dos povos indígenas dentro deste sistema de visualidades.

2.2 A MEDIAÇÃO E A PRODUÇÃO CINEMATOGRÁFICA INDÍGENA

Como vimos nas seções anteriores, o indígena foi projetado e apresentado nos filmes a partir de conceitos de épocas e perspectivas estrangeiras (aqui incluímos todos os cineastas não indígenas). Contra as imagens irreais fixadas no imaginário nacional, na atualidade, vemos produções cinematográficas contra-hegemônicas produzidas pelos mais diversos grupos indígenas no Brasil e no mundo, e seu estilo principal está no fato de os processos produtivos não serem exclusivamente dirigidos por cineastas não indígenas. Entram em cena, com isso, os profissionais indígenas apresentando seus modos de vida na busca pela construção de uma identidade própria, avessa a uma visão idealizada, com uma crescente produção de filmes etnográficos. Entretanto, até chegarmos a essas produções, é preciso

pensar no processo de introdução destes líderes indígenas às práticas cinematográficas, bem como os projetos liderados por personalidades que enxergam o filme como um instrumento de empoderamento étnico. Desse modo, por meio do ensino-aprendizagem de técnicas de manipulação de câmeras, de direção, de elaboração de roteiros e de edição de vídeos, tem emergido uma cinematografia indígena diferente por meio de alterações sobre narrativas, temas, personagens e atores no âmbito das problemáticas indígenas na modernidade (Nunes *et al*., 2014, p. 2).

Conforme Dias e Demarchi (2013, p. 147), a produção audiovisual indígena atinge, nesse início de século, um momento de consolidação, representado por um grande interesse geral e indígena acerca das ideias de cultura e imagem. A apropriação do audiovisual pelos grupos indígenas é um reflexo da extensão da presença de tecnologias da informação e comunicação na sociedade como um todo, permitindo as diversas modalidades de interação social a partir de sua utilização (Fidelis, 2015, p. 9).

Este cenário demonstra que as populações indígenas sempre ecoaram seus discursos, mas foram vozes invizibilizadas. Com a apropriação do que vem de fora, suas culturas se transformam, e isso não deve ser visto como ruim, já que não se trata de uma imposição, mas de um processo híbrido em que as culturas já não são mais estáveis. O fato é que ninguém vive absolutamente isolado, cada povo indígena tem suas formas de contato com outros povos, e é a partir desses contatos que se estabelecem o diálogo e a troca.

O contexto de utilização de recursos tecnológicos para vários fins entre os grupos indígenas vai ao encontro do que propõe Hall (2006, p. 1) sobre o declínio das velhas identidades e a emergência de novas identidades e do sujeito fragmentado. Na visão do teórico, as sociedades periféricas têm estado sempre abertas às influências culturais ocidentais e, na atualidade, isso ocorre mais do que nunca. O juízo de que estes são lugares fechados – etnicamente puros, culturalmente tradicionais e intocados – é uma fantasia ocidental sobre a alteridade: uma fantasia colonial sobre a periferia, nutrida pelo Ocidente. Contudo, as evidências sugerem que a globalização está tendo efeito em toda parte, incluindo no Ocidente, e a periferia também está vivendo seu efeito pluralizador, mesmo que num ritmo mais lento e desigual.

Esta pluralização causada pela globalização, na visão de Hall (2006, p. 24), produz uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação e torna as identidades mais posicionais, mais políticas e diversas. Porém, neste processo, seu efeito geral permanece contraditório, pois algumas identidades buscam recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como perdidas. Em contrapartida, outras aceitam que as

identidades estão sujeitas aos descaminhos da história, da política, da representação e da diferença e, desse modo, é improvável que elas sejam outra vez unitárias.

Como parte do processo de globalização, vários grupos indígenas estão unindo à tecnologia com suas culturas tradicionais, utilizando suas produções cinematográficas como um meio de comunicação e mediação cultural entre diversos grupos, assim como para fins políticos e sociais. Trata-se de um meio de criação cultural que combina elementos das sociedades dominantes e minoritárias. Segundo Daher (2007, p. 58), entre as importantes contribuições trazidas nas imagens realizadas pelos grupos indígenas, está inicialmente o afastamento da ideia de que equipamentos eletrônicos, TVs e câmeras de vídeo, seriam símbolos de degradação da cultura indígena e de perda da identidade. Estes registros são realizados para as gerações seguintes a fim de mostrar como eram as coisas no passado, permitindo, assim, acompanhar as transformações ocorridas ao longo do tempo. Mas não é só isso, o cinema se aproxima da mitologia, do imaginário, do sonho, do mágico, do corpo, da materialidade, isto é, do pensamento indígena, selvagem e não domesticado pelo modelo do pensamento ocidental (Caixeta de Queiróz, 2008, p. 118).

O surgimento deste novo formato de cinema, ou, de modo mais amplo, como postula Ginsburg (1991, p. 92), *indigenous media*[18] (mídia indígena), como mais um fenômeno da pós-modernidade não é exclusivamente um movimento operado apenas no Brasil. Conforme Costa e Galindo (2021, p. 118), no contexto latino-americano, países como México, Bolívia e Brasil podem ser citados como referências para evidenciar a relevância reservada pelos povos indígenas aos recursos tecnológicos de comunicação e expressão, acentuando a centralidade cultural e política que estes ocupam em um quadro mais geral de luta pela redemocratização e combate às heranças do colonialismo, e, em plano mais específico, pelo reconhecimento social e reivindicação de direitos. Juntos, estes centros de mídia indígena reforçam e divulgam as novas imagens operadas por cineastas indígenas.

Esta forma de produzir cinema é o que Jean Rouch chamou de "cinema e antropologia compartilhados", ou seja, fazer filmes com as pessoas filmadas, construir com elas as narrativas dos filmes, e torná-las coautoras, fazendo delas sujeitos, e não objetos de um olhar sobre o mundo (Caixeta de Queiróz, 2008, p. 103). Nesse contexto, inaugura-se ainda uma nova categoria de autoria, o filme coletivo. Esta mudança no modo de fazer

[18] Segundo Ginsburg (2016, p. 584), a expressão "mídia indígena" engloba a produção de vídeos em pequena escala, estações de rádio, *websites* de arquivo, filmes de telefones celulares, estações nacionais de televisão indígenas e filmes de longa-metragem. Os produtores de mídias indígenas encontraram oportunidades para todos os tipos de criatividade cultural, cada vez mais em seus próprios termos. Alguns estão diretamente envolvidos com ações políticas, mas, frequentemente, os projetos são formas de ativismo cultural.

cinematografia, na perspectiva de Nunes *et al*. (2014, p. 11), se dá no campo da produção, e não no do produto, ainda que muitas vezes esta alteração tenha algumas de suas raízes fincadas em iniciativas não indígenas, inclusive com apoios técnicos, tecnológicos e financeiros provenientes dos Estados nacionais, ou de empresas mistas.

Para Caixeta de Queiroz (2008, p. 101), na vertente cinematográfica, caberia o questionamento se não haveria um paradoxo no filme feito pelo outro e sobre o outro e, ao mesmo tempo, bem feito segundo o uso dos instrumentos técnicos e de "gostos" estéticos e estratégias narrativas ocidentais? Como já salientado, a apropriação dos instrumentos tecnológicos estrangeiros pelos povos indígenas parte da possibilidade de reagir às estruturas de poder que marginalizam estes grupos. Por este caminho, a produção destes vídeos se nutre de algumas peculiaridades, que é o olhar do nativo sobre o seu cotidiano e os seus mitos, já que o vídeo, ao captar as imagens das narrativas e performances mitológicas, constitui uma comunicação de alteridade, seja por meio da tradução do que está sendo filmado, seja na comunicação com outros seres mitológicos. Assim, o campo do cinema se aproxima do campo ritual quando a narrativa se constitui como um processo de transformação e criação entre o visível e o invisível, entre observadores e observados, emissores e receptores, sujeitos e objetos (Costa, 2018, p. 103).

Na visão de Belisário (2016, p. 66), ao contrário do que se tem dito sobre os "filmes da aldeia", estas produções não são materiais brutos, sem nenhum tipo de edição. Os longos planos-sequências das performances são geralmente encadeados de forma a manter a coerência dos rituais e outras apresentações, portanto, refletem uma poética e uma política da imagem. Nisto está também a diferença na organização e articulação das atuações dos filmes feitos para um público não indígena. Se, por um lado, é na montagem que os filmes indígenas se diferenciam dos filmes destinados à exibição em festivais, por outro, é em sua *mise-en-scène* que podemos encontrar um modo comum de filmar o ritual (Belisário, 2016, p. 66).

O documentário operado pelos povos indígenas apresenta inúmeros pontos interessantes para pensarmos na mediação entre quem é filmado, nos fatos narrados, no fora de campo e nos mundos outros. A câmera pode proporcionar, conforme interpretam alguns cineastas, à maneira de um xamã, uma continuação entre o visto e o que vê, bem como entre o visto e o não visto.

Em suma, nas produções cinematográficas indígenas possibilitadas a partir de parcerias e projetos, é possível compreender uma lógica particular de cada grupo ao produzir suas narrativas através de modelos que rompem a lógica imperante da cinematografia ocidental. Logo, o uso de instrumentos para a produção do cinema indígena se configura

como uma proposta que vai ao encontro dos interesses destes povos no fortalecimento de suas lutas pelo direito à existência e à política de imagem. Dessa maneira, no intuito de melhor compreender este processo, na subseção que segue, deter-nos-emos nos mediadores, sujeitos que contribuíram a partir de suas atuações para os projetos para a autonomia dos cineastas indígenas e, consequentemente, para o cinema indígena brasileiro.

2.2.1 Os mediadores: o projeto *Vídeo nas Aldeias* e seu impacto na produção e inserção do indígena no campo da cinematografia brasileira

Como já mencionado, a inserção da cinematografia em sociedades indígenas não é uma individualidade brasileira. As experiências pioneiras datam da segunda metade da década de 60, realizadas pelo fotógrafo e cineasta Sol Worth e pelo antropólogo John Adair, entre os Navajo nos Estados Unidos. A experiência consistia em ensinar os nativos a fazerem seus próprios filmes. O objetivo dos pesquisadores era verificar se o grupo realizaria seus filmes de forma diferente, desviando-se das convenções ocidentais e apresentando suas formas de perceberem o mundo (Araújo, 2015, p. 77; Caixeta de Queiróz, 2008, p. 104).

Outra experiência que antecede a implantação de projetos de cinematografia em aldeias indígenas no Brasil é a experiência do desenvolvimento das mídias indígenas, que tiveram início no Canadá e na Austrália nos anos 1970 e 1980. Estes projetos evocaram grandes estruturas institucionais midiáticas, como cinema, internet, jornal, rádio e televisão. São duas experiências que mostram de que maneira a mídia pode atuar como uma ponte cultural e educar os não indígenas sobre os assuntos dos diversos povos (Araújo, 2015, p. 82).

No Brasil, antes da criação do projeto *Vídeo nas Aldeias*, é preciso lembrar dois momentos de pioneirismo na produção de filmes entre grupos indígenas. O primeiro, dirigido por Andrea Tonacci, Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, entre os Canela, iniciado em 1977, no município de Barra da Corda, no Maranhão. O projeto tinha como objetivo a participação dos indígenas em todo o processo de produção do filme, que só foi finalizado dez anos depois, com o título *Conversas do Maranhão* (1987). Como comenta Caixeta de Queiroz (2008, p. 104), o resultado desta experiência foi muito celebrado, embora o referido filme não tenha recebido a devida atenção da crítica, mas é inegável sua representação como um marco relevante do cinema “direto” e “engajado” realizado no Brasil, que leva a sério a ideia de ouvir os indígenas e de multiplicar os pontos de vistas dos sujeitos filmados. A experiência com o povo canela promoveu iniciativas que passariam a ter grande relevância na luta por

direitos indígenas e, também, no provimento do acesso a equipamentos e práticas de produção audiovisual (Costa; Galindo, 2021, p. 122).

O segundo é o trabalho do professor de antropologia da University of Chicago, Terence Turner, entre os Kayapó. Os resultados desta experiência se encontram no artigo *Defiant images*: the Kayapo appropriation of vídeo (1992). As experiências cinematográficas entre este grupo iniciaram em 1976, ano em que Turner trabalhou como consultor antropológico para uma série de filmes da BBC, intitulada: *Other People's Lives*. O antropólogo constatou, entre os Kayapó um enorme interesse pelo audiovisual, o que resultou na conquista, junto à TV britânica, em 1987, de uma unidade completa de gravação e reprodução de *videotape*, incluindo câmera, mesa de cortes e monitores. A partir disso, inicia-se uma trajetória singular, em que o audiovisual passa a ser considerado um aliado ao processo de fortalecimento da etnia (Costa; Galindo, 2021, p. 123-122).

Conforme nos dizem ainda Costa e Galindo (2021, p. 122), integrantes da etnia kayapó, antes do início do projeto supracitado, já tinham tido a experiência com tecnologias da comunicação, como o gravador de áudio e o rádio. O interesse pelo manuseio da câmera de vídeo partiu da iniciativa de lideranças, que já consideravam a apropriação do audiovisual como um recurso para fortalecer suas lutas políticas. Neste contexto, surge o projeto *Vídeo Kayapó*, com o objetivo de capacitar jovens indígenas na prática de filmagem e edição de vídeos, servindo, inicialmente, para a troca de conteúdos audiovisuais entre aldeias e, posteriormente, usado nas estratégias políticas na década de 90.

As experiências citadas acima são importantes para pensarmos como estes projetos iniciais abrem espaço para outros projetos, como o *Vídeo nas Aldeias*[19]. Com o objetivo de fortalecer as identidades e os patrimônios culturais e territoriais dos povos indígenas por meio dos recursos audiovisuais, o projeto, encabeçado pelo indigenista, antropólogo e documentarista Vincent Carelli, foi criado em 1986, a partir de uma primeira experiência de vídeo entre os Nambiquara. O projeto surgiu dentro das atividades da ONG Centro de Trabalho Indigenista – CTI e, em 2000, o *Vídeo nas Aldeias* se constitui como ONG independente.

Além de Vincent Carelli, o projeto contou também com a participação dos profissionais Virgínia Valadão, Dominique Gallois, Mari Corrêa, Tutu Nunes, Leonardo Sette, Tiago Campos Torres, Ernesto Ignacio de Carvalho, Altair Paixão, Amandine Goisbault, Ana

[19] O projeto possui um site, onde é possível encontrar diversas informações sobre a história, filmes realizados e profissionais que atuaram nas oficinas audiovisuais, disponível em: http://www.videonasaldeias.org.br/2009/. Acesso em 26 de nov. 2024.

Carvalho, Fábio Costa Menezes, Gabriel Mascaro, Marcelo Pedroso, Sérgio Bloch e Tatiana Soares de Almeida. A atuação do projeto entre os diversos grupos indígenas com as experiências das oficinas de formação em audiovisual gerou inúmeras produções de documentários e publicações científicas. Em uma destas publicações, Gallois e Carelli (1995, p. 62) afirmam que o encontro do indígena com a sua imagem e a imagem do outro permitiu momentos informativos, reflexivos e criativos. Neste processo dinâmico, a revisão da própria imagem e a seleção dos componentes culturais que a compõem derivam de um trabalho de adaptação constante. A cultura – que não é feita apenas de tradições – só existe como movimento, alimentado pelo contato com a alteridade.

Sobre o projeto, Gallois e Carelli (1995, p. 63) afirmam ainda que:

> [...] o acesso ao vídeo amplia as possibilidades de comunicação, internas e externas, entre grupos indígenas. A experiência do projeto *Vídeo nas Aldeias* mostra que, quando colocados sob o controle dos índios, os registros em vídeo são principalmente utilizados em duas direções complementares: para preservar manifestações culturais próprias a cada etnia, selecionando-se aquelas que desejam transmitir às futuras gerações e difundir entre aldeias e povos diferentes; para testemunhar e divulgar ações empreendidas por cada comunidade para recuperar seus direitos territoriais e impor suas reivindicações. No entanto, a experiência também comprova que a apropriação do vídeo pelos povos indígenas extrapola a função instrumental da comunicação. Os resultados obtidos estão menos na maior circulação de informações entre os povos do que na forma inovadora como esses grupos se apropriam delas. Tecnicamente, o vídeo modifica substancialmente a produção e a transmissão de conhecimentos.

O projeto implantou uma rede de videotecas e centros de produções de vídeo em diversas aldeias e promoveu a possibilidade de os indígenas manipularem suas próprias imagens para os fins que melhor desejassem. Esta experiência, essencial para as comunidades contempladas pelo projeto, representa também um campo de pesquisa revelador dos processos de construção de identidades, de transformação e de transmissão de conhecimentos e de formas novas de autorrepresentação (Gallois; Carelli, 1995, p. 67).

Neste processo, os profissionais se tornam professores, mediadores e coautores ao assumirem acordos com as comunidades contempladas pelo projeto. Este é um percurso afastado do tempo em que os sujeitos indígenas eram meros objetos de pesquisa. Não obstante, o que se vê nos filmes neste tipo de projeto compartilhado é os processos em que a realização dos filmes se pauta em "pactos etnográficos", que passam pelo controle das autoridades étnicas e demais alianças – entre gerações, famílias, aldeias e xamãs –,

configurando o cinema indígena como um exercício de saber e conhecer (Costa, 2018, p. 114-115).

No cerne desta produção, consideramos que o evento fílmico não se limita às imagens produzidas, mas deve ser pensado como um espaço híbrido de invenção criativa. Desse modo, as oficinas de produção e transmissão do audiovisual entre os povos indígenas participantes do projeto se configuram, na visão de Pellegrino (2007, p. 140), como um espaço de fronteira e enunciação cultural que pressupõe um sistema de comunicação continuada entre os agentes envolvidos. Dessa forma, é relevante pensar como a construção destas novas narrativas estabelecem uma experiência audiovisual de formação de imagens e autoimagens não somente pelas formas de semelhança analógicas, mas também pela construção de diferentes visualidades e instâncias de representação, presentes no espaço entre o visível e o invisível (Pellegrino, 2007, p. 144).

FIGURA 27 – O CINEASTA VINCENT CARELLI ENTRE OS GUARANI, CAPTANDO IMAGENS PARA O PROJETO *VÍDEO NAS ALDEIAS*



FONTE: Imagem disponível em: https://www.extraclasse.org.br/cultura/2018/03/o-indio-no-espelho/. Acesso em 19 de ago. 2022.

Um dos principais objetivos do projeto *Vídeo nas Aldeias* foi certamente o fortalecimento das lutas e identidades dos povos indígenas. E, não obstante, os métodos audiovisuais representam seguramente uma das modalidades que melhor se adequa ao diálogo entre povos que falam línguas distintas, como no Brasil. Em outras palavras, o vídeo

representa um instrumento de comunicação e um veículo de informação ao intercâmbio entre grupos que, além de manterem tradições culturais diversas, também desenvolveram formas diferenciadas de adaptação ao contato com os não indígenas. Esta diversidade se dá ainda em maior grau devido à dispersão e ao isolamento entre os grupos indígenas afastados por questões geográficas (Gallois; Carelli, 1995, p. 62). Ainda para os estudiosos citados, mesmo que a extensão do projeto se limite a alguns povos, esta experiência representa uma inovação significativa, tanto no panorama interno dos modos tradicionais de comunicação, quanto na conjuntura externa, bastante repressiva com relação aos direitos dos indígenas no campo de comunicação.

No percurso de enxergar o outro a partir dos filmes produzidos nas oficinas, as imagens se impõem sozinhas. Nas palavras de Gallois e Carelli (1995, p. 63-64), as imagens abrem espaço para a circulação de características culturais que as sociedades sempre manifestaram por meio de gêneros não verbais, como as danças, os adornos e o gestual em diversas atividades. Por isso, seu impacto sensível permite que as imagens anteriores sejam reconstruídas, atualizadas e refixadas de forma nova. Em outras palavras, a formação de identidades e autoimagens fomentadas pela introdução dos recursos visuais não se restringe ao discurso direcionado apenas a uma audiência externa, mas também ao âmbito do próprio grupo. Desse modo, a transmissão continuada torna-se um elemento central deste processo (Pellegrino, 2007, p. 145).

Como resultado de anos de atuação do *Vídeo nas Aldeias*, o projeto construiu, ao longo de sua trajetória, um acervo de mais 3.000 horas de imagens de 40 povos indígenas brasileiros e produziu uma coleção de mais de 70 vídeos, dentre os quais, aproximadamente, a metade é de autoria indígena. Falados em suas línguas originárias, os vídeos também apresentam versões em português e, em alguns casos, em inglês e espanhol. A questão dos direitos autorais e de imagens é estabelecida com os realizadores e suas comunidades, o que contribui com a conscientização quanto ao uso de suas imagens e obras audiovisuais.

A divisão é simples, os contratos atribuem 35% da receita de distribuição ao realizador por direitos autorais; 35% para a comunidade filmada pelo direito de imagem, e 30% para o projeto *Vídeo nas Aldeias* para a continuidade das capacitações de realizadores indígenas[20]. Em 2018, o projeto lançou uma plataforma de *streaming* com 88 filmes. O objetivo da plataforma é ampliar o acesso a esse material, antes disponibilizado apenas em

[20] Informações retiradas do site do projeto, disponível em: http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=2. Acesso em 15 de ago. 2022.

DVD. Junto a isso, a organização também lançou uma campanha de filiação, na tentativa de manter o projeto frente às tentativas de desmonte da cultura que o país enfrentava.

A proposta de oferecer formação aos diversos representantes de grupos indígenas pelo projeto *Vídeo nas Aldeias*, em termos gerais, configura uma difusão e ampliação de práticas culturais e novas formas de projetar suas imagens por estes grupos, que, juntos aos mediadores, demonstram o rompimento de equívocos sobre a fossilização dos indígenas na história. Em entrevista a Rodrigues (2019, p. 214), Carelli esclarece a recepção do projeto entre os grupos indígenas:

> Eu acho que todos os indígenas, é uma coisa geral, são muito abertos às novidades. E com o audiovisual, especificamente, eles têm uma empatia muito grande, porque de certa maneira é libertador da contingência da escrita, de todas essas coisas que eles têm que aprender. E o audiovisual mexe com muitas coisas – se ver é ser visto", não é? Sempre digo, tem essas duas faces muito importantes. "Se ver é relembrar", "se ver é se reconhecer". Tem povos que estão sofrendo processos muito rápidos e muito intensos de mudança. Incorporação de coisas novas. É muito importante a visibilidade, a invisibilidade! É um lampejo de possibilidades na sua vivência específica.
>
> Enfim, cada povo vive temáticas específicas, momentos históricos específicos, e aí encaixa no audiovisual sempre funções específicas. Há os que estão retrabalhando a questão da memória, que sofreram muitas perdas da sua memória, do seu patrimônio cultural. Vão atrás disso. É uma ferramenta para pesquisar, interrogar os mais velhos. Aqueles que estão mexendo com meio ambiente querem falar sobre isso. Cada um quer falar sobre os seus desafios e seus temas centrais. E também todos veem na possibilidade da produção audiovisual, a possibilidade de representar o belo, e no fundo essa que é a questão central – onde eles se reconhecem, onde eles se curtem, onde eles se reencontram.

O impacto do projeto *Vídeo nas Aldeias* na produção visual é, de longe, uma importante mudança de perspectiva e de ação na performance de narrativas e identidades indígenas. Nesse processo, as narrativas orais ganham visibilidade e uma temporalidade desterritorializada fora do tempo e do espaço de sua enunciação. A escolha do mito a ser representado, o ritual, ou qualquer aspecto do grupo a ser filmado, é algo que advém diretamente daquilo que os grupos pensam sobre si e o que desejam que se pense sobre eles. Estamos, desse modo, diante de uma transformação de largo alcance, que corresponde não apenas ao empoderamento destes sujeitos nas formas de se representarem, mas na inserção dos realizadores, que se apresentam como agentes produtores de imaginários, obtendo o reconhecimento na produção nacional de cinema (Pereira, 2010, p. 68).

Este reconhecimento vem, em geral, saudado pelo fato de os filmes representarem uma lufada de ar fresco em relação aos documentários produzidos no país. Os filmes

produzidos no projeto *Vídeos nas Aldeias* trazem cenas e gestos da vida cotidiana, não se limitando às entrevistas, produzindo, com isso, novas formas de representar o outro sem exotizá-lo, e exercitam realmente uma "filosofia da alteridade". Além disso, são obras bem construídas do ponto de vista da nossa linguagem audiovisual (Caixeta de Queiróz, 2008, p. 101).

Ante o exposto sobre o trabalho do *Vídeo nas Aldeias*, fica evidente a importância do pioneirismo destes profissionais em formar cineastas indígenas de diversas etnias para o registro de suas manifestações culturais e para o fortalecimento da luta por reconhecimento. No cenário atual, o projeto tem visto o resultado de anos de atuação em cineastas indígenas autônomos, que estão produzindo filmes entre suas comunidades e iniciando outros parentes[21] na arte cinematográfica. Na próxima seção, é essencialmente sobre esta questão que nos aprofundaremos: a autonomia dos cineastas indígenas.

2.3 OS CINEASTAS INDÍGENAS E A RECONQUISTA DA IMAGEM

Como dito, o trabalho de formação dos cineastas indígenas em diversas partes do território brasileiro realizado pelo *Vídeo nas Aldeias* contribuiu para ampliar expressivamente a produção de cinema indígena no Brasil. A partir da atuação do projeto, cineastas indígenas e coletivos estão adquirindo cada vez mais autonomia na produção de filmes, tendo reconhecimento em festivais nacionais e internacionais. Conforme Brasil e Belisário (2016, p. 603), esta produção tem se multiplicado em filmes-rituais e ficções roteirizadas e encenada a partir de narrativas míticas, documentários militantes e pedagógicos, testemunhos e registros urgentes de situações de risco. Todas as imagens, segundo os teóricos, compõem uma produção difusa e heterogênea que contribui para a afirmação de experiência histórica e cultural dos povos indígenas brasileiros.

Na atualidade, o cinema tem ainda participado da trajetória de luta por autonomia nas situações mais diversas, como na demarcação de territórios originários, ou na retomada de práticas rituais já abandonadas, ou ainda na reafirmação de temas ligados ao feminismo e à homossexualidade que atravessam os grupos indígenas. Nesses e em outros casos, o cinema opera como uma espécie de catalisador para a experiência de grupos que se esforçam para

[21] O termo "parente" não significa que todos os indígenas sejam iguais, nem semelhantes. Significa apenas que compartilham interesses comuns, como os direitos coletivos, a história de colonização e a luta pela autonomia sociocultural de seus povos perante a sociedade global. Cada povo indígena constitui-se como uma sociedade única. Destarte, a principal marca do mundo indígena é a diversidade de povos, culturas, civilizações, religiões, economias, enfim, uma multiplicidade de formas de vida coletiva e individual (Gersem Baniwa, 2006, p. 31).

afirmar um “devir-indígena” (Brasil; Belisário, 2016, p. 603). No caso em questão, o audiovisual, do mesmo modo que muitas outras técnicas e objetos que chegaram de fora, é incorporado pelas comunidades indígenas de uma forma nada indiferente. O cenário de ativismo e protagonismo indígena crescente utiliza o cinema como projeto de visibilidade e compartilhamento de luta, mudando radicalmente a forma de fazer filmes, contribuindo com seus olhares e suas imagens para este grande projeto inacabado de país (Lisboa, 2023, p. 294). Um dos muitos exemplos que ilustra este panorama é o filme de Otávio Kaxixó, *Transpassado*: corpos que retratam (2023), que aborda as relações homoafetivas dentro e fora dos territórios. A narrativa é marcada, principalmente, por estudantes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, elucidando o processo de enfrentamento contra a LGBTfobia na contemporaneidade.

Nessa conjuntura, é preciso considerar que o sentido reflexivo do audiovisual entre os grupos indígenas não reside somente na apropriação, mas nas possibilidades de tradução de estratégias e discursos, como propõem o cineasta guarani Alexandre Werá e o estudioso Lucas Keese:

> Hoje em dia está mais fácil o acesso a tecnologias de comunicação. Nas aldeias, muitas pessoas adquirem ferramentas que produzem imagens, como telefone celular ou conseguem câmera de vídeo através de alguns projetos de apoio. Mas como todos sabemos, apenas filmar não é fazer filme. Para fazer um documentário sobre a cultura guarani não basta só mostrar como *nhandekuery* vive. Temos que tentar traduzir um pouco do nosso conhecimento a partir das relações entre imagens e os sons do vídeo. A maneira como relacionamos as imagens é onde começa a fazer sentido o filme, onde podemos expressar o que queremos transmitir (Werá, Keese, 2022, p. 204).

Na visão de Pellegrino (2007, p. 146), trata-se de uma série de eventos na formação de identidades, imagens e autoimagens no domínio de um sistema polifônico de narrativas. Logo, independentemente de a manipulação da câmera pelos cineastas indígenas acontecer de maneira completa ou parcial, o que de fato interessa para estes sujeitos é que o contexto de enunciação de discursos e de construção das narrativas se inscreva nas imagens. A percepção de Pellegrino vai ao encontro do que propõe Daher (2007, p. 61), quando afirma que, na realização de um filme, o cineasta indígena valoriza uma visão nativa da cultura e, desse modo, o “discurso nativo” está situado num sistema de relações que fixa os sentidos possíveis deste discurso. O depoimento do cineasta Hugo Fulni-ô é esclarecedor para pensarmos nesta questão:

> A gente vem desse segmento mostrando o nosso olhar, no ponto de vista indígena, e afirmar essa questão linguística do nosso povo, porque o audiovisual pode, de uma certa forma, dar a garantia para outras gerações de acessar esse material na internet, no Estado, em algum HD; esse material sempre está disponível, não só para nós, mas também para parte da comunidade e pode servir à nossa comunidade, como também a outras pessoas, para outras culturas entenderem essa realidade nativa do povo fulni-ô. A história do coletivo Fulni-ô de cinema se dá, dessa forma, nesse engajamento nosso. E, também, incentivar não só a nós, como outros povos também, a se engajarem nessa luta através do audiovisual indígena, do cinema originário. Foi muito significante fazer parte desse trabalho (Hugo Fulni-ô, 2022, p. 32).

Quando o indígena volta a olhar a si próprio e para os seus por meio das imagens capturadas pela câmera, ocorre um movimento concêntrico, que possibilita enxergar sua cultura de uma perspectiva distanciada, já que ele passa a ser o outro de si mesmo. Com isso, as imagens permitem que as comunidades dialoguem com suas próprias culturas, descobrindo novas maneiras de ser e estar, além de se comunicarem de forma mais eficaz com sua própria etnia, grupos externos e sociedade não indígena.

No contexto de produção de imagens, não só a realização, mas também a recepção e a interpretação das imagens pelos espectadores indígenas e não indígenas são um fator importante do processo, haja vista que o produto se destina ao público que o realizador deseja atingir, mesmo que a leitura do espectador não se adapte, necessariamente, à forma pela qual o diretor gostaria que seu filme fosse interpretado (Daher, 2007, p. 68-69). Quanto ao uso da câmera, a escolha do cineasta responsável pelas imagens das comunidades não é um direito transmitido por parentesco. Em seus estudos, Daher (2007, p. 66) apresenta que a escolha do cineasta se pauta naquele que acompanhou de perto todo o processo de filmagem, ou que teve a oportunidade de participar de formações sobre o uso do audiovisual. Assim, a escolha depende de vários fatores intrínsecos a cada grupo, não estando diretamente ligada às lideranças. Entre os Mebêngôkre-Kayapó[22], por exemplo, a escolha dos cinegrafistas é assunto público por excelência e segue o modelo de obtenção de consenso por meio das reuniões na casa dos homens. Logo, a utilização do equipamento tem relação com a noção de prerrogativa, pois, na medida em que possibilita a diferenciação, também articula posições hierárquicas (especialmente etárias) e se baseia em permissão (Dias; Demarchi, 2013, p. 150).

Por outro prisma, o domínio da câmera e a realização de filmes, vídeos e afins contribuem para o processo de escalada de um indivíduo da comunidade à liderança, uma vez que passa a ser porta-voz do grupo com a sociedade envolvente, facilitando sua circulação nos

[22] Segundo Dias e Demarchi (2013, p. 147), o uso do vídeo pelos Kayapó data do final da década de 1980. O grupo estudado pelos teóricos pertence à Terra Indígena Kayapó, localizada ao sul do Estado do Pará e ao norte do Estado do Mato Grosso.

meios políticos e sociais, possibilitando, dessa maneira, parcerias em projetos de interesse do grupo (Daher, 2007, p. 66). No trabalho realizado por Turner (1992, p. 7) entre os Kayapó, o estudioso observou estas características entre os cineastas da etnia:

> Entre os Kayapó, por exemplo, tornar-se uma câmera de vídeo e, ainda mais importante, um editor de vídeo, significa combinar um papel de prestígio dentro da comunidade com uma forma cultural e politicamente importante de mediação das relações com a sociedade ocidental. Como uma combinação dos dois principais pré-requisitos para a liderança política nas comunidades kayapós contemporâneas, ela tem sido uma forma de as pessoas promoverem carreiras políticas. Vários dos atuais chefes mais jovens atuaram como câmeras de vídeo durante sua ascensão à chefia, e alguns dos jovens mais ambiciosos adotaram o vídeo pelo menos em parte na esperança de seguir esses passos (tradução nossa)[23].

Com a câmera em mãos, o cineasta indígena passa a registrar os eventos com o consentimento dos mais velhos. Nesse contexto, a experiência de Turner entre os Kayapó dá conta de informar que a ação de filmar adquire para o grupo um sentido de evento e apresentação, que se torna mais importante que o produto fílmico. Esta concepção também se estende a outros grupos indígenas. E, não obstante, nessa conjuntura, a discussão sobre o que filmar também deve ser levada em consideração. Como veremos mais à frente, o desejo de mostrar e preservar a cultura é o maior objetivo da maioria dos cineastas indígenas, que é acompanhado também do uso da mídia como ferramenta de conquista e manutenção de direitos.

Ao se tratar de um filme documentário, ou, como propõe Belisário (2016, p. 77), de "etnografias filmadas", os cineastas indígenas têm predileção pela filmagem de seus rituais, caçadas e contação de histórias. Para o teórico, as imagens destes eventos oferecem mais que um conjunto de informações ou dados registrados em suporte fílmico. Isso porque a realização cinematográfica abre a compreensão e a experimentação do mundo para uma variedade de perspectivas, afastando-se do risco iminente de uma definição totalizante, autoritária e objetificante de um "povo", uma "cultura" e um contexto (Costa, 2018, p. 111).

No período em que mediaram oficinas de cinema entre os Wajãpi, por exemplo, Gallois e Carelli (1992, p. 32) notaram, nas discussões sobre o que mostrar, a diferença de

---

[23] Among the Kayapo, for example, becoming a video cameraperson, and even more importantly, a video editor, has meant combining a prestigious role within the community with a culturally and politically important form of mediation of relations with western society. As a combination of the two main prerequisites for political leadership in contemporary Kayapo communities, it has been one way that people have promoted their political careers. Several of the current group of younger chiefs acted as video camerapersons during their rise to chieftainship, and a number of the more ambitious younger men have taken up video at least in part in the hope of following in their footsteps.

postura entre gerações. Por um lado, os jovens menos comprometidos com parâmetros tradicionais dão grande importância às festas e bebidas. Por outro, os mais velhos dão mais importância às cerimônias tradicionais como forma de manter as tradições. Mesmo com as discordâncias, os teóricos citados observaram que vigorava o consenso sobre o conteúdo que deveria ser apresentado, preferencialmente aos não indígenas, como as cenas e os discursos que mostrassem a força e que evidenciassem o quanto o grupo era numeroso e coeso.

A importância dada a este argumento não apenas entre os Wajãpi, mas entre outros grupos, decorre de seu significado histórico e político, na medida em que representa tanto a vitalidade do povo, como também características de organização política. Sobre esta questão, o xamã yanomami Davi Kopenawa sempre pontuou com exatidão a diferença entre "pôr em imagem" e "torna-se imagem", a diferença entre arte e cosmopolítica e entre a produção das imagens artefatos e a convocação dos seres-imagem xamânicos. Para o líder yanomami: "Os artistas sonham quase como nós, xamãs, mas seus sonhos são outros. Eles se tornam como que peles de imagens só para se olhar. Nós fazemos dançar as imagens dos ancestrais animais do primeiro tempo para cuidar dos nossos e proteger a floresta" (Albert; Kopenawa, 2023, p. 78). Kopenawa também acentua o motivo e o controle das imagens que são divulgadas para os não indígenas:

> As imagens que mostramos para vocês são o rastro da mão dos Yanomami. Elas foram desenhadas em nossas casas, em nossa floresta. Os brancos as pediram para que sejam vistas em suas cidades. Mas nós não as enviamos para tão longe sem motivo. Nós o fizemos para que eles, por sua vez, pensem direito e digam: "*Haixopë!* Então é assim que se deixa ver a beleza da floresta dos Yanomami!". No entanto, mesmo de longe, ainda mantemos o nosso cuidado com essas imagens (Albert; Kopenawa, 2023, p. 81).

Ao expor a interação entre as diferentes perspectivas culturais, Kopenawa sugere que o entendimento destas representações vai além de uma simples dicotomia entre verdadeiro e falso, revelando nuances significativas na forma como diferentes sociedades interpretam e dão significado às imagens. Esta reflexão nos convida a reconsiderar nossas próprias concepções de imagem e a reconhecer a diversidade de perspectivas dos povos que estão produzindo suas próprias imagens.

Na produção de filmes, os mais jovens costumam ter maior contato com o audiovisual e dialogam com os mais velhos sobre as melhores formas de registros de rituais, depoimentos sobre os aspectos culturais do grupo e muitas outras formas das vivências indígenas. Em adição à questão de diálogos entre gerações, Dias e Demarchi (2013, p. 167-

168) discutem ainda, com enfoque nos Kayapó, a formação do cineasta indígena pautada na lógica nativa, pela qual não faz sentido submeter os mais velhos ao processo de aprendizado do audiovisual em contexto de um projeto. Segundo esta lógica, aprender é, por excelência, algo que diz respeito aos mais jovens. Além disso, eles são os mais indicados a participarem dos projetos de formação por terem maior domínio da língua portuguesa a fim de conseguirem interagir com mais facilidade no aprendizado e na difusão.

Outra questão apontada por Dias e Demarchi (2013, p. 155-156), que se aprende com os Kayapó, é sobre a atuação do cinegrafista, que foge da normativa do cinema ocidental. Para este grupo, ser bom cinegrafista não significa fundamentalmente fazer bons planos, mas ter a capacidade de manter o quadro e a sequência. O grupo estudado pelos pesquisadores não considera o processo da produção de filmes em duas etapas, material bruto e produto acabado. Pelo contrário, os cineastas kayapó têm preferência por planos-sequências, de maneira que o produto imediato da filmagem está acabado e pronto para visionamento assim que a câmera é desligada. Portanto, o conceito de beleza não está exatamente na imagem recortada e editada, mas em como ela foi filmada. Para o cineasta kayapó, a imagem jamais poderá ser a realidade e, como produto de uma relação com o mundo, o que deve ser julgado é a condição de produção, sendo processo que tem a ver com a capacidade de quem filma. Assim, o julgamento estético não incide sobre o fim (o filme, em seu aspecto de unidade e coesão interna), e, sim, sobre o processo que deu origem a ele.

Diferente do que temos no cinema ocidental, a valorização da dimensão de realização aqui não pode ser traduzida em uma valorização de aspectos ligados à pessoalidade e/ou criatividade pessoal, que, para nós, é o que caracteriza, por excelência, a autoria. Trata-se muito mais de valorizar o êxito no cumprimento de aspectos formais a serem seguidos. Ou seja, a preocupação estética tem mais a ver com o processo da boa execução da atividade de cineasta. Toda essa temática demonstra o quanto existe uma estética purificante no mundo ocidental, enquanto vários grupos indígenas procuram a imagem como rastro do ruído da experiência, indo na contramão do pensamento de estúdio que nos domina no mundo urbano.

Dias e Demarchi (2013, p. 158) observaram ainda, com o projeto entre o grupo em pauta, que o processo de edição (descartado na experiência descrita por Turner) tem sido realizado nos últimos anos para atender a demandas externas a partir da percepção da necessidade de um formato, pois entendem que o vídeo editado corresponde melhor como "produto" para a circulação em outras redes. O que importa aqui é mais uma dinâmica pretendida de distribuição numa perspectiva dialógica do que propriamente um julgamento estético acerca do produto fílmico. A edição é, então, muito mais um processo de adequação

de meios aos fins, não interessando para efeito de julgamento da imagem bela, que, como discutimos, corresponde à imagem bem executada.

O trabalho de Dias e Demarchi entre os Kayapó desvenda os diferentes modos de percepção sobre os recursos audiovisuais e as características do cineasta indígena. É claro que estas experiências não podem ser generalizadas com vistas a outros grupos, entretanto, nos ajudam a entender os modos de apropriação e ressignificação do cinema pelos povos indígenas.

Como um dos objetivos desta tese é também apresentar os artistas indígenas que estão em atuação e que utilizam suas formas de arte para a promoção da cultura de seus grupos e como instrumento de luta, passemos agora a conhecer alguns cineastas e coletivos de cinema indígena atuantes no Brasil. Suas produções representam uma conquista para os diversos povos, que agora têm a oportunidade de construir suas imagens a partir de anseios próprios e divulgá-las a quem lhes interessar.

O critério de escolha dos nomes dos cineastas e coletivos para nossa lista se deu pela extensa produção e visibilidade que estes artistas têm adquirido no campo da cinematografia indígena. De qualquer forma, enfatizamos que o interesse pelo cinema é comum a muitos grupos indígenas. Portanto, para além dos cineastas e filmes citados, existe um número muito maior que não daríamos conta de expor nestas poucas páginas.

Um profissional de cinema que merece destaque por sua vasta produção e atuação na formação de novos cineastas é Divino Tserewahú. Da etnia xavante, seu contato com o cinema começou em 1990, quando a Comunidade Xavante de Sangradouro recebeu a primeira câmera de filmagem (VHS) do projeto *Vídeo nas Aldeias*. Seus registros iniciais enfatizaram os ritos cerimoniais para o público de sua aldeia e seu primeiro trabalho profissional foi no *Programa de Índio*, uma série de TV realizada na Universidade Federal do Mato Grosso entre 1995 e 1996. Como um dos primeiros cineastas formados pelo projeto liderado por Vincent Carelli, foi também pioneiro em repassar o aprendizado das oficinas de cinema para outros indígenas. Em entrevista, Divino Tserewahú (2022, s/p) esclarece a importância do audiovisual para a manutenção da memória e como instrumento político:

> Estou há mais de 30 anos fazendo cinema. Pra mim isso é uma coisa muito importante, porque antigamente nós indígenas, nossos ancestrais não tinham registro, só tinha o registro do homem não indígena que fazia os trabalhos na visão deles e não falavam da realidade dos povos indígenas. Hoje, nós mesmos indígenas estamos registrando, falando dos nossos próprios problemas e necessidades. Porque hoje a gente luta muito em defesa dos nossos direitos, então nessa luta estamos sempre registrando e mostrando para o mundo. Através do audiovisual a gente fala e

> mostra tudo o que está acontecendo, tudo que estamos tentando defender. Então o audiovisual hoje em dia é uma defesa muito importante porque nós mesmos indígenas que falamos da realidade que passamos. A gente registra tudo, alguns rituais que temos nas aldeias, e isso é arquivado, a gente conserva a memória. As imagens são memórias [...][24].

Na atualidade, o cineasta já conta com uma vasta produção. Entre seus principais trabalhos, estão: *Hepariidub'radá*: obrigado irmão (1998), *Wapté Mnhõnõ*: a iniciação do jovem xavante (1999), *Meruntikupainikonman*: vamos à luta (2002), *Wai'árini*: o poder do sonho (2001), *Daritizé*: aprendiz de curador (2003), *Tsõ'rehipãri*: Sangradouro (2009), *Pi'õnhitsi*: mulheres xavantes sem nome (2009), entre outros. Os trabalhos supracitados foram desenvolvidos em parceria com o projeto *Vídeo nas Aldeias*. De maneira independente, o cineasta xavante participa de mostras e debates, e já dirigiu outros filmes. Sobre seu estilo, conforme Silva (2016, p. 126), suas narrativas fílmicas possuem narrador em voz *over*[25]*,* ou depoimentos. E a preferência de Tserewahú é pela filmagem dos ritos, escolha feita em conjunto com seu grupo. Desse modo, o cineasta, enquanto representante dos Xavante constrói um campo de sentido através da expressão cinematográfica e proporciona ao espectador a chance de conhecer um pouco da cultura de seu povo (Silva, 2016, p. 138).

A organização dos cineastas indígenas também se dá de forma coletiva, como demonstra o Coletivo Kuikuro de Cinema, composto por indígenas kuikuro, que estão contando suas histórias através dos filmes produzidos em suas comunidades. O interesse desta etnia pelo cinema, para Penoni (2018, p. 174), se justifica pelo risco da perda cultural perante a crescente influência não indígena em suas aldeias. Com trabalhos premiados em importantes festivais de cinema nacionais e internacionais, os cineastas kuikuro do coletivo realizam seu principal objetivo, que é a divulgação da cultura kuikuro para uma audiência não indígena. O trabalho realizado por Isabel Penoni sobre o cinema do grupo dá conta de esclarecer que o ritual assume centralidade nas produções do coletivo, assim, o ritual se projeta também como o centro da noção de cultura. Com algumas ações efetivas, como a criação do Projeto de Documentação Kuikuro e a Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu, envolvendo antropólogos do Museu Nacional (UFRJ) e cineastas do *Vídeo nas Aldeias*, um centro de pesquisas foi construído na aldeia de Ipatse, com equipamentos de última geração para registro, edição e armazenamento de imagem e som. Além disso, formou-se uma equipe de jovens pesquisadores e cinegrafistas locais responsáveis pela composição de um enorme

---

[24] Fala transcrita de uma entrevista no YouTube, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oseADtcIJZk. Acesso em 14 de mar. 2024.

[25]Recurso típico dos documentários em que o narrador conta a sequência dos fatos sem estar ligado à cena.

acervo digital de cantos e expressões rituais, responsáveis também pela produção de uma série de filmes de curta, média e longa-metragens (Penoni, 2018, p. 176).

Conforme ainda Penoni (2018, p. 177), as narrativas fílmicas dos Kuikuro se pautam em dois casos: os filmes de rituais com o registro integral das cerimônias, para armazenamento, visionamento e circulação no interior das aldeias, e os filmes voltados para a audiência não indígena, para exibição em salas e festivais de cinema. Nos dois casos, destaca-se a abordagem original do ritual, seja ela orientada pela ideia de "guardar" a totalidade de um conhecimento específico, seja pelo esforço em performar para os espectadores de fora das aldeias as complexas relações que estão em jogo nos rituais kuikuros.

O registro extensivo de seus rituais não se pauta apenas nas filmagens das cerimônias e performances, mas, principalmente, nos trabalhos voltados ao público externo, que buscam apresentar, de forma panorâmica, as ações que envolvem os bastidores, como a produção de comida, a recepção de lideranças etc. Entre as produções do coletivo, estão: *NgunéElü*: o dia em que a lua menstruou (2004), *Imbé Gikegü*: o cheiro de pequi (2006), *Cineastas indígenas kuikuro* (2008), *As hiper mulheres* (2011), *Eu já virei um espírito* (2013), entre outros.

Nesse intenso processo de apropriação do audiovisual pelas comunidades indígenas, estão também os cineastas Isael Maxakali e Sueli Maxakali. A escolha por falar dos cineastas de forma conjunta se justifica pela parceria na produção de inúmeros filmes que revelam os aspectos culturais de seu grupo. Os cineastas são casados e vivem atualmente na Aldeia Nova, no município de Teófilo Otoni – MG. Isael Maxakali dedica-se à produção de filmes desde os anos 2000 e aprendeu o ofício com Divino Tserewahú. Além de cineasta, é também artista plástico (no primeiro capítulo, apresentamos um de seus trabalhos), cantor, ativista, professor e liderança de seu povo. Junto de Sueli Maxakali, que é cineasta, educadora e fotógrafa, produziu *Tatakox* (2007), *Xokxop pet* (2009), *YiaxKaax*: fim do resguardo (2010), *Xupapoynãg* (2011), *Kotkuphi* (2011), *Yãmîy* (2011), *Mîmãnãm* (2011), *Quando os yãmîy vêm cantar conosco* (2012), *Kakxop pit hãmkoxukxop te yũmũgãhã*: iniciação dos filhos dos espíritos da terra (2015), *Konãgxeka*: o dilúvio maxakali (2016) e *Yãmiyhex*: as mulheres-espírito (2019).

Na visão de Maia e Andrade (2018, p. 102), uma característica acentuada dos filmes maxakali é a construção da narrativa fílmica compartilhada. Esta partilha é feita entre os cineastas, os pajés, os *yãmîy*[26]e os membros da aldeia. Em diversos filmes, esta enunciação

[26] *Yãmîy* é a concepção central para se entender a cultura maxakali. Nesse caso, especificamente, nos referimos aos *yãmîy*-espíritos, divindades que incluem animais terrestres, pássaros, insetos e figuras míticas da tradição indígena deste grupo. Conforme Bicalho (2007, p. 11-12), *yãmîy* também quer dizer "canto" na língua maxakali.

coletiva aparece a partir das múltiplas vozes e com explicações detalhadas sobre os rituais e suas relações com os animais. Outra característica dos filmes maxakali é o uso integral da língua originária na narração e descrição dos fatos. O que também revela apego às tradições é o fato de grande parte das obras dos cineastas em discussão ser sobre suas práticas ritualísticas, assim como o uso dos cânticos, que são trilhas sonoras de diversos filmes.

Os dois artistas maxakali já dispõem de grande reconhecimento e, com isso, têm conquistado espaços na grande mídia por premiações importantes, como é o caso do prêmio PIPA de Arte Contemporânea, conquistado por Isael Maxakali em agosto de 2020, com o filme *Yãmîys* (2011). Em entrevista ao portal *Arte!Brasileiros*, o cineasta destaca o teor político de suas criações e demonstra preocupação com o bem-estar do planeta:

> No meu trabalho eu quero mostrar a nossa cultura para o Brasil todo reconhecer e respeitar. E assim poder ajudar os povos indígenas a terem terra, a recuperar seu território. Porque hoje a terra chora, o rio está secando, está poluído. Tem muito asfalto, vidro e cimento no lugar da mata. E aí vem o calor, o aquecimento, e isso tudo adoece as pessoas (Ferraz, 2020, s/p).

A preocupação dos povos indígenas com a terra é algo que vai estar presente em diversos campos artísticos. A justificativa é que, para estes povos, a terra é sagrada, e a arte emana desta relação, porque, sem o território, eles são impedidos de plantar, de comer e de produzir suas manifestações artísticas. Os cineastas indígenas recontam suas próprias histórias, fazendo ligação histórica entre o passado e o presente, mostrando para as demais sociedades quem são os verdadeiros donos desta terra e que, historicamente, os povos indígenas têm sido tratados como estrangeiros em seu território (Graciela Guarani *et al*., 2021, p. 26).

Sueli Maxakali, por sua vez, entende que as iniciativas indígenas de filmar as histórias indígenas fortalece a cultura e é mais uma oportunidade para as questões indígenas serem debatidas na atualidade. Sobre o processo de apropriação e fazer audiovisual, a cineasta declara que:

> A filmagem mostrou muita realidade para nós. Enquanto a gente está filmando, a gente aprende muito. Quando filmamos, parece que a gente está junto com *yamĩyxop* dançando também. E você não acha que está filmando, você está no meio participando. Nós estamos no meio e aprendemos assim. Quando a gente filma, a gente vê o que está acontecendo. A gente faz tradução, volta, vê novamente os

---

Os dois significados mantêm estreita relação, pois, para cada divindade maxakali, há, pelo menos, um canto correspondente. Assim, para esta etnia, tudo provém dos espíritos *yâmîy*, que trazem todo o conhecimento sobre o mundo e o sobrenatural quando interagem com os humanos nos rituais.

> cantos, repete de novo, volta. Nisso a gente vai aprendendo. Quando transcrevemos, fazemos as perguntas para os pajés, o pajé vai explicando, parece que, junto com a legenda, a gente vai aprendendo o que temos dúvidas, é como estar em outro mundo. A filmagem foi muito importante, ela nos trouxe muita coisa de dentro da nossa cultura que nós não sabíamos, como as histórias dos mais velhos, que colocaram e pensaram que ficaria só em um HD. Mas não, as filmagens ficaram dentro da nossa cabeça e dentro do HD também, para não perder no futuro (Sueli Maxakali, 2021, p. 81-82).

Os dois cineastas, além de envolverem sua comunidade na participação dos filmes com o objetivo de valorizar os conhecimentos tradicionais, também promovem a formação de jovens artistas e cineastas. Com o valor recebido do prêmio PIPA, Isael Maxakali pretende pôr em prática o projeto Escola-Floresta, mais uma estratégia de valorização e fortalecimento dos conhecimentos culturais da etnia. Nesse contexto, Isael e Sueli, que já atuam como educadores na comunidade em que vivem, reforçam o caráter educativo e multiplicador que o cinema indígena vem adquirindo.

Outro grupo que tem promovido o cinema indígena é o Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema. Criado por Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, o coletivo atua na produção de vídeos e artes visuais voltados para a cultura mbyá-guarani[27]. Criado no ano de 2007, o coletivo tem trabalhos divulgados em diversos eventos e, assim como os de outros grupos indígenas, surge nas oficinas de formação audiovisual promovidas pelo projeto conduzido por Vincent Carelli, sendo um dos últimos a se formar. Sobre o surgimento do coletivo, o aprendizado das técnicas do audiovisual e questões de representatividade, Ariel Ortega (2022, s/p), diretor do coletivo, esclarece que:

> Eu faço parte do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema que começou em 2007, foi a partir daí que tivemos a primeira oficina de audiovisual, onde a gente aprendeu a usar as ferramentas da câmera, a fazer o registro da nossa história, porque sempre os não indígenas iam filmar na nossa aldeia e não tinha ninguém da aldeia filmando os mais velhos contando as histórias, por exemplo. Quando a gente começou com isso, achamos que era uma possibilidade da gente contar nossa própria história. Ainda somos vistos romantizados quando querem nos retratar. Parece que os povos indígenas estão num mundo ideal, enquanto hoje em dia já não temos mais terra para viver como antigamente. Então quando a sociedade ocidental continua nos vendo dessa forma aí cria mais preconceito. Não mostram nossa realidade, nossa dificuldade, nossa luta pela terra, a nossa luta em manter nossa espiritualidade, a nossa cultura e o nosso jeito de ser. O nosso trabalho como coletivo é mostrar a realidade, não queremos romantizar a nossa aldeia, nem mostrar só o que é da nossa

[27] Juntamente dos subgrupos kaiowá, ñandeva, guayaki, tapiete, guarayos, chiriguano, izozeños, os mbyás, pertencem à matriz linguística tupi-guarani, habitam territórios da Argentina, do Paraguai, do Uruguai e do Brasil e compreendem uma população aproximada de trinta mil pessoas (Felipe, 2019, p. 232).

> cultura. Queremos mostrar que também podemos usar celular, podemos ter carro, usar tênis, mas sem deixar nossas raízes. Pra desconstruir esse olhar que é importante o nosso trabalho[28].

Há, na fala do cineasta acima, algumas peculiaridades que chamam a atenção. Conforme Ortega, o cinema é um instrumento de registro das manifestações culturais do seu povo – esta é uma pauta comum entre as etnias que usam este recurso como registro –, mas serve também para demonstrar que os povos indígenas não estão estagnados no passado e que o uso das tecnologias, acessórios e outras influências externas é uma realidade entre os indígenas brasileiros, incluindo os aparatos para a produção de imagens. Em outra fala, Ariel Ortega (2022, p. 193) explica que o cinema feito pelos cineastas guaranis tende a apresentar outro olhar, diferente daquele que os não indígenas moldavam de dentro das aldeias. Para o cineasta, fazer cinema entre seu grupo, inicialmente, demandou inúmeras negociações.

> Eu queria mudar um pouco isso dos *juruá* irem nas aldeias, filmarem, assim de longe, e nunca mostrarem para a comunidade. Eu queria fazer de outra forma. Foi difícil começar a fazer cinema, porque sempre os Guarani foram explorados, roubavam imagens e levavam, então o pessoal nas aldeias não estavam confiando muito no nosso trabalho. Por isso o começo foi difícil. Eu conversei muito com a comunidade e consegui fazer *Duas aldeias, uma caminhada*. Não estava fazendo na aldeia onde morava, por isso foi preciso conversar e explicar o quanto era importante fazer o filme, que eram jovens indígenas que estavam fazendo, eu e outros meninos daquela aldeia, e que era importante que eles falassem, que não eram brancos que estavam fazendo aquele filme (Ortega, 2022, p. 193).

As declarações de Ariel Ortega, do Coletivo Mbyá-Guarani, são importantes para pensarmos que a inserção do cinema nas comunidades indígenas nem sempre acontece das mesmas formas. Há resistência na aceitação, recusas e, também, negociações.

O Coletivo Mbyá-Guarani já conta com um número expressivo de filmes, a saber: *Mokoitekoá petei jeguatá*: duas aldeias, uma caminhada (2008), *Nós e a cidade* (2009), *Bicicletas de Nhanderú* (2011), *Desterro guarani* (2011), *Mbya mirim* (2012), *Tava, a casa de pedra* (2012) e *No caminho com Mário* (2014). Mesmo que alguns desses filmes tenham a assinatura de um único diretor e sejam realizados em parceria com profissionais não indígenas, a ideia do coletivo é atravessada pelas metodologias das oficinas que permitem que as várias funções para a produção de um documentário (câmera, som, iluminação etc.) fossem assumidas por membros da comunidade (Felipe, 2019, p. 232). Exemplo deste fato é que o

[28] Fala transcrita de uma entrevista no YouTube, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mqrte5vv3to. Acesso em 26 de nov. 2024.

coletivo assina três dos sete filmes produzidos. O restante é assinado pelas lideranças do projeto, Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, e pelos diretores não indígenas, Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho.

Como característica dos filmes produzidos pelo coletivo em pauta, tem-se as cenas de caminhadas presentes em várias produções. Barros (2014, p. 17) nos diz que, em diálogo com os enquadramentos da câmera, as caminhadas ganham modulações distintas em cada obra e revelam as relações dos Guarani-Mbyá com a cidade. Desse modo, através das caminhadas, o filme faz a passagem entre o dentro e o fora da aldeia, acompanhando os personagens que continuadamente cruzam fronteiras, sejam elas geográficas, sejam culturais, sejam cosmológicas.

A música também é outra característica apontada pelo teórico. Sua presença nos filmes se dá de forma estritamente ligada às crenças do grupo, uma vez que está associada a cantos e danças, como parte do dia a dia nas aldeias, e seu registro se restringe aos rituais realizados diurnamente, como aparecem em *Mokoitekoá petei jeguatá*: duas aldeias, uma caminhada (2008) e em *Bicicletas de Nhanderú* (2011) (Barros, 2014, p. 18). A utilização da metalinguagem na produção dos filmes é ainda outra característica do coletivo. Isso se concretiza, conforme os estudos de Felipe (2019, p. 247), a partir da atuação dos cineastas indígenas filmando, preparando o ambiente para as gravações, participando como personagens de conversas e interações na aldeia sobre a condição de seu povo, discutindo as imagens realizadas e assumindo a locução da narração.

Felipe (2019, p. 234, 247) considera a filmografia do Coletivo Mbyá-Guarani como uma espécie de organismo, cujas imagens se invadem e ecoam umas nas outras. Esta característica nasce, principalmente, em função do cotejamento dos filmes, resultante de um percurso arqueológico linear e relacional. Ainda conforme o pesquisador, a produção deste coletivo aponta para a problemática central em torno da questão indígena – o processo secular de expropriação –, mas também de resistência dos povos originários em defesa do seu patrimônio territorial e cultural. Assim, as contranarrativas do Coletivo Mbyá-Guarani problematizam a própria condição histórica de seu grupo na atualidade e fazem isso quando filmam seu mundo e os inserem nele, tornando indissociáveis a materialidade do cinema e a materialidade da aldeia.

Com a exposição dos referidos cineasta e coletivos, de forma particular, queremos apontar as possibilidades enxergadas pelos povos indígenas quanto ao uso do cinema. Cada povo utiliza este recurso para contribuir com sua cultura em diversos aspectos, seja para o registro, seja para o uso do próprio grupo, seja para a sociedade não indígena compreender

seus modos de vida. O fato é que os temas dos filmes variam muito: o combate à imagem estereotipada do indígena, a apresentação dos rituais, o retrato do cotidiano, as trocas de estratégias de luta entre grupos diversos e as propostas para a demarcação das terras, para citar alguns.

De forma geral, não se pode, a partir deste pequeno quadro de cineastas e coletivos, generalizar um modo de fazer cinema pelos povos indígenas. Queremos crer, assim como Caixeta de Queiroz e Diniz (2018, p. 65), que, para melhor compreender o tipo de cinema indígena que se faz hoje, é necessário, pelo menos, atravessar a história e a cosmologia do povo ao qual se refere. Mais do que isso, é preciso compreender o tipo de formação à qual foram submetidas as pessoas que fazem este cinema.

Nossa intenção com o quadro apresentado é apenas demonstrar algumas características e com isso evidenciar alguns artistas do audiovisual que estão se propondo a expandir as possibilidades do cinema indígena contemporâneo. Na atualidade, o que se percebe é que o cinema tem conquistado grande espaço entre as mais variadas etnias indígenas brasileiras.

Mesmo que o audiovisual dos povos indígenas, como afirma o cineasta Hugo Fulni-ô (2022, p. 33), tenha certa precariedade no sentido de investimentos do governo, uma vez que não existe uma política favorável que abranja a realidade do audiovisual entre os grupos indígenas, há muitas tentativas dos indígenas e aliados em tornar este cinema conhecido e entendido. Nossa afirmação vai ao encontro do que propõe os resultados do *Mapeamento de filmes feitos por indígenas no território brasileiro*[29], realizado por Leonardo Sabanay (s/d), no qual é possível constatar que mais de 40 etnias já têm algum tipo de produção fílmica. Entre os maiores grupos produtores de cinema no Brasil, estão os Ashaninkas, Guarani, Huni Kuin, Kisedjê, Kuikuro, Terena, Tukano, Tupinambá, Maxakali, Xavante e Xakriabá. Entre o levantamento, é notável também o compartilhamento de autoria entre etnias diferentes, o que contribui para o exercício da interculturalidade.

Nesse diapasão, não podemos deixar de mencionar a participação das mulheres indígenas nos coletivos de cinemas ou de forma autônoma, já que, como vimos, o uso da câmera é também uma forma de poder, ou, como afirmou Turner, uma forma de *status* social e político. As produções das mulheres indígenas, carregadas de teor político, ampliam as possibilidades de comunicação de forma interna e externa e expressam a capacidade e a

---

[29] Disponível em: https://universoproducao.nyc3.digitaloceanspaces.com/cineop2022/2022/06/30193301/Mapeamento-de-Filmes-Realizados-por-Cineastas-Indigenas-em-Territorio-Brasileiro-2.pdf. Acesso em 26 de nov. 2024.

possibilidade de agirem e falarem de suas demandas políticas e estéticas. Para Pinheiro (2020, p. 173), o que as realizadoras indígenas produzem vai além da própria linguagem cinematográfica e artística. Assim como não é "o branco" que representa o indígena, não é o homem indígena que representa a mulher indígena, mas é ela que se faz agora protagonista de sua autoimagem e história.

Quando se fala da mulher indígena, é algo voltado para a sexualidade, ou para sua falta de autonomia na construção de sua própria história, garante Glicéria Tupinambá. A câmera na mão das mulheres indígenas, segundo a artista,

> [...] é uma ferramenta de luta para contribuir com a defesa do território, por meio da preservação de memórias, que fará com que elas sejam defensoras de sua aldeia, contribuindo para a valorização de seu povo e cultura, dando ênfase para uma visão interior da comunidade. Mulheres indígenas contribuindo para a defesa do seu território, com um instrumento desta categoria, fazem com que outros espaços sejam conquistados, possibilitam que seja abrangida outra categoria de linguagem. Espaços nos quais elas nunca tinham tido a chance de se expressar vem sendo abertos recentemente nesses últimos anos [...].
> Pode-se dizer, então, que a câmera é uma ferramenta de extrema importância para as mulheres indígenas fazerem a luta e desmistificarem o racismo. Várias etnias e indígenas estão produzindo materiais que contribuem para a luta do seu povo e é gratificante quando iniciativas se propõem a exibir os trabalhos feitos por essas mulheres. E, a partir da valorização da arte audiovisual indígena pelas iniciativas, cria-se, também, dentro da aldeia um sentimento de trabalho recompensado, que desperta nos jovens uma vontade de também fazer parte e contribuir (Glicéria Tupinambá, 2021, p. 31-32).

A mostra *Amotara* – Olhares das mulheres indígenas, realizada em 2021, na Bahia, por exemplo, reuniu 33 filmes de mulheres cineastas, que, aos poucos, vão assumindo o protagonismo, com a participação em oficinas de audiovisual nas aldeias, integrando coletivos e intitulando-se cineastas. Os filmes apresentados na mostra são assinados pelas realizadoras Ayani Huni Kuin, Andressa Pataxó, Bárbara Leite Matias, Bruna Pataxó, Caamini Braz, Cileuza Jemjusi, Cristiane Pankararu, Dadiwa Juruna, Fabiane Medina, Glicéria Tupinambá, Graciela Guarani, Julia Gimenes, Julia Zulian, Juma Jandaira, John Nara Gomes, Kamtinuwy Myky, Maemes Goncalves de Oliveira Ferro, Margarita Rodriguez, Maria Pankararu, Mãnynu Myky, Michele Perito Concianza Kaiowá, Natali Condori Mamani, Naine Terena, Patricia Ferreira, Olinda Wanderley, Sueli Maxakali, Shawara Maxakali, Takarauku Myky, Tipuici Manoki, Vanessa Pataxó, Vanuzia Bonfim e Wisio Kawaiwete.

FIGURA 28 – COLETIVO DE CINEMA MULHERES KAWAIWETE



FONTE: Mari Corrêa, extraída de Tavares (2021, p. 39).

Pelo grande número de mulheres cineastas, depreendemos que o cinema abre espaço para narrativas e imagens sobre o universo feminino e indígena. Graciela Guarani *et al*. (2021, p. 20), em relato sobre a presença de mulheres indígenas no audiovisual, esclarecem que:

> Nós somos corpos originários pensantes e acompanhamos a dinamicidade do tempo e da história, ressignificamos muita coisa, subvertemos tantas outras que nos atravessam, inclusive e principalmente questões que nos atingem de forma negativa. Uma destas poderosas artimanhas que negociamos e estamos cada vez mais absorvendo e somando para as nossas práticas é o audiovisual, o cinema. Os filmes criados por nossos olhares são flechas certeiras para balançar e promover rupturas nestas estruturas de um sistema opressor e esmagador que vivenciamos neste país! Um sistema que não olha e nunca olhou para as várias representações de vida, seja ela visível ou invisível. Vidas que, para nós, precisam ser respeitadas e precisam continuar existindo. O nosso cinema é cheiro, é pisar na geografia do invisível. Não vamos aqui enfatizar o pertencimento atribuído a este cinema porque, se for colocar cinema indígena, estaria colocando toda uma atribuição em um jeito de fazer que não é só nosso. O nosso diferencial de fato estará posto em tudo que criamos enquanto corpos originários. A partir do momento que ligarmos a nossa câmera ou até mesmo nossos celulares para filmar, estaremos nos posicionando como presença e olhar, mas o princípio de nossa não rotulação é não repetir o que grande parte da sociedade faz com os grupos humanos: setorizar para dividir. Pois entendemos

> também que podemos nos fortalecer a partir do momento que entendermos que nossas diferenças são potências, que podemos somar por um bem comum, que temos o direito de sobreviver com nossas culturas pluridiversas em todas as instâncias (Graciela Guarani *et al*., 2021, p. 22).

Como notamos no excerto, as mulheres indígenas estão acompanhando este processo de retomada ao entenderem o poder da imagem e como isso pode ser útil para as lutas indígenas, principalmente para a reversão dos estereótipos que recaíram sobre seus corpos ao longo da história. As narrativas fílmicas de mulheres trazem temas que refletem o papel feminino dentro dos grupos indígenas e outros temas urgentes. Em síntese, suas narrativas traçam um embate aos padrões convencionais propostos pela mídia.

Este cenário promissor para o cinema indígena é a prova de que os mais diferentes povos enxergam a tecnologia como uma possibilidade de sobrevivência de suas culturas. Além disso, confirma o que já dissemos sobre a importância dos trabalhos pioneiros de antropólogos e cineastas não indígenas nas oficinas de formação de audiovisual ocorridas desde 1979 para a autonomia e o surgimento de novos cineastas e formadores entre os diversos grupos indígenas brasileiros. Desse modo, os produtores indígenas demonstram que a maneira de fazer cinema pelos grupos indígenas expande as noções existentes neste campo artístico, mantendo suas particularidades, sobre as quais vamos entender nas próximas linhas.

2.4 PARTICULARIDADES DO CINEMA INDÍGENA

As práticas cinematográficas, quando inseridas no contexto indígena, se adaptam e agregam outras características ao modo de produzir cinema. O produto deste hibridismo de culturas são filmes que levam em consideração o corpo que sustenta a câmera, os elementos da cena e os que estão fora dela, bem como a cosmologia dos povos filmados. O filme indígena se constitui ainda como um lugar de encontro de representações políticas e identitárias. Por esse ângulo, a produção ultrapassa o sentido de registro como preservação das características culturais e abarca outras questões, como resgate da autoimagem, participação na produção cinematográfica brasileira etc.

Construídos por meio de uma coletividade, os filmes indígenas dizem muito sobre um universo ainda desconhecido da maioria e a necessidade de uma alfabetização do olhar para temas pouco explorados pelo cinema hegemônico. Este diálogo entre culturas produz contradiscursos, desfazendo, dessa maneira, as visões monolíticas sobre os povos indígenas. Como forma de demonstrar algumas características deste cinema, destacamos temas que são

comumente encontrados nas produções de cineastas e coletivos indígenas. De forma nenhuma queremos limitar o cinema indígena aos temas destacados, mas apontar para as possibilidades que são infindáveis na forma como os indígenas produzem seus filmes.

2.4.1 O corpo e a câmera

No primeiro capítulo, falamos da importância que o corpo assume nas pinturas e nos grafismos indígenas como suporte de aperfeiçoamento desta prática, mas é preciso pontuar que o tema da corporalidade vai estar presente em grande parte da produção artística indígena. No campo da cinematografia, este elemento assume ampla importância. A captação das boas imagens precisa de um corpo rijo capaz de acompanhar os movimentos dos sujeitos filmados. O corpo evocado é tanto o que filma, o que performa, o que percebe e se percebe. Estas relações modificam-se continuamente nos filmes indígenas.

Nessa direção, Caixeta de Queiróz (2008, p. 117-118), ancorado na proposta de pensamento selvagem de Lévi Strauss, afirma que o cinema indígena é um cinema mais dos corpos do que das palavras, pois sua ontologia deposita nos corpos um lugar central para a constituição de sua socialidade. Na perspectiva do estudioso, é nesse aspecto que podemos encontrar uma explicação para o fato dos cineastas indígenas terem certa facilidade em manusear a câmera e a imagem por ela produzida. Sendo assim, o teórico caracteriza a feitura de documentários pelos cineastas indígenas como uma espécie de *bricolage*, em que o cineasta abre caminho, atento ao que passa na frente da câmera, colhendo pedaços (que são as imagens) que fazem parte de um "todo" (uma materialidade, uma corporalidade) e de um "tudo" (um imaginário) que se passa fora da câmera e sem roteiro prévio. É nesse sentido que o cinema oferece ao indígena um meio eficaz para realizar a sua antropologia reversa, pautada em um pensamento construído mais a partir do corpo e da experiência do que por meio do intelecto, ou da razão abstrata e desencarnada.

Para Brasil e Belisário (2016, p. 604), nos termos do cinema, esta centralidade do corpo teria como desdobramento direto o privilégio ao momento da filmagem em relação às operações de montagem. Filmar, assim como o aprendizado do manejo da câmera, envolve o saber corporal em recíproca reconfiguração entre corpo e máquina. Na perspectiva de Belisário (2014, p. 128-129):

> [...] filmar também é mediar e construir um encontro e a câmera é assim um sujeito que promove o real, pondo em jogo o ponto de vista dos filmadores e daqueles que se dão a ver de forma igualmente ativa e afetante. Quem filma um ritual, uma caçada

> ou uma pescaria – eventos por definição relacionais – insere-se como agente, portador de um ponto de vista e de escuta que se relaciona ativamente com os *outros* que, por sua vez, relacionam-se entre si naquele instante, ao mesmo tempo em que o que está sendo filmado projeta-se no filme e o constrói. As técnicas fílmicas articulam-se, como veremos, com as técnicas filmadas; e as relações filmadas convergem com as relações estabelecidas entre as pessoas filmadas, a câmera e o filmador. Essa experiência pode ser concebida como um filme-ritual e se estende até os momentos posteriores de montagem, quando o material filmado sugere escolhas para o montador que, também a partir de seu olhar e escuta, reconstrói relações estabelecidas na filmagem e no ritual – ou caça/pesca.

Logo, tais produções guardam em comum o fato de que, junto à câmera, o corpo do cineasta não se furta e nem se protege do contato com o mundo. "Trata-se de um corpo que, ao filmar, marca sua presença em cena, deixando-se, por sua vez, afetar por aquilo que filma" (Brasil; Belisário, 2016, p. 604). O equipamento em posse do cineasta indígena é manuseado com precisão no enquadramento e tem firmeza na sustentação, mesmo em condições adversas: dentro da mata, na água, na correria, nas caçadas e nos movimentos coreográficos. A câmera interage, adentrando as situações filmadas com extrema habilidade para revelar ao público os aspectos do cotidiano indígena.

O cineasta guarani Ariel Ortega (2022, p. 194) nos diz que, ao portar a câmera, seu desejo e de outros cineastas da sua etnia era produzir um cinema diferente daqueles ensinados nas faculdades de cinema, pois queria transformar o cinema em um estilo próprio dos Guarani:

> A gente queria transformar. Evitamos um pouco fazer entrevista, mas quando for conversar com os velhos, que eles possam não ver a câmera como uma ferramenta dos brancos que está entrando na aldeia. As pessoas começaram a ver que essa câmera, com cuidado, poderia ser um instrumento guarani. Aquilo ali não é uma câmera, não é um objeto, é uma pessoa que está ali querendo conversar com os mais velhos. Então, depois, eles perceberam do jeito que a gente filmava. Isso foi muito importante para que a gente pudesse continuar o trabalho, fazer outros filmes, algumas vezes mais profundos, um pouco mais complicados.

Nesse contexto, consideramos curioso o fato de que a emergência do cinema indígena coincidiu com a mobilidade que o aparato técnico cinematográfico adquiriu a partir da chegada das câmeras portáteis. De certo modo, o aparecimento da técnica possibilitou que a câmera não apenas registrasse o movimento, mas passasse ela mesma a se movimentar nas mãos de quem filma. A cineasta Sueli Maxakali, em entrevista, destaca esta particularidade:

> Eu acho que a gente vai filmando e parece que a gente tá participando, né? [...] Pra nós a gente tá participando, no meio com a câmera. Tem hora que eu esqueço a

> câmera, aí eu lembro que tô com a câmera. Também é importante que a gente pensa assim, porque tem um momento que a gente respeita o movimento das meninas. Porque pra nós, nós não gostamos de participar com tripé, entendeu? Por causa do movimento nosso, dos nossos rituais. Por isso que a gente não gosta de tripé. É na mão mesmo, que a gente ao mesmo tempo tá correndo e filmando. É importante! (Sueli Maxakali; Isael Maxakali, 2020, s/p).

Em momentos ritualísticos, por exemplo, Martins (2014, p. 755) sublinha que a câmera, integrada ao corpo, acompanha os movimentos, se encaminha com cuidado nos espaços mais íntimos, registra delicadezas, brinca e se diverte com a comunidade. Nessas ocasiões, as imagens capturadas seriam portadoras de afetos, memórias e desejos com os quais contaminam a audiência, tanto indígena, quanto não indígena.

FIGURAS 29, 30, 31 e 32 – CORPO-CÂMERA



FONTE: Fotogramas do filme *Cineastas indígenas* (2010)[30].

Ademais, a intimidade do cineasta indígena com os ambientes e os laços com a comunidade concilia um olhar mais atento a certas informações, ou a certos detalhes que passariam despercebidos a estrangeiros. Como forma de exemplificar a relação do corpo na produção dos filmes, reportamo-nos novamente à experiência de Dias e Demarchi (2013)

[30] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rIY-pZJLdpE. Acesso em 26 de nov. 2024.

entre o povo mebêngôkre-kayapó. De acordo com os pesquisadores, o momento de apreciação das imagens ajuda a compreender a relação que é estabelecida entre a câmera e o corpo do cinegrafista, indicando um modo de estar nas imagens relacionado à presença do cinegrafista como mediador/produtor. Dessa maneira, o julgamento das imagens filmadas está propriamente relacionado à performance do cinegrafista. Logo, a reclamação de que uma imagem não está boa (*punure*) pode ser interpretada como julgamento da condição do corpo que a realizou: um corpo mole e fraco (*rerekre*). Do contrário, uma imagem bonita, realizada de forma correta (*mejx*), corresponderia a um corpo rígido e forte (*töjx*) (Dias; Demarchi, 2013, p. 159).

Destacamos, pois, nesse caso, o caráter ambivalente da filmagem no que concerne à produção do corpo, que não apenas dá visibilidade à condição corporal, mas também constitui esse corpo, contínua e indefinidamente para a produção de imagens cada vez mais belas, aspecto que pode ser notado a partir da evolução dos cinegrafistas. Em vista disso, os Kayapó têm no *travelling*[31] a possibilidade de realizarem julgamentos sobre as imagens e sobre o corpo que as produziu. Seus juízos se pautam na rigidez e movimento das imagens, que não devem tremer enquanto se movimenta (Dias; Demarchi, 2013, p. 166). Este contexto justifica a recusa ao uso do tripé nas oficinas ministradas por Dias e Demarchi, em razão da transferência para o corpo da tarefa e da capacidade do objeto técnico, tal como já mencionado por Sueli Maxakali.

No processo em que o cinegrafista usa o suporte do seu corpo para explorar as capacidades técnicas do equipamento de vídeo, é importante observar ainda que a câmera também age reelaborando as técnicas corporais do cineasta. Conforme ainda Dias e Demarchi (2013, p. 166), a especificidade, nessa conjuntura, reside na construção de uma capacidade visual que está centrada em todo o corpo, e não apenas em um órgão em específico, como o olho, porque, para atingir um parâmetro de perfeição dado pelo olho, todo o corpo deve estar engajado na ação de filmagem. Dessa experiência entre os Kayapó, os pesquisadores chegaram à conclusão de que a imagem bela é aquela realizada necessariamente por um corpo duro. Desse modo, a relação entre rigidez e beleza, ou melhor, entre endurecimento e embelezamento, encontra sentido na proposição que privilegia uma dimensão de eficácia no processo de enrijecimento do corpo e preparação do corpo para encarnar/suportar a alteridade de maneira completa no ritual. Os teóricos estabelecem, assim, uma classe semântica ampla,

[31] Na terminologia cinematográfica, o *travelling* é todo movimento de câmera deslocado no espaço.

que reúne na condição de sujeito os conceitos de bravura (*àkrê*), rigidez (*töjx*) e beleza (*mejx*) (Dias; Demarchi, 2013, p. 167).

A relação entre o corpo e a câmera também esbarra na cosmologia dos povos filmados. Sobre este tema, Brasil e Belisário (2016, p. 604) esclarecem que:

> [...] constituída por processos muitas vezes invisíveis que afetam a imagem, mas que a ultrapassam. Assim como em situações de xamanismo e ritual, o corpo é afetado por agências cuja presença não nos é dado ver, também a câmera o será: o que ela apreende e inscreve será efeito da relação não apenas com os objetos e fenômenos visíveis, mas também com essas agências invisíveis. O corpo-câmera estabelece vínculos, contiguidades e vizinhanças entre as dimensões visível e invisível, uma a ressoar a outra: e o que se inscreve na imagem constitui, assim, relações.

Na visão dos teóricos, o cinema se acopla a muitas atividades, adquirindo um pouco de seu movimento e duração, como dança, conversação, caminhada, caçada, pescaria, construção da casa, manejo de um artefato etc. Nas filmagens das atividades indígenas, é possível ainda pensar na construção da *auto-mise-en-scène*[32], que, do ponto de vista de Barros (2014, p. 122), acontece quando o cineasta enquadra pelo olhar da câmera, mas é também tocado pelo olhar do sujeito filmado, porque a câmera também é visível para quem é filmado. Nesse encontro, os dois têm consciência do envio e retorno do olhar de um para o outro.

Desse modo, os corpos filmados nas performances ritualísticas, exemplificativamente, vibram na tensão constituída entre o novo e o velho, entre as forças que tendem à conservação e as forças que reivindicam inovação. Nessa tensão, os rituais geram abertura de espaço para o novo, onde opera a performance, visto que os rituais são memórias em ação. Martins (2014, p. 759) acrescenta a isso o fato de que os rituais desempenham o papel de propiciar às pessoas travessias de momentos difíceis, situações que transbordam as normalidades da vida cotidiana, ou as aprendizagens construídas previamente. Por isso, durante os rituais e jogos, os corpos envolvidos se transformam, transitória ou permanentemente. Ao mesmo tempo, estes eventos oferecem certa estabilidade ao proporcionar referências que delineiam papéis e ampliam repertórios de estratégias para lidar com transições, fornecendo argumentos para negociar condições.

Barros (2014, p. 148), ao discorrer sobre o Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, afirma que a presença da câmera revela o estilo de filmar do coletivo, com a predileção pelo

---

[32] A *auto-mise-en-scène* não sugere representar a si mesmo necessariamente, mas experimentar-se como esse outro, protagonista da ação do filme em um mundo particular. Refere-se a um gesto cinematográfico mais interessado no filme como experiência de conhecimento do que no documento como forma de registro (Devos; Vedana, 2021, p. 156).

uso de pelo menos duas câmeras em cena de forma simultânea. O método escolhido pelos cineastas da etnia em pauta acaba expondo o antecampo, fazendo dos que filmam personagens. Logo, aceita-se a presença da câmera no momento em que se produz o filme, tendo os sujeitos filmados consciência desta presença. Em suma, trata-se de uma câmera próxima aos sujeitos filmados, que não os questiona, porém, se oferece e se apresenta em cena com grande afinidade.

Nas ocasiões em que o cineasta acompanha os momentos do ritual, os participantes atuam como parte do evento filmado, mas também performam para as câmeras numa tentativa de demonstrar que vivenciam o evento filmado em toda sua plenitude. Assim, o resultado da filmagem funciona como um registro das experiências e transformações dos corpos em que cada um se engaja com a sua experiência. Isto é, cada um performa papéis que articulam suas referências culturais (Martins, 2014, p. 761). A câmera, nesse contexto, protagoniza a ação, sendo colocada em meio aos corpos e aos movimentos em cena, em um ângulo visível para os protagonistas do filme. Nessa direção, os filmes indígenas se pautam na experiência compartilhada não só entre os diretores, mas com toda a comunidade que performa suas próprias tradições, assumindo papéis reais em narrativas vividas e acompanhados por uma câmera ponto a ponto.

2.4.2 Antecampo e extracampo

Neste contexto, em que o cinema indígena sugere algumas particularidades, como a presença do cineasta e da câmera em cena, a interação dos sujeitos com as equipes de filmagem e os movimentos da câmera revelam o visível e o invisível. Logo, não há como deixar de falar de dois elementos presentes nas produções dos coletivos e cineastas indígenas que apontam as características citadas, a saber: antecampo e extracampo.

O antecampo, na cinematografia, segundo os estudos de Brasil (2013a; 2013b), é a participação do realizador, da equipe e dos equipamentos em cena. Em certos filmes indígenas, eles passam para a frente da câmera, implicando-se e posicionando-se internamente à cena, caracterizando a hipótese de que este seja um traço não apenas recorrente, mas também definidor do cinema indígena. Como discutimos na seção anterior, a câmera e o corpo do cinegrafista acabam extrapolando para o campo filmado e se tornando parte da produção. Quando isso acontece, causa um efeito duplo: por um lado, os sujeitos, que antes ocupavam o extracampo, acabam se tornando parte da representação. Por outro lado, a representação é aberta e passa a abrigar, processualmente, uma relação de recíproca implicação e alteração

entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extradiegético) e mundo fílmico (diegético) (Brasil, 2013a, p. 579). Assim, o antecampo se mistura à cena, o espaço direcionado para o que chamamos de bastidores torna-se parte da cena, e o filme dialoga com o seu próprio processo de produção.

O escopo da estratégia, a exposição do antecampo, é abrangente, permitindo ao realizador implicar-se na cena, ao mesmo tempo, como diretor do filme e como membro da aldeia, e como membro da aldeia e como mediador entre a aldeia e o que está fora dela (Brasil, 2013b, p. 249, 252). O realizador indígena participa de um duplo movimento quando compartilha o mundo que se configura, respondendo com cumplicidade ao olhar que lhe é direcionado, e compartilha uma presença lastreada por um modo de vida, e, mesmo assim, mantém o processo de filmagem fora da cena. Trata-se, portanto, de habitar as margens, o limiar do antecampo.

Conforme Barros (2014, p. 134), a relação do antecampo não se antecipa a partir de roteiros, mas exige negociações que se expõem permanentemente em cena. O filme se desenvolve à medida que é produzido, aberto aos acontecimentos e situações do mundo vivido pela equipe de filmagem e pelas pessoas que estão sendo filmadas. Misturado à vida na aldeia, o antecampo se coloca como um espaço de enunciação coletiva, pelo qual o discurso do filme deve ser essencialmente compartilhado e negociado, não sem o risco de que o trabalho seja interrompido, ou que esta negociação seja colocada em cena (Brasil, 2013a, p. 599).

No domínio do documentário, a aparição do antecampo é historicamente movida por pelo menos duas demandas: de um lado, a abertura ao dialogismo; de outro, a reflexividade crítica. Assim, a exposição do antecampo aparece como estratégia crítica e política. Revelar em cena a equipe e os equipamentos de filmagem significa essencialmente expor a linguagem cinematográfica em seu avesso anti-ilusionista. A evidência do antecampo participa, portanto, do contínuo abalo do regime representativo clássico, no qual ver significa objetivar (tornar objeto), pressupondo um recuo, um ocultamento do próprio ato de olhar (e do corpo daquele que olha). A exposição do antecampo desponta um olhar situado, participante, que sofre, em retorno, os afetos do mundo.

Como o comparecimento do outro (que habita o antecampo) é expresso no filme pode variar entre o total ocultamento e distanciamento à extrema participação do diretor e da equipe em cena, com situações em que a presença se faz audível, mas não visível. As variações ocorrem ainda pela maneira como o sujeito devolve o olhar à câmera, ou se dirige à equipe, tornando-o presente quase tangivelmente, ou seja, aquilo que não é concretamente

visível. Assim, aquele que filma compartilha com os sujeitos filmados uma mesma *mise-en-scène*, misturando em uma mesma cena sujeitos, processos de aproximação e de esquiva e discursos de diferentes naturezas. A prática do filme se funde, desse modo, às demais atividades, reveladas, à sua maneira, parcialmente e mediadas (Brasil, 2013a, p. 581).

Os estudos de Barros (2014) sobre os filmes do Coletivo Mbyá-Guarani dão conta de exemplificar alguns modos de como o antecampo se revela na produção cinematográfica indígena. A negociação feita pelo realizador indígena para a composição da *mise-en-scène* entre os comunitários é uma prática destacada pelo estudioso e expressa na própria cena por meio da conversação, revelando a produção do filme como resultado de um processo dialógico e compartilhado. No que lhe concerne, o realizador precisa se colocar de fora da sua cultura para filmá-la, ou seja, ele faz parte da comunidade, mas precisa colocá-la em perspectiva para filmar (Barros, 2014, p. 133). Logo, o antecampo revela-se ao espectador em constante oscilação entre o dentro e o fora, ora sob o modo participante, ora sob o modo observacional. Em alguns casos, o filme indígena, além de mostrar o dia a dia da aldeia, vai expor também o mundo não indígena, uma vez que são mundos que se avizinham e estão em constante contato. Nesse sentido, ao falar de si para si e para o outro, o cinema indígena inverte o ponto de vista, tornando-se reverso e reflexivo (Barros, 2014, p. 135).

A exposição do antecampo revela a construção e a mediação da imagem cinematográfica como uma prática cultural que apresenta as relações indígenas no contexto das aldeias. Na exposição deste espaço que revela significados, há a criação de um jogo que envolve a *mise-en-abyme*[33], pois, se o antecampo se torna visível, outro antecampo será criado. Isso acontece porque sempre existirá outra câmera a filmar aquela que se mostra e sempre um olhar que se oculta por trás do olhar (Brasil, 2013b, p. 251).

Em suma, o antecampo no cinema indígena é mais um recurso utilizado pelos realizadores como forma de se colocarem também como membros da comunidade e reafirmarem o diálogo com os sábios e autoridades étnicas na produção dos filmes, implicado algumas sequências de conversas, direcionamento de olhares, questionamento dos entrevistados para os realizadores, comentários participativos dos realizadores, negociações em plena execução de cenas, bastidores de rituais etc. De tal modo, percebemos que o cinema se mistura à vida dos povos filmados em dois momentos, no ato de produção e na exibição.

[33] O termo *mise-en-abyme* se traduz para português como “colocar em abismo” e é um recurso que corresponde a representar uma obra no interior de outra que a menciona ao criar semelhanças entre os sistemas significantes das duas (Costa, 2020, p. 254).

No que tange ao extracampo, este remete ao que, apesar de perfeitamente presente, não se ouve, nem se vê. Em seu sentido estrito, o campo estabelece um dentro e um fora, separando o primeiro do segundo. Assim, quando um conjunto é enquadrado, há sempre um conjunto maior. Nesses casos, mesmo um conjunto muito fechado, só aparentemente suprime o extracampo e, também, lhe atribui, a sua maneira, uma importância categórica, porque todo o enquadramento determinará um extracampo e é a arte de escolher as partes de todos os tipos que entram num conjunto.

Conforme Barros (2014, p. 122), o extracampo pertence ao plano diegético e pode, a qualquer momento, tornar-se interior ao quadro por vínculos sonoros, narrativos, ou mesmo visuais e de movimento da câmera. Assim, ao considerarmos uma imagem enquadrada como um sistema fechado, podemos dizer que um aspecto se sobrepõe ao outro, e o extracampo cumpre sua função de acrescentar espaço ao espaço. Assim, seria impossível uma isolação completa de um sistema relativamente fechado, que, por sua vez, permite ao extracampo a introdução do transespacial e do sagrado no sistema que nunca é perfeitamente fechado.

Costa (2018, p. 104), em sua experiência nas realizações de oficinas de filmagens, observa o estatuto transformador da experiência com o cinema entre o observador e o observado, cujas realidade e construção são inseparáveis. A montagem, os recortes entre planos, os enquadramentos e o dentro-e-fora do campo correspondem a um todo muito menor do que a experiência na qual se produz ao mesmo tempo maior, porque é uma experiência nova, um mundo recriado, uma sensação de um movimento contínuo, uma continuidade do mundo, do que a soma de cada escolha, ou cada uma das partes. Segundo ainda a estudiosa, este cinema, enquanto produz uma continuidade, expõe seu caráter fragmentário por aquilo que escolhe mostrar, que coloca no extracampo e que escolhe fatidicamente esconder.

Sem desconsiderar a dimensão fenomenológica do cinema, Brasil e Belisário (2016, p. 606) arriscam a hipótese de que há, no cinema, a dimensão cosmológica, cuja matéria é, em grande parte, invisível. Nessa dimensão, o extracampo nos filmes indígenas seria um lugar contíguo à aldeia, abrigando mundos outros arriscados e habitados por animais-espíritos, agências e potências não humanas da floresta. Dessa maneira, o espaço que os corpos, assim como suas performances, instauram nos filmes não se limita a sua dimensão visual perceptível fenomenologicamente pelo enquadramento da câmera, porém, abre-se a uma descontinuidade constitutiva e coextensiva à parcela do visível capturada pela operação da filmagem: o seu extracampo cosmológico. Na visão dos estudiosos em pauta, a forma como a dimensão fenomenológica e cosmológica se relacionam se dá indiretamente, não mimeticamente, entre

o campo e o extracampo. Nesse contexto, o visível está em ressonância com o invisível, e o campo e o extracampo participam de uma mesma frequência.

Em se tratando da filmagem do ritual, a modulação dos corpos e da câmera em cena é o traço visível e audível do campo de intensidades e afecções. No processo de filmagem, as câmeras ficam muito próximas dos indivíduos que performam, dessa maneira, o corpo de quem filma e o de quem é filmado se encontram. Os cineastas se impõem nesses momentos para tentar pegar os melhores ângulos e mostrar as manifestações sobrenaturais. De tal modo, o que é invisível e inescrutável no filme dá-se a ver e ouvir através das performances. Isso não quer dizer que o invisível se torne visível, pois, assim, passaríamos a ver mortos, espíritos e animais (Belisário, 2014, p. 115). Tomado como dispositivo estritamente fenomenológico, o cinema não pode ver, nem nos fazer ver os espíritos. Entretanto, tendo sua fenomenologia alargada, ou mesmo invertida pela cosmologia, trata-se menos de ver o invisível do que de ver "por meio" do invisível (Brasil; Belisário, 2016, p. 610).

Um exemplo desta relação é o filme *AMTÔ*: a festa do rato (2010)[34], realizado por Yaiku Suya, Kambrinti Suya, Kamikia Kisedje, Kokoyamãratxi Suya e Winti Suya, da etnia kisêdjê.

FIGURAS 33, 34, 35 e 36 – A FESTA DO RATO



FONTE: fotogramas do filme *AMTÔ*: a festa do rato (2010).

[34] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KkL0TQfLJ6w&t=1331s. Acesso em 27 de nov. 2024.

O filme é um registro, após dez anos de interrupção, de um dos antigos costumes da etnia em celebrar a festa do rato, sendo apresentados, de forma cuidadosa pelos cineastas, o plano do cotidiano, expresso por meio da entrevista, e o plano mítico, indicado pela transformação de homens em ratos, quando, na verdade, nas imagens, apenas vemos homens fantasiados e performando. Nesse caso, o campo representado pelos sujeitos e o extracampo, pela narração dos velhos, parecem materializar a cena, tratando-se de uma visibilidade que propõe e ensina a ver por meio do invisível.

Os filmes de cineastas e coletivos indígenas, quando operam com temas míticos em rituais ou outros eventos, sugerem aos espectadores o uso da imaginação e o da câmera com enfoques para imagens vazias do extracampo, ou para as performances dos xamãs, reforçando esta função imaginativa. Nesse jogo entre planos, em que os corpos são filmados mantendo sua relação com o espaço vazio em torno, o invisível parece ser capaz de nos olhar em retorno e nos interpelar (Brasil; Belisário, 2016, p. 610).

Para além do campo cosmológico, o extracampo pode ser percebido também no plano cultural (geopolítico). Brasil (2012, p. 105), ao analisar o filme *Bicicletas de Nhanderú* (2011), dos cineastas guarani Ariel Duarte Ortega e Patrícia Ferreira, nos diz que um dos principais dispositivos de articulação entre campo e extracampo é a conversação, além de objetos de cenas e cenografias que atuam como uma espécie de agentes que produzem passagens, contiguidades e desdobramentos entre campo e extracampo.

De início, o filme apresenta uma imagem de um raio que atinge uma árvore. Um ancião presente na cena interpreta a queda do raio como um sinal de que é preciso rever as atitudes dos membros da etnia. De tal modo, as dimensões cosmológica e geopolítica oscilam visualmente no decorrer do filme entre planos fechados e os planos gerais com enfoque na natureza. No filme, notamos ainda a presença de outro extracampo, presente a partir dos traços de violência que se tensionam com o universo não indígena que circunda a aldeia guarani. Esta violência presente no filme é evidenciada a partir das peripécias dos infantes Palermo e Neneco, personagens do filme. Em suas falas, os personagens registram os perigos de saírem dos limites da aldeia para atividades de subsistência. Este embate entre mundos também é perceptível na relação com os não indígenas e nas influências culturais vindas de fora, como a preferência dos personagens Palermo e Neneco pelas músicas de Michael Jackson e pelos jogos de apostas e festas aos moldes ocidentais presentes na aldeia.

Diante deste exemplo, concordamos com a visão de Brasil e Belisário (2016, p. 604), quando afirmam que um filme se constitui e se fortalece por suas relações com o fora de cena, característica presente no cinema de coletivos e cineastas indígenas, que buscam, a partir de

suas próprias culturas perspectivas, um modo particular de produção de filmes. Ou seja, “acolhem-se as tecnologias, as poéticas e as categorias vindas do cinema – aquelas em que o dentro e o fora se definem, ainda que não absolutamente, pelo enquadramento e pelo campo – e reelaboram, reinventam estas categorias em suas próprias práticas” (Brasil, 2012, p. 115).

Barros (2014, p. 134-135) também compartilha dessa ideia ao sugerir que o próprio cinema se transforma ao receber estas marcas de pragmáticas particulares, na medida em que as categorias do campo, antecampo e extracampo nos deixam observar os entrelaçamentos entre o dentro e o fora da cultura, o dentro e o fora da aldeia, o dentro e o fora do filme. Dessa maneira, o extracampo aparece como espaço que tensiona o campo por uma força que se insinua o que está visível na imagem por suas dimensões míticas/cosmológicas, ou geopolíticas, e está ligada a questões que envolvem o conflito de terra e o relacionamento com os não indígenas, bem como os temas míticos presentes em filmes rituais, que nos fazem refletir sobre as relações entre cinema e xamanismo.

2.4.3 Cinema e xamanismo

A produção de filmes realizada por cineastas e coletivos indígenas, a partir do contexto de campo e extracampo, preserva também a particularidade do xamanismo (de alguma forma já introduzido na subseção anterior), expresso em filmagens de rituais e outros eventos. Segundo Pellegrino (2007, p. 149), nas manifestações artísticas, os valores estéticos e as imagens em relação às sociedades indígenas têm uma estreita relação com o universo das experiências sensoriais, que se distanciam da experiência do figurativo para abarcar outras esferas da existência. Desse modo, as diferentes manifestações da noção de imagem devem ser pensadas por meio de um contexto cosmológico em diálogo com as expressões artísticas e sensoriais das sociedades indígenas. Os filmes produzidos nas aldeias entram em relação com outras produções, pessoas e sonhos e resultam em novos encontros e criações.

Portanto, no contexto de produção dos filmes indígenas, devemos levar em conta que os cineastas fazem cinema para suas comunidades e para a sociedade externa. Para isso, dispõem de um repertório tecnológico e de linguagem que lhes é exterior, sujeito à transformação quando é traduzido/transportado para o interior de uma comunidade baseada na oralidade, ou seja, ao manusear os aparatos tecnológicos, incorporam suas particularidades, transformando e alargando as possibilidades do cinema.

Nesse caso, o cinema, enquanto produção audiovisual, abre portas para que outros públicos entrem em contato com realidades, culturas, corpos e visões de mundo distintas com formas de pensar nas narrativas, no cinema e na cosmologia.

> O cinema expõe a tensão originária, o paradoxo constitutivo da formação das ordens societais – a artificialidade de suas instituições, de seus ritos e crenças, das hierarquias e privilégios de classes –, bem como encena a arbitrariedade das posturas e dos gestos que designam o regime de visibilidade que investem essas mesmas ordens. Os filmes põem em cena o cadinho das relações sociais e humanas e, ao fazê-lo, instituem um espaço irisado da experiência – complicada no entrelaçamento de uma tríplice dimensão: da ordem do inteligível, do sensível e, não menos importante, do imaginativo. Assim a experiência, sempre complexa, apresenta-se em tonalidades múltiplas no sensível e na percepção – sendo mais ou menos intensa para uns do que para outros, mas acionando diferentes frequências nas sensibilidades germinantes (Andrade; Alves, 2020, p. 90).

Para Schweig *et al*. (2021, p. 146), no espaço de circulação do cinema indígena, os discursos produzidos não versam abertamente sobre os filmes, análises estéticas, ou produção das imagens, trabalha-se com as agências que estes filmes oferecem, recriadas no próprio evento de exibição destes. Assim, o cinema indígena funciona como um discurso com força agentiva e material, cujo propósito não é ser traduzido e explicado, mas permitir novas formas de discurso e novos encontros.

Naquilo que é chamado de filme-ritual por Belisário (2016, p. 78), o ritual se lança em direção ao filme com suas forças de captura e vetores de ressonância, assim como o filme se lança no ritual, instaurando ali outro ponto de vista e de escuta. Nesses filmes, é possível ver ainda a fusão do cotidiano com os momentos ritualísticos e o ato de filmar, sendo estes inseparáveis dos processos e das práticas que possibilitam a existência tanto do filme, quanto do ritual. Este cinema preserva as características do perspectivismo ameríndio, principalmente na figura do xamã, entendido a partir da concepção de Eliade (2002, p. 20) como um "grande especialista da alma humana; só ele a 'vê', pois conhece sua 'forma' e seu destino".

Caixeta de Queiroz e Diniz (2018, p. 100) também usam o termo filme-ritual para se referirem ao atravessamento que o cinema sofre pelo rito e vice-versa. Os teóricos enxergam, na produção dos cineastas indígenas, o emprego não apenas das técnicas do cinema, mas do ritual e da política, ou seja, uma espécie de "cinecosmopolítica". Nessa relação-tradução, os estudiosos lembram que há sempre uma perda ou uma expansão semântica, dadas no contexto de referência, assim como está havendo uma transformação do próprio ritual (quando realizado-atualizado de forma anterior, ou exterior ao filme) e do filme sobre o ritual. Dessa

maneira, tanto o cinema, quanto o ritual estão a serviço da invenção da cultura, porque o filme e o ritual vêm renovando práticas que haviam desaparecido.

A aproximação do cinema com o campo ritual se dá, segundo Costa (2018, p. 103-104), quando a narrativa se constitui como um processo transformador e criativo, em um jogo entre visível e invisível entre observadores e observados, emissores e receptores, sujeitos e objetos. Trata-se, portanto, de uma operação que recria uma continuação a partir das estruturas dos cantos, das fases do dia, da noite e dos espaços internos, externos e afastados. Desse modo, o documentário se apresenta como um exercício de experimentação de perspectivas que dissolve o sujeito observador nas relações que vão sendo produzidas. Nessa circunstância, Brasil (2016, p. 127) afirma que a imbricação do cinema às demais práticas dos grupos indígenas não acontece apenas pela necessidade do registro ou da preservação, mas para, em maior ou menor grau, participar de sua constituição mesma. O cinema – que herda e, ao mesmo tempo, reinventa todo um regime escópico, moderno, metropolitano, branco e ocidental – encontra-se com outras tradições, no interior das quais se depreendem distintas concepções da imagem.

No contexto do cinema indígena, Costa (2018, p. 126) caracteriza a relação entre visível e invisível como "cine-xamanismo", sendo uma ressonância entre a relação fílmica e as relações cosmopolíticas implicadas nos processos filmados e de filmagem. Como produção não individual, mas sempre compartilhada (entre pajés, espíritos, anciãos, mulheres, cineastas, parceiros e interlocutores não indígenas), a própria *mise-en-scène* deixa entrever o modo de fazer/ver/ouvir a imagem e o som, o ritual, ou a coisa filmada, partindo da experiência sensível para reestabelecer um contínuo no mundo.

O filme *Quando os yãmiy vêm dançar conosco* (2012)[35], de Isael Maxakali, Sueli Maxakali e Renata Otto, gravado na Aldeia Verde – território dos Maxakali –, por exemplo, serve para ilustrar nossas considerações sobre o tema em destaque. A ideia de xamanismo incorporada ao enredo do filme é diferente da forma como é transmitido em outros filmes-rituais, sendo entendido pela sociedade ocidental, em que a presença do desconhecido é sugerida através do invisível, de ruídos, ou da escuridão. Temos, no filme, a presença física dos espíritos performando cantos e danças. Logo, o conceito de espírito para esta comunidade é percebido por outro ângulo.

[35] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ngpigZpccd0. Acesso em 27 de nov. 2024.

FIGURAS 37, 38, 39 e 40 – OS *YÃMYI*



FONTE: Fotogramas do filme *Quando os Yãmiy vêm dançar conosco* (2012).

A figura central do xamanismo no filme são os *yãmiy* uma infinidade de espíritos do panteão maxakali. A chegada dos espíritos à aldeia mobiliza os pajés e as mulheres a recepcioná-los com ofertas de comidas, cantos e danças no pátio da aldeia. As cerimônias religiosas chamadas de *yãmîyxop* envolvem toda a comunidade e são realizadas para agradecer aos deuses pela boa colheita e reforçar os laços com os espíritos. O filme em língua maxakali mostra as características do ritual, que é apresentado minuciosamente pelos pajés que acompanham todos os momentos da cerimônia e que mediam as relações entre espíritos e aldeados. A aparição dos *yãmiy* acontece em vários momentos com vestimentas, performances e cantos diferentes. O espaço dedicado às entidades é a casa de religião (*kuxex*), onde permanecem quando estão entre os humanos, espaço também de entrega de oferta de alimento.

Há claramente, no filme, principalmente nos momentos de aparição dos homens-espíritos e mulheres-espíritos, uma atmosfera sobrenatural que desencadeia respeito nos mais velhos, e medo nos mais jovens. Como já mencionado, o conceito de espírito apresentado nas imagens acima, por meio dos *yãmiy,* é diferente do entendimento visto pela sociedade ocidental e outros grupos indígenas. Conforme Campelo (2009, p. 12), a noção de espírito na

sociedade maxakali está relacionada a uma dimensão corporal, física, da diferença e da visibilidade. Dessa forma, esta noção pouco remete a uma condição de sobrenatureza e invisibilidade para se referir à noção de espírito, ao mesmo tempo em que também não condiz com as noções de transe e entidade das religiões afro-brasileiras, pois, quando os Maxakali se referem a um espírito, falam de um corpo. São corpos que dizem muito sobre as potencialidades humanas e animais, assim, eles se diferenciam dos corpos humanos. São literalmente "corpos outros", quando os Maxakali veem um corpo desconhecido se movendo pelo pátio da aldeia, imediatamente evocam a noção de espírito.

Os *yãmiy*, como é visto nos fotogramas do filme, não devem ser referenciados como um humano fantasiado representando algo, pois estes seres são agentes sobrenaturais que têm como anfitriões os humanos. O encontro com os espíritos, a interação com eles, o toque, as relações estabelecidas e as trocas não são feitos por meio de nenhuma condição especial, como os alucinógenos, por exemplo (Campelo, 2009, p. 12). Caixeta de Queiroz e Diniz (2018, p. 80) observam que os Maxakali encontraram no cinema uma forma de “dar a ver” ou se relacionar com os espíritos de maneira mais intensa, ao mesmo tempo em que as imagens não podem ser feitas e divulgadas de qualquer forma, algumas devem ser mostradas, e outras devem ser suprimidas ou não mostradas, isso tudo para preservar a relação dos Maxakali com os seus outros (aqui também se incluem os não indígenas). Os pesquisadores em questão elucidam ainda que o cinema, para este povo, é uma maneira de “conversa” com os espíritos e de torná-los mais presentes e visíveis através dos corpos filmados. Isto é, a câmera desempenha uma espécie de função xamânica, através da qual a mediação com os espíritos é importante para que haja cura de doenças e para garantir o bem-viver, ou a vida alegre e saudável na aldeia.

Assim, o cinema maxakali multiplica e amplia a função do seu próprio cinema, que é colocar em relação humanos e não humanos num agenciamento que muito se aproxima do xamanismo *stricto sensu*. Mais do que registrar práticas culturais e ritualísticas, os filmes parecem agregar, ainda que lateralmente, o sistema xamânico maxakali, participando de seus protocolos, de suas relações e de suas virtualidades (Brasil, 2016, p. 141). No filme, a performance dos *yãmys* é acompanhada atentamente pela câmera e pelas explicações dos pajés, não parecendo haver nenhum incômodo nem dos espíritos, nem das pessoas filmadas. A câmera participante, nesse caso, se reveste de um olhar perspectivista para a construção de uma narrativa-ritual compartilhada entre os cineastas Isael, Sueli, Renata, os pajés, os *yãmiy* e os membros da comunidade Aldeia Verde.

Outro filme bem ilustrativo da temática do xamanismo é *Xapiri* (2012)[36], projeto de Leandro Lima, Gisela Motta, Laymert Garcia dos Santos, Stella Senra e Bruce Albert.

FIGURAS: 41, 42, 43, 44 – XAMANISMO EM IMAGEM



FONTE: Fotogramas do filme *Xapiri* (2012).

O filme é um experimento de linguagem que não procura explicar ou representar, mas dar visibilidade a seus processos de incorporação e transformação, logo, não documenta a natureza, não persegue o real, tampouco é artificial (Alzugaray, 2021, s/p). O projeto é fruto do desejo de Davi Kopenawa em reunir todos os xamãs yanomami na Aldeia Watoriki (Demini), no Amazonas, a fim de naturalizar e fortalecer o xamanismo entre as novas gerações de meninos indígenas.

Os xapiri retratados no filme são espíritos guardiões invisíveis das florestas, evocados nos rituais xamânicos para refrescar a terra, curar o corpo e afastar as epidemias. Sua aparição é cintilante e os cantos, ensurdecedores. Conforme Alzugaray (2021, s/p), é no trabalho de edição que as entidades subjetivas humano-animais se desprendem daquilo que entendemos por fotografia documental. A velocidade se altera, e os corpos desmaterializam e misturam-se entre si e com o espaço ao redor. A câmera participante se veste do transe e de um olhar multiperspectivo, indo buscar, com sobreposições de camadas e com colagens de pontos de vista, campo e

[36] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BA2L5Lta1tA&t=1291s. Acesso em 27 de nov. 2024.

extracampo, os seres-imagens em que os xamãs se convertem quando “fazem descer” os xapiri. Portanto, não se trata, no xamanismo yanomami, de “encenar” estes seres-imagens primordiais, mas de fazê-los advir ao mundo visível e de tornar sua presença manifesta por meio da “tomada de corpo” instaurada pelo transe xamânico. Este “tornar-se imagem” dos xamãs não é uma questão de mimesis ou de representação, mas, ao contrário, uma questão de transdução, de “presentificação” e de presença do invisível em “corpos-imagens” (Albert; Kopenawa, 2023, p. 71).

Por ser um espaço fundamental de comunicação e circulação de valores da cultura, o ritual possui importantes formuladores na antropologia social, e sua teorização apresenta um desenvolvimento criativo e consistente. O ritual se configura também como um instrumento importante para o entendimento do jogo produzido pela cultura na busca de elaborar e manter sua ordenação simbólica do mundo, tanto no plano interior, quanto no plano da regulação de suas relações com outras culturas (Rocha; Coelho, 1993, p. 39-40). Dessa maneira, a ação de filmar, nesse tipo de cinema, não é um gesto de captura de um objeto de natureza passiva, ou de uma realidade acabada. Filmar é construir um encontro, e a câmera assume a função de agenciadora das relações. Então, o que surge destas experiências é o resultado dos diálogos intersubjetivos, das traduções, das interpretações e das criações experimentadas em campo e extracampo de um modo talvez mais potente do que em produções escritas, porque é baseado na experiência sensível, nos corpos, nos olhares, na experimentação e na partilha de pontos de vista (Costa, 2018, p. 126).

No caso do cinema maxakali, a aquisição, a produção, ou a atualização destes saberes se dão a partir de um processo de relações que se estabelecem com os *yãmĩys*. Assim como os *yãmĩy* são os donos dos saberes e práticas, as relações que se produzem nos rituais e caçadas, e, por conseguinte, as relações produzidas por meio do cinema são coordenadas e orientadas pelos pajés, cada um a seu modo, responsável pelo controle das relações entre humanos e das relações perigosas com os "outros" através do olhar e da escuta. Para Caixeta de Queiroz e Diniz (2018, p. 78-79):

> Os pajés ocupam um lugar importante em todos os rituais e nos filmes maxakali. Nem os rituais, nem os filmes (sobretudo os filmes sobre rituais ou os filmes-rituais) são feitos sem que os pajés sejam ouvidos sobre o que pode ser “encenado” ou mostrado, o que deve ser “cortado” (ou não mostrado) e o que deve ser explicitado na relação entre humanos e espíritos, entre homens e mulheres e, se fôssemos falar numa linguagem cinematográfica, ele seria o principal responsável por definir a composição entre campo e extracampo. Ou seja, o xamã exerce uma função de “direção” dentro do ritual e dentro do filme. Melhor dizendo, o xamã é uma espécie de diplomata cosmológico (que convida, conversa e instrui os movimentos dos

> espíritos no ritual) ao mesmo tempo que é um codiretor cinematográfico que auxilia o diretor ou câmera na *mise-en-scène* (ou na modulação) do visível e do invisível, do controle do que mostrar e sublinhar e do que não mostrar (ofuscar) ou esfumaçar, numa pragmática subjetiva.

Estas características fazem com que os filmes dos Maxakali tenham uma temporalidade e um ritmo específico e uma relação de *mise-en-scène* muito cuidadosa com o olhar e a escuta entre quem filma e quem é filmado. A participação e o controle exercido nessas cerimônias indicam que o cinema está sendo apropriado de maneira autônoma e condizente com os modos de se organizar e pensar no mundo na sociedade maxakali (Costa, 2018, p. 112).

Em resumo, a relação entre cinema e xamanismo é uma hipótese possível e se apresenta nos filmes indígenas de forma indireta, a partir das crenças e cerimônias, ou mitos e ritos. Sem abandonar sua dimensão visível, os filmes apresentam continuidade com o que permanece invisível para a maioria, mas que atua e completa as cenas, demonstrando, portanto, o poder de agência do que é visível, invisível e desconhecido.

Mesmo ratificando a relação do cinema com o xamanismo, para Brasil (2016, p. 126-127), é preciso que esta hipótese seja desenvolvida com cautela.

> Nesse sistema inconstante, atravessado tanto pelo mito quanto pela história, as imagens são dispositivos mnemônicos complexos, capazes de dar a ver, não fatos e objetos, mas relações; elas operam a passagem entre o mundo dos humanos e aqueles dos povos-espírito; funcionam como armadilhas que capturam não só o olhar, mas o espírito, para insinuar os caminhos da experiência xamânica. Mais amplamente, as imagens integram processos de socialidade e fabricação de pessoas, em cosmologias que não partem da distinção entre ser e aparecer.
>
> Se o diálogo com esse rico conjunto de pesquisas pode ser, por ora, apenas tangenciado, isso se deve ao nosso repertório ainda restrito, mas principalmente à forma particular — particularmente complicada — como as imagens do cinema aí comparecem. Talvez seja demasiada a reivindicação de que o cinema — experiência relativamente recente entre os grupos indígenas — tenha se incorporado ao "dispositivo intersemiótico" do xamanismo.

Como propõe o teórico, tendo em vista nosso repertório limitado sobre os estudos que envolvem as práticas xamânicas em diálogo com o cinema, não é possível fazer grandes afirmações. O xamanismo, nesse caso, só é percebido nos filmes indígenas a partir da experiência com a imagem e pelo modo com que ela acolhe não apenas o que se dá a ver, mas também o que nela só se perceberia por meio de outra modalidade de visão (Brasil; Belisário, 2016, p. 607). Em suma, para uma melhor compreensão da prática xamânica presente no

cinema indígena, é necessário entender a lógica e as estratégias de filmagens, e a cultura de cada povo representado nos filmes.

2.4.4 A autoria compartilhada

Como já mencionado, entre suas particularidades, o cinema indígena permite que a autoria dos filmes seja compartilhada, fazendo emergir, dessa maneira, a autoria coletiva. Esta questão é vista nos filmes desde o processo de criação até a circulação das imagens, acompanhada por inúmeros membros das comunidades onde os filmes são produzidos. Brasil (2021, p. 132), com sua larga experiência em cinema indígena, argumenta que a produção audiovisual proveniente das comunidades indígenas é atravessada por processos de formação e criação compartilhadas entre indígenas e não indígenas a partir de repertórios de tradição visual ocidental (Brasil, 2021, p. 132). O caráter liminar do cinema indígena, segundo o teórico, são as experiências históricas e cosmológicas específicas que se fazem em meio a uma pragmática herdeira de formas de conhecimento e de regimes escópicos modernos, mas que o reelabora e contraria. Assim, a prática do cinema indígena abriga as tensões de ser uma prática ocidental, mas que se torna diversa a partir da influência de cada comunidade que incide sobre o modo de produção e circulação.

A autoria nos filmes indígenas, nesse caso, ganha outra dimensão, se compararmos como o cinema ocidental atribui os créditos aos autores. Em entrevista cedida aos pesquisadores Brasil e Gonçalves (2016, p. 570-571), a estudiosa Faye Ginsburg discute a temática:

> Estamos acostumados com as formas dominantes de autoria impostas pelos filmes, festivais e redes de televisão que se apoiam na ideia do diretor, um nome que deve estar vinculado àquela forma de realização. Esse tipo de atribuição oculta o sentido de trabalho coletivo e de autoria compartilhada, muitas vezes experimentado pelo cinema indígena [...] como algo realmente coletivo, com base em uma comunidade de criação. As questões de propriedade cultural e autoria em relação aos indígenas nos permitem perceber como as ideias ocidentais de autoria e de propriedade são limitadas e não dão conta de processos amplos levados adiante por outros povos.

A autoria coletiva, como já vimos no campo da pintura, se fundamenta a partir de tradições e conhecimentos que são particulares de cada grupo e são a base da criação dos artistas indígenas. Logo, há diferença entre as formas como as sociedades indígenas e ocidentais pensam na categoria de dono das coisas. Conforme Brasil (2021, p. 135), nas sociedades ocidentais, a ideia de propriedade ampara-se na concepção de que, a princípio, as

coisas (materiais ou imateriais) não têm donos, estando, portanto, disponíveis a se tornarem objeto de privatização, disponível e passível à livre exploração. As comunidades indígenas fundamentadas em suas cosmologias partem da ideia de que tudo tem seu dono (os cantos, as narrativas, a floresta etc.) e a natureza é tomada desde o princípio como cultura, constituída por uma infinidade de subjetividades, donos e domínios, o que exige constante e cuidadosa diplomacia que não está isenta de perigo.

Dessa maneira, desviando da visão ocidental de propriedade que se centraliza na figura do inventor, as produções do cinema indígena, principalmente as que esbarram no tema do xamanismo, não possuem um único dono, já que os conhecimentos apresentados nos filmes rituais são saberes que se desdobram em várias gerações e em campos do humano e não humano. Há ainda que considerar, nesse sentido, as negociações feitas para a produção dos filmes entre cineastas, pajés, líderes políticos e toda a comunidade, esta última é quem avalia junto aos realizadores o material filmado. Em Brasil (2021, p. 139-140), vamos ver que, na filmagem de rituais, a presença dos pajés os torna também uma espécie de codiretores, pois conhecem a fundo os protocolos e os repertórios manejados. Além desta função, são ainda diplomatas de uma cosmopolítica ampla que o filme acompanha e da qual toma parte.

Por esses trilhos, cria-se uma espécie de cinema de mutirão. Os realizadores indígenas cuidam de tornar a autoria parte de uma coletividade e de suas trocas, mesmo que isso fique na invisibilidade nas exposições dos filmes fora das aldeias. Assim, a autoria aparece como uma questão de fundo, que não para de ser recolocada filme a filme. Mesmo que venha nomeada a partir de um único nome, a autoria é lançada a partir de situações coletivas de negociação e criação (envolvendo os realizadores, os aliados não indígenas, os anciãos, os pajés, as mulheres, as crianças e os espíritos), que constituem, por dentro, a forma e a narrativa do filme (Brasil, 2021, p. 144).

Em adição a isso, na visão de Felipe (2019, p. 249), a autoria indígena na cinematografia materializa-se também no corpo narrativo, nas problemáticas históricas e na intimidade dos cineastas com o espaço fílmico, que se confunde com o espaço cotidiano, xamanístico e histórico da aldeia. Ainda que a maioria dos filmes produzidos pelos coletivos em parceria com os mediadores esteja ligada à produção coletiva, isso não impede o surgimento da autoria individual, forma estética incisiva em seu endereçamento ao domínio do cinema. Em vista disso, vamos ter a assinatura de um diretor, que assume o processo de realização e a responsabilidade pela obra.

O fato de as formas estéticas e as assinaturas serem tensionadas, atravessadas e negociadas em experiências coletivas talvez explique, em parte, a condição deste cinema. Isto

é, o olhar do diretor indígena não se fecha em uma perspectiva única, e esta abertura a um fora constituinte ganha forma, muitas vezes, parcial e provisória. Talvez resida aí uma das importantes dimensões do cinema indígena (Brasil, 2021, p. 137).

Como dito, o processo de compartilhamento de autoria pode ser percebido em todas as etapas da produção dos filmes. Além da participação direta de autoridades, outro fator que marca a ideia de construção coletiva dos filmes são os processos de exibição nas aldeias. Os filmes, depois de produzidos, são exibidos para os comunitários. Trata-se de ver juntos as imagens, em uma experiência sensível de elaboração e reapropriação dos arquivos que os filmes expõem. Estes momentos servem para a avaliação do material. Em entrevista a Airton Faleiro (2019, s/p), o cineasta Takumã Kuikuro discute esta temática na produção de seus filmes:

> Eu mesmo falo assim: todos os filmes que eu faço, na verdade, ele não é só meu, ele pertence a toda comunidade, apenas eu sou quem registra, porque eu sou morador da aldeia. Quando a gente registra as coisas como rituais, como outras coisas, aí no dia seguinte a gente tem que fazer um cinema na aldeia para todo mundo assistir lá. Assistindo aquilo que a gente gravou, a gente senta no chão mesmo, crianças e idosos assistindo. Todo esse meu trabalho no audiovisual que circula, há dois caminhos, a gente filma só ritual para circular só na comunidade indígena, outro caminho são os filmes para circular em festivais e mostras com edições[37].

Nessa mesma direção, o cineasta guarani Ariel Ortega (2022, p. 196) afirma que: "hoje em dia os velhos também entendem que é importante que nós jovens estamos dominando essa nova ferramenta que não é da nossa cultura, mas que a gente pode adaptá-la ao modo guarani", e assegura que é importante mostrar os filmes para a comunidade, porque os mais velhos ficam felizes pelo trabalho de registro da cultura feito pelos mais jovens. O vídeo, como mais uma ferramenta à qual os povos indígenas têm acesso para fortalecer suas lutas, serve também para o registro das palavras dos anciãos a fim de perpetuar o conhecimento ancestral.

É muito comum, inclusive, o processo de exibição compor a *mise-en-scène* dos filmes, que, por vezes, mostram a reação e a elaboração das imagens que chegam por meio de olhares, entreolhares e comentários. Outras vezes as imagens movem reencenações, performances e contranarrativas da experiência histórica, postas em cena para intervir em uma realidade presente e futura. Em suas várias formas, a exibição posiciona a comunidade diante de seu próprio aparecer em uma cena cindida, que, ao ver as imagens, observa-se também seu

---

[37] Fala transcrita de uma entrevista do Youtube, Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dnAs17teBSQ&t=728s. Acesso em 27 de nov. 2024.

processo de “tornar-se imagem”, ou seja, o processo de defasar-se de si mesma, em constante transformação e elaboração. Estas cenas, ao se fazerem presentes dentro dos filmes, além de permitirem que a comunidade veja a si mesma, traz, para os filmes, atividades que comumente seriam um material à parte (uma espécie *de making-off*). Esta forma de produzir cinema tornam os processos de criação experiências compartilhadas, abertas à participação de sujeitos e agências que não se restringem ao diretor ou à equipe (Brasil, 2021, p. 143-144).

São vários os filmes indígenas que apresentam, em seu conteúdo, a participação coletiva na apreciação das imagens, com acolhida para as sugestões de modificações, cortes dos comunitários etc. Em *Pi'õnhitsi* – mulheres xavantes sem nome (2009)[38], dirigido por Divino Tserewahú e Thiago Campos Tôrres, produzido no âmbito do projeto *Vídeo nas Aldeias*, em quase todo o filme, há cenas que exemplificam este processo de participação coletiva.

FIGURAS: 45, 46, 47, 48, 49 e 50 – CENAS DO FILME *Pi'õnhitsi* – MULHERES XAVANTES SEM NOME (2009), DE DIVINO TSEREWAHÚ E THIAGO CAMPOS TÔRRES



FONTE: Fotogramas do filme *Pi'õnhitsi*– mulheres xavantes sem nome (2009).

[38] Disponível em: www.videonasaldeias.org.br/loja Acesso em 27 de nov. 2024.

Trata-se de uma tentativa dos cineastas de regravarem um ritual de iniciação feminina que, por muito tempo, não vinha mais sendo realizado. A base para a feitura do filme é uma filmagem de 1995 (última vez em que a festa foi realizada), que mostra as etapas do ritual. Um dos momentos de participação dos comunitários acontece quando Divino Tserewahú projeta as imagens antigas para apreciação no pátio da Aldeia Sangradouro e pede para que eles avaliem e opinem sobre o material como forma de melhorar a nova versão do filme.

Ao longo de outras cenas do filme em referência, os momentos de participação dos comunitários se torna cada vez mais comum, mas de forma individualizada. É que Tserewahú precisa do conhecimento dos mais velhos para a organização da festa, e estes, pela experiência com o ritual, são quem contribuem com as sugestões de como deve ser realizada. Os jovens também participam com suas opiniões sobre a festa, demonstrando resistência para sua não realização em virtude dos perigos apresentados. Desse modo, a participação dos comunitários torna-se extremamente importante tanto para o entendimento do ritual, quanto para os esclarecimentos no filme sobre o enredo da festa e seus significados, assim como para a justificativa da recusa dos jovens.

O cineasta indígena, nesse caso, negocia constantemente com os sujeitos filmados e, com eles, constrói a narrativa fílmica que se pauta quase unicamente nas imagens antigas e nas negociações. Além das cenas de negociações, é possível ainda visualizar, em determinados filmes indígenas, a participação dos diretores e produtores discutindo os modos como as etapas de construção e da exibição do filme serão realizadas. Tudo isso é antecipado e mostrado na própria filmagem. Brasil (2021, p. 142) cita, por exemplo, as atividades de montagem e de exibição/projeção das imagens. Para ele, “na medida em que é filmado, trazido para o interior da cena, o processo de montagem se expõe como trabalho reflexivo, em uma criação compartilhada, não livre de controvérsias, abrigando diferenças geracionais, culturais, linguísticas etc.”.

Estas características citadas por André Brasil também são possíveis de serem observadas em *Pi'õnhitsi– mulheres xavantes sem nome*. Os realizadores Divino Tserewahú e Thiago Campos Tôrres, a todo momento, aparecem no filme discutindo as imagens antigas para a realização das novas. As discussões e avaliações das imagens não são feitas apenas entre os conhecedores da técnica do audiovisual e, ao longo do filme, Tserewahú se reúne com autoridades locais em seu espaço de trabalho para discutir os momentos do ritual a partir da última versão filmada.

FIGURAS 51 e 52 – DISCUSSÃO SOBRE AS CENAS DO FILME *Pi'õnhitsi* – MULHERES XAVANTES SEM NOME (2009)



FONTE: Fotogramas do filme *Pi'õnhitsi* – mulheres xavantes sem nome (2009).

Como notamos, em casos como este, o cinema indígena se dedica demasiadamente ao ato de pré-produção do filme e ao ato de sua realização propriamente dita, incluindo, nesta última fase, filmagem, edição e veiculação. É como se cada uma destas fases fosse mais alongada ou extensa do que o modo de fazer cinema na sociedade ocidental, ou do espetáculo (Caixeta de Queiroz; Diniz, 2018, p. 64).

Em muitas produções, é possível ver discussões sobre cenas, posição da câmera, local de gravações etc., inseridas dentro do contexto do filme, sem que isso acarrete nenhuma incoerência. A partir disso, entendemos que a decisão dos cineastas indígenas em utilizar tais cenas nos filmes reforça a ideia de que a construção é da coletividade, cuja decisão sobre o produto filmado e sobre a edição não é tomada pela figura única do idealizador. Há um processo de articulação e construção na escolha sobre o que mostrar. Nessa direção, os filmes indígenas trazem explícita, ou tacitamente, uma forte disposição para a reflexividade cultural, demandando pensar e elaborar coletivamente não apenas uma obra, mas as condições e os protocolos das relações interétnicas e interespecíficas implicadas neste processo. Segundo Caixeta de Queiroz e Diniz (2018, p. 65), é preciso ainda reconhecer que, no interior de cada cultura, há trajetórias particulares de pessoas que devem ser consideradas para melhor

compreendermos o tipo de cinema que elas fazem. Assim, este tema esbarra no problema da autoria, mas que, colocado no âmbito das sociedades indígenas, adquire outra relevância, já que ali a relação entre coletivo e individual se apresenta de forma distinta ao apresentado pela sociedade ocidental.

Seguindo o que propõe Brasil (2021, p. 145), é possível pensar que, mesmo herdeiro de uma tradição edificada sob o domínio da propriedade, o cinema operado pelos povos indígenas se volta também contra este domínio, principalmente quando rejeita a ideia de propriedade material e intelectual, que oculta a ocupação destes espaços por coletivos e processos de troca e compartilhamento. Se, no cinema ocidental, esvaziam-se os lugares das relações que o constituem, os filmes indígenas expõem o que se quer apagar, contribuindo, com isso, para uma crítica imanente à política das imagens.

2.5 AS PRODUÇÕES CINEMATOGRÁFICAS INDÍGENAS NA ATUALIDADE: DENÚNCIA, VISIBILIDADE E PROTAGONISMO

Como vimos ao longo do capítulo, os povos indígenas enfrentam inúmeros desafios para produzirem representações fidedignas de suas culturas e contrapor os estereótipos de sujeitos presos ao passado, folclorizados e representados por discursos, personagens e contextos não indígenas. O cinema tem se tornado um importante aliado à conquista de espaços de representações. As imagens feitas pelos cineastas indígenas e mediadores é um fator determinante para a formação de novas identidades e emancipação destes povos.

É claro que, com isso, surgem os questionamentos sobre o "indígena real", ou quem, na atualidade, é "realmente" indígena. Smith (2018, p. 92-93) alerta que este tipo de debate é desenhado para fragmentar e marginalizar aqueles que defendem e apoiam as questões indígenas. Para a estudiosa, no cerne destas concepções de autenticidade, há uma crença de que a cultura indígena não pode mudar e não pode recriar a si mesma e ainda reivindicar ser indígena. Também não pode ser complicada, internamente diversa ou contraditória, pois isso seria um privilégio exclusivo do ocidente. Como notamos, os povos indígenas, além de lutarem por direitos básicos, que deveriam estar assegurados pela constituição, ainda precisam lidar com este tipo de questionamento, como se não fizessem parte de uma sociedade que muda constantemente.

A rede mundial de computadores, como ferramenta de troca de informações, possibilitou não somente a divulgação das culturas indígenas de forma mais ativa e independente, mas também a possibilidade que este recurso seja utilizado como mecanismo

de denúncias da violência cometida contra os povos indígenas (Fidelis, 2015, p. 34). Mesmo que haja um grande interesse dos grupos indígenas em conhecer e se apropriar das tecnologias da comunicação, há inúmeras problemáticas que envolvem a alfabetização destes povos para a produção de suas imagens e a democratização dos recursos tecnológicos que não chegam a todas as aldeias.

Faye Ginsburg alerta a respeito da ideia utópica da comunicação, que se pauta no conceito de que um dia todos os povos indígenas se comunicarão entre si. Para a estudiosa, a ideia se refere a uma forma ocidental hegemônica de pensar, que torna tudo transparente e acessível ao consumo. O acesso é variável quando pensamos, por exemplo, em contextos como muitas comunidades amazônicas, onde o rádio é o único sinal de comunicação tecnológica. Desocidentalizar esta fantasia sobre a era digital é crucial, pois não se pode dizer que todos vivem na era digital só porque se relacionam com os meios digitais. Não há resistência dos povos indígenas em ter acesso às tecnologias, mas há um grande divisor entre os povos que têm acesso à tecnologia e aqueles que, por não a utilizarem, são considerados atrasados pela fantasia de que o progresso digital deve ser estendido a todos (Brasil; Gonçalves, 2016, p. 574).

O fato é que o acesso aos meios de comunicação ainda é novidade para muitos povos, logo, são necessárias mais iniciativas, como os projetos citados, que permitirão a capacitação e a autonomia de representantes indígenas para o registro de suas tradições em um formato coletivo de produção de filmes. O contato e a apropriação das tecnologias não afastam os povos indígenas de suas tradições. De acordo com Nunes (2017, p. 76-77), o acesso dos grupos indígenas às diversas formas de produção e o uso de imagens segundo os seus interesses têm permitido o fortalecimento das diferenças culturais e a abertura de espaços para reivindicações próprias a cada grupo. Isso confirma a importância do processo de apropriação do audiovisual pelos povos indígenas para a promoção das experiências culturais entre grupos diferentes e afastados, que, ao se conhecerem, identificam os problemas comuns em relação aos não indígenas, entendem o lugar que lhes situaram historicamente, mobilizam-se estrategicamente para relacionar-se com a sociedade nacional, percebem suas diferenças e trabalham na elaboração de suas imagens de acordo com as suas particularidades.

Na atualidade, diversos povos (como os mencionados neste capítulo) já documentaram seus rituais, caçadas, festas e ficções. Entretanto, a desigualdade não está apenas no acesso às ferramentas de comunicação, como observou Faye Ginsburg, mas também na questão da produção e distribuição desse material. Enquanto as produções cinematográficas não indígenas brasileiras, ou de Primeiro Mundo, como preferem Shohat e

Stam (2006, p. 407), continuam penetrando em diversos espaços culturais e levantando suas pautas, os produtos audiovisuais das comunidades indígenas estão relegados à margem, sendo pouco vistos em canais abertos, mesmo depois de mudanças neste panorama, como o aumento de festivais de cinema indígena nos últimos anos, a saber: Mostra Amotara: olhares das mulheres indígenas (2021); 1º Festival de Cinema e Cultura Indígena (2022); Mostra de Cinema Tela Indígena (2022); Mostra de Cinema Indígena realizado pela Universidade Federal de Sergipe (2020), e I Festival Internacional de Cinema Indígena da Amazônia (2022), para citar alguns.

Na visão de Rodriguez (2007, p. 121-122), que estudou o cinema indígena na América Latina, apesar dos problemas econômicos e tecnológicos, os filmes e vídeos indígenas estão construindo alternativas e novas formas de luta. As produções visuais nativas envolvem relações sem precedentes com a memória e a história por meio do uso da tecnologia, tornando possível a subversão das categorias visuais tradicionais. As produções indígenas resgatam a linguagem e as práticas tradicionais ao mesmo tempo em que possibilitam a transmissão do conhecimento através do uso do potencial da oralidade e da visualidade, elementos fundamentais na cosmovisão indígena. Assim, quando os povos indígenas constroem suas representações, há a possibilidade de transgredir o domínio, a marginalização e a exclusão por meio das imagens. Nos vídeos, sejam eles documentários, ficções ou videoclipes, os indígenas se constroem como sujeitos móveis e participativos com vontade de tomar decisões. Logo, “as cinematografias indígenas surgem como gesto político de instauração de um regime de visibilidade e sensibilidade até então ignorado” (Andrade; Alves, 2020, p. 88).

O cinema, como produto proveniente da cultura ocidental, que integra um longo percurso de produção e reprodução das imagens sobre os povos indígenas pelo viés do não indígena, se adapta ao contexto indígena, tornando-se híbrido, isto é, um dispositivo relacional, que articula o dentro da cultura com o fora dela em múltiplas e variáveis abordagens. Se hoje é possível celebrar os primeiros festivais de cinema indígena, idealizados por cineastas indígenas e centrados para a produção audiovisual de cineastas, coletivos e realizadores de origem indígena, é porque o próprio cinema e o audiovisual se tornaram elementos importantes das lutas contemporâneas pela emancipação dos diversos povos indígenas brasileiros (Lisboa, 2023, p. 280).

A realização de um filme aciona uma rede de relações e se configura como um espaço de outras realidades possíveis e de abertura para outras releituras e interpretações do mundo. Os modos de vida indígenas encontram, no formato audiovisual, um potente aliado da

enunciação, da elaboração de si e do diálogo com o mundo não indígena (Nunes, 2017, p. 199). Desse modo, entendemos, nas palavras Gallois e Carelli (1995, p. 71), que a vantagem crucial do audiovisual para a comunicação intercultural está na força da imagem, que impõe conceitos éticos, sentimentos e sensações que são universais e que transcendem a diversidade das culturas por serem atos de percepção que se aproximam.

Configuradas como práticas cinematográficas de oposição, presentes tanto no Primeiro, quanto no Terceiro Mundo, os cineastas e coletivos indígenas têm desafiado as convenções formais da produção cinematográfica e imprimem em seus filmes o dia a dia da aldeia, o xamanismo, a corporalidade e as estruturas narrativas diferentes e outras práticas culturais de suas etnias, que problematizam dicotomias simplistas como tradicional/moderno, realista/modernista. A reescrita da história a partir do controle da própria imagem não muda de uma hora para outra as "mentiras" europeias para uma verdade pura e inquestionável, mas propõe "contraverdades" e "contranarrativas", informadas por uma perspectiva anticolonialista, recuperando e reforçando os eventos do passado em amplo projeto de remapeamento e renomeação (Shohat; Stam, 2006, p. 358; 407).

O processo de reformulação de imagens pelos povos indígenas se configura como um protagonismo, em que os sujeitos indígenas enunciam o mundo a partir de sua ordem simbólica e de novos enredos. Portanto, a apropriação dos meios tecnológicos de comunicação, em especial a cinematografia, abre possibilidades para os grupos indígenas serem vistos e ouvidos pelos consumidores de narrativas ocidentalizadas que os marginalizam. Além do teor político da cinematografia indígena, é preciso também evidenciar o desejo dos povos indígenas em produzir cinema para promover o registro da cultura. A justificativa para a aceitação das oficinas e a realização dos filmes se reforça na possibilidade de manter a cultura, sendo ideia comum entre os grupos indígenas que fazem uso do audiovisual. Os registros que envolvem a recuperação de rituais, caçadas e outros eventos étnicos são produzidos para mostrar às gerações futuras como se vivia, desse modo, os filmes permitem analisar as transformações ocorridas, refazer as filmagens e ressignificar a cultura. O filme indígena possibilita ainda inovações no modo de abordar certos temas por meio de alternativas, como a exposição do xamanismo nos rituais, os diálogos entre cineastas e sujeitos filmados, bastidores de rituais e festas etc. A prática de filmar, nesses casos, é atravessada por outras intensidades que diferem da nossa prática cinematográfica. Esta é uma maneira dos profissionais de cinema indígena reformularem suas próprias representações através de outras formas de articulação discursiva que subvertem as visões hegemônicas de fazer cinema. É como bem disse a artista Cristine Takuá (2021, p. 49) sobre a arte indígena

contemporânea tecer pontes de encontro entre o tempo: o antigo e o novo metamorfoseados nas inspirações íntimas de cada artista, ao mesmo tempo em que a arte em si, que habita no dia a dia de todas as culturas, reflete a essência de suas próprias realidades.

É importante nos atentarmos também para o fato de que o cinema indígena, no campo da recepção, tende a promover o encontro entre diversas etnias. Seja no lugar de espectador, que passa a conhecer uma nova cultura, língua, dança de outras localidades do Brasil, seja no próprio encontro presencial por meio dos intercâmbios de produção audiovisual, o fato é que estes encontros contribuem para a troca e entendimento de experiências de produção cinematográfica entre líderes de grupos diversos que estão pensando no cinema a partir de suas realidades singulares e das trocas possíveis. Entre os vários povos que estão produzindo seus filmes, não há um mundo comum que é debatido e habitado, mas uma pluralidade de mundos que emergem desses encontros (Schweig *et al*., 2021, p. 144).

A luta pelo reconhecimento e autodeterminação se encontra nas expressões culturais dos diferentes grupos indígenas, mas também nas tentativas diárias de participação nos meios tecnológicos e no embate constante por sua própria representação (Rodríguez, 2007, p. 114). Este cinema, ao mesmo tempo que questiona a enunciação clássica, estampa seu ritmo com suas múltiplas temporalidades e uma prática política que alia a dimensão cósmica ao cotidiano, que considera o mito e o sonho como lugares legítimos do saber. O cinema indígena pode ser visto como um lugar de crítica ao sentido único da história que nos convida a outras miradas em torno da imagem, do cinema, da cultura e do próprio pensamento (Nunes, 2017, p. 187-188).

São muitos povos com linguagens, demandas e produções individualizadas. Usar a câmera como uma forma de luta e resistência tem sido uma das grandes forças do movimento indígena contemporâneo (Pinheiro, 2020, p. 166). Este movimento de autorrepresentação corrobora a visão de que a cultura é um processo vivo e dinâmico. Em suma, o cinema indígena é uma realidade no Brasil que caminha junto de outras mídias sociais. Entretanto, em termos de visibilidade e financiamento, ainda recebe pouca atenção do Estado, cabendo aos próprios produtores o papel divulgar em meios alternativos e com recursos limitados. Um olhar mais atento para a produção cinematográfica indígena é urgente, enquanto isso não acontece, os povos indígenas estão se movimentando, produzindo suas cinematografias e as exibindo nas aldeias, em festivais nacionais e em outros países que valorizam seus filmes. Assim, a batalha contra os cânones visuais que reproduzem modelos de dominação soma-se a outras lutas que os povos indígenas enfrentam na atualidade.

CAPÍTULO III – ESCRITAS-RESISTÊNCIA: A LITERATURA INDÍGENA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

A literatura, como produto social, tem sido usada por inúmeros grupos minoritários para discutir os mais diversos temas relacionados à condição de opressão, apagamento e superação de estereótipos. Os povos indígenas caminham, nesse sentido, reivindicando seus espaços na sociedade nacional e reescrevendo suas histórias, que antes foram monopolizadas por intermediários alheios à cultura indígena. Não queremos com isso dizer que só agora os povos indígenas dispõem de uma literatura. O que está em voga é que esta nova forma literária se diferencia das demais em que o indígena aparece, como no Romantismo e Modernismo, sendo produzida pelos próprios indígenas a partir de uma ótica que privilegia o indígena como o referente e agente da narrativa. Direcionada, em sua maioria, para a sociedade hegemônica, esta literatura se liga a culturas tradicionais de seus produtores e com o universo não indígena pela relação das culturas.

Neste capítulo, nosso objetivo é apresentar a relação desta literatura com a militância indígena, tendo em vista sua gestação em um momento importante de conquistas que possibilitaram seu desenvolvimento. Para além do campo político, nosso olhar se volta também para o tema da oralidade e para as especificidades das textualidades indígenas e de seus produtores. As discussões sobre os incentivos, a utilização dos mitos originários na composição das obras, as obras dedicadas ao público infantojuvenil, as ilustrações e outras formas de divulgação desta literatura são temas importantes para compreendermos a dimensão e as características deste fenômeno emergente.

3.1 ATIVISMO, AUTOAFIRMAÇÃO E REVISÕES A PARTIR DA LITERATURA INDÍGENA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Mesmo que muitas etnias tenham sido impossibilitadas de escreverem livremente em sua própria língua, podemos dizer que a literatura entre estes povos sempre existiu em suas manifestações orais, nos rituais, nos grafismos etc. Os escritores indígenas brasileiros, há muito tempo, vêm expondo sua literatura nestes formatos, porque, para tais escritores, o termo “literatura” está para além da palavra impressa e abrange outras categorias relacionadas à ancestralidade. Ela começa na origem tradicional e abrange desde a aquisição da escrita alfabética até a produção criativa escrita e publicada. Desse modo, as vozes ancestrais, a memória, a tradição e a oralidade são matérias para a produção literária, pois surgem no texto

indígena não apenas na transposição do conhecimento oral para o escrito/impresso, mas de modo criativo e reatualizado (Dorrico, 2018, p. 115).

Assim, estabelecer como literários apenas os textos ligados à escrita significa classificar como não literários os textos da produção oral. Talvez nesse ponto esteja a justificativa para a segregação desta produção emergente. Uma questão contraditória, já que temos grandes clássicos da literatura provenientes de relatos orais: os textos homéricos dão conta de ilustrar esta constatação no universo grego arcaico, por exemplo. Há, portanto, uma diversidade de estilos de escrita reconhecidamente literários facilmente comparáveis a textos indígenas, por exemplo, um poema de Manoel de Barros pode ser comparado a um poema de uma música de origem macuxi; ou um texto narrativo taurepang sobre o surgimento do timbó pode ser comparado a obras de Guimarães Rosa. Ao fazer estas comparações, podemos destacar afinidades estruturais e temáticas. Termos como poeticidade do oral, uso retórico, poético, estilizado e ritual, poemúsica, textos criativos, etnopoesia e oratura apontam para algo que já está presente em nossa tradição: a literatura (Fiorotti; Mandagará, 2018, p. 14).

Na perspectiva da estudiosa Janice Thiél (2012, p. 38), para a avaliação da literariedade das obras indígenas, seria necessária a revisão do conceito canônico ocidental do que seja uma obra literária. Os critérios de valorização de uma obra vinculada a modelos ocidentais não são fundamentalmente os mesmos atribuídos a uma obra literária indígena, pois esta apresenta particularidades que alteram a construção da linguagem poética e imprime novos estilos à criação literária. Além disso, o estudo da textualidade indígena deve levar em conta o entrelugar cultural desta produção, isto é, a relação com a terra, com os saberes ancestrais, as lutas políticas e outras problemáticas presentes na literatura indígena contemporânea.

O objeto livro é algo muito recente entre os diversos grupos indígenas do Brasil, e a apropriação deste instrumento ocidental, assim como da escrita alfabética, se apresenta como uma possibilidade de registrar as tradições em nome de uma coletividade e funciona ainda como mecanismo de defesa dos usurpadores do conhecimento indígena, haja vista que o assédio contra os povos indígenas não foi somente a respeito das terras e florestas, mas também sobre os conhecimentos tradicionais e o imaginário.

Para a sociedade hegemônica, esta literatura só passa a ser considerada quando é colocada no papel, fazendo parte do mercado editorial. Na ótica do historiador indígena Edson Kayapó (2011, s/p), ela, na sua expressão escrita, pode ser enxergada enquanto convergência de três aspectos: como uma forma de representação da cultura indígena; uma forma de redescoberta do Brasil e uma possibilidade de reencantamento de um mundo em crise. Os três

aspectos devem apontar um caminho de valorização e afirmação da cultura dos povos indígenas, desmontando o preconceito histórico contra os grupos ao longo da história.

Entre os povos indígenas que vivem no Brasil, inúmeras etnias têm investido na construção de suas literaturas, que, postas em circulação, representam uma significativa experiência tradutória, na medida em que se instala no papel não uma determinada versão ou linguagem, mas o transitório do bilinguismo. Publicados em suas línguas ou em língua portuguesa, os textos recolocam estes povos no terreno da cultura literária, modificando-a de tal forma que, nessa mesma cultura, é possível ler os sinais de outros modos de ser (Almeida, 2009, p. 67). O que move estes povos a registrarem suas literaturas não é apenas a compreensão da escrita como uma forma de documentar, como pontua Almeida (2009, p. 69):

> Podemos dizer que os move também a possibilidade de repetirem no gesto da escrita, na ação de confeccionar livros, o ritual antropofágico. A inserção no plano simbólico se dá de tal forma que finalmente uma prática do mundo dos brancos – a escrita da História – passa a franquear a vivência mais ancestral, aquela que funda a própria sociedade, a marca da etnia, a vida em comum, que só pode ser compreendida por nós como letra.

O ritual antropofágico mencionado acima pela teórica se relaciona, na atualidade, com o aprendizado da leitura e da escrita em língua portuguesa por autores indígenas para a elaboração de seus discursos sobre a possibilidade de um Brasil democrático. Esta é uma das formas encontradas para ressignificar por meio da prática intertextual da bricolagem. Os escritores recortam os elementos de interesse, sejam externos, sejam internos, colam e publicam, não havendo questionamentos sobre a introdução de elementos da cultura hegemônica (Almeida; Queiroz, 2004, p. 201-202).

Em termos cronológicos, a gestação da literatura indígena brasileira escrita iniciou-se nos anos 70 como parte de uma agenda política para tratar de situações de marginalização das populações indígenas. Esse momento político, conforme Carvalho (2021, p. 385), mostrou também a necessidade de se fazer um radical questionamento acerca da inclusão de elementos provenientes de culturas não ocidentais no rol das realizações artísticas contemporâneas e de uma redefinição radical não somente no campo da literatura, mas do próprio campo em que se desenvolve a construção de um saber literário plural. Ainda para o estudioso:

> [...] a emergência e as formas de existência e de circulação do fenômeno denominado *literatura indígena contemporânea* resultam de um processo que, embora de abrangência transnacional, apresenta lastro histórico razoavelmente recente. Inscrito na ordem do político e do cultural, esse processo foi estruturado em torno de uma ampla agenda humanitária que é caracterizada, sobretudo, pelo

> comprometimento com o combate a todo tipo de violência cometida contra grupos minoritários e subalternizados no tecido social das nações modernas (Carvalho, 2021, p. 380).

Antes de 1970, praticamente não se discutia a existência desta literatura. Nas universidades, o tema mais visto no campo das letras estava no âmbito da linguística (Graúna, 2013, p. 74). Portanto, até esse momento, este fenômeno cultural e literário ainda não era pauta de um debate teórico crítico nesses espaços. Com suas obras postas em questão e marginalizadas pelo sistema literário, os povos indígenas se organizaram em torno de associações com o objetivo de consolidar o resgate e a difusão de seus conhecimentos tradicionais. Com isso, apareceram no mercado editorial, em produções teatrais, galerias de arte e em documentários, começando, desse modo, a ocupar espaços e a garantir direitos em diversos campos, o que permitiu a ampliação não só da literatura indígena, mas de outras práticas artísticas. Na atualidade, há um grande interesse do mercado editorial, e esta literatura tem encontrado abrigo nas universidades, onde diversos grupos de pesquisa se dedicam a discutir a recente manifestação literária. Os escritores já sabem o caminho e, também, que a realidade de quem escreve literatura no Brasil não é das melhores[39].

Nesse panorama, o Movimento Indígena, organizado politicamente por líderes indígenas em pleno regime de exceção da Ditadura Militar, deve ser lembrado pela relevância na consolidação desta literatura. O protagonismo indígena vem à tona com maior intensidade a partir de assembleias na década de 70, quando os diversos grupos indígenas assumiram uma postura diante do descaso com que eram tratados pelo Estado. Suas manifestações tornaram conhecidos os rostos indígenas em nível nacional e internacional. A estratégia de se apresentarem à sociedade brasileira de forma independente, segundo Daniel Munduruku (2012, p. 219), resultou na elaboração de planos e metas que passavam por uma pauta de reivindicações que ia desde a reestruturação do órgão oficial até a exigência de proteção dos territórios tradicionais contra os invasores. Dessa maneira, os próprios indígenas passaram a assumir, de forma autônoma, os rumos de sua história, atrelando aos aspectos culturais – dança, canto, espiritualidade – uma nova consciência étnica que não estava limitada pelas diferenças entre os povos. Lideranças como Ailton Krenak, Álvaro Tukano, Eliane Potiguara, Marcos Terena, Joênia Wapichana, Gersem Baniwa, Raoni Metuktire, Paulinho Montejo,

[39] Santos (2020, p. 57) aborda esta questão ao estudar os escritores indígenas atuantes no Amazonas. A conclusão é de que todos os escritores indígenas deste Estado possuem uma segunda profissão como forma de complementar sua renda. Acrescenta-se a isso o fato de que a profissão mais numerosa entre estes escritores é a de professor.

Azelene Kaingang e outros indígenas atuaram na época e continuam atuando na luta coletiva dos povos indígenas.

A literatura indígena congrega aspectos políticos exatamente pelo fato de que, inserindo-se no Movimento Indígena e buscando sua promoção, seus escritores passaram a produzir e a divulgar sua própria criação. Nesse contexto, o protagonismo de Eliane Potiguara é crucial para o conhecimento desta manifestação literária, pois fez parte da geração rotulada de marginal[40] por contestar a academia e as representações do meio literário predominantes na época. Às margens desse movimento de vanguarda, a escritora apresenta, em 1975, o poema "Identidade indígena", mostrando a poesia indígena brasileira. Graúna (2013, p. 79) sublinha que o poema em referência inaugura o movimento literário indígena contemporâneo no Brasil. Assim, atuando em plena Ditadura Militar, Eliane Potiguara pode e deve ser considerada como a terceira margem da chamada poesia marginal e de outros movimentos libertários que propiciaram o surgimento de novos leitores e poetas independentes.

Somente após cinco anos da publicação do poema de Eliane Potiguara que os indígenas da etnia desana Umusi Pãrõkumu (Firmiano Arantes Lana) e Torãmu Kehíri (Luiz Gomes Lana) publicam o primeiro livro escrito inteiramente por indígenas no Brasil, intitulado *Antes o mundo não existia* (1980), considerado pela crítica a obra que representa o marco da literatura indígena brasileira. Entretanto, como se faz comum na história da literatura o esquecimento de obras, datas e autores, gostaríamos de lembrar que, antes do lançamento da obra dos indígenas desana, foi lançada também a obra *Aypapayũ' ũm'ũm ekawẽn*: histórias dos antigos (1978) em três volumes, em língua munduruku e em português (Lima, 2012, p. 36).

Este movimento entre líderes indígenas para promover a literatura de suas comunidades é visto por Almeida e Queiroz (2004, p. 195) como ato de reverter a História, que, no passado, impossibilitou as vozes indígenas de serem ouvidas. Para as estudiosas, na contemporaneidade, presenciamos o surgimento de uma efervescência na literatura indígena no Brasil, sendo um movimento literário que se destaca por sua coesão e organização sistemática, produzido intencionalmente por lideranças, intelectuais e professores indígenas, frequentemente com o apoio de não indígenas comprometidos com a emancipação destes povos.

[40] Literatura Marginal é o termo que designa obras e autores que, de alguma maneira, se distanciam do cânone e estão fora do circuito comercial. Numa acepção estritamente artística, marginais são as produções que afrontam o cânone, rompendo com as normas e os paradigmas estéticos vigentes (Oliveira, 2011, p. 31).

Os aspectos intensificadores desta manifestação literária remetem à história de resistência, à luta por reconhecimento de direitos e à presença indígena na sociedade nacional, nascendo no cerne de uma efervescência de ideias por igualdade de direitos. A escritora, professora e ativista indígena Márcia Kambeba (2018, p. 40) endossa esta discussão ao afirmar que o desconhecimento dos aspectos da cultura indígena fez os povos indígenas padecerem ao longo da história. Como uma estratégia de manutenção da cultura, procuram, com isso, conhecer a educação que vem das universidades e fazem desse conhecimento uma ferramenta não apenas de registro, mas também de informação. A escrita, nesse caso, estabelece possibilidades de pensamento reflexivo, de perceber a literatura como um instrumento de crítica e de compreensão de uma cultura que é receptiva e utilizada para dar visibilidade à sua luta e resistência.

O crescimento da literatura indígena brasileira tem seu desenvolvimento na escolarização implantada nas aldeias a partir de conquistas consolidadas pela Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Como notamos, a luta do Movimento Indígena também gerou conquistas no campo educacional. No "Capítulo dos Índios" da constituição, é atribuído aos povos indígenas o direito a uma educação diferenciada e bilíngue que atendesse aos interesses das comunidades. A partir de tais conquistas, a produção de literatura indígena cresceu, sobretudo, pelas mãos dos professores indígenas, que tiveram que confeccionar seus próprios materiais didáticos, como assegura o professor Lynn Mário de Souza (2006, s/p):

> Essa política nova de educação indígena no Brasil deu um impulso nunca antes visto para o surgimento de uma nova escrita indígena, seja através da necessidade de criar novos materiais didáticos com conteúdos indígenas para alimentar as escolas indígenas, seja através da formação de um novo público leitor formado pelo alunado dessas escolas pelo país afora, ou seja, ainda por causa dos vários programas de autoria indígena que surgiram em vários cursos de formação de professores indígenas para estimular a escrita e a produção de novos materiais didáticos para as escolas indígenas. A nova escrita indígena que nasce de e para a nova escola indígena aparece especialmente quando surge o desejo e a necessidade de reescrever a história indígena [...].

Este olhar sobre a escola é importante, à medida que se constata que são os professores que estão construindo suas literaturas, ou a literatura de suas comunidades (Almeida; Queiroz, 2004, p. 196-197). É a partir disso que as comunidades indígenas no Brasil se apropriam de suas vozes narradoras e começam a colocar no papel suas tradições em língua portuguesa, abandonando, desse modo, a transcrição e a narração pelo olhar do outro.

Esta mudança da literatura oral para a escrita reflete, portanto, um maior acesso dos povos indígenas à escolarização e ao uso da escrita como ferramenta incorporada aos costumes tradicionais, mas sem negar o valor da oralidade. Os escritores indígenas, que, em sua maioria, são professores, dominam as ferramentas e línguas do universo ocidental, o que lhes permite desempenhar o papel de tradutores interculturais.

É claro que, para esta função ocupada pelos professores, há a chancela do grupo no registro e transmissão dos conhecimentos ancestrais. Como observamos, as populações indígenas já não se deixam ser representadas por intermediários. Estes povos estão resgatando suas imagens e, consequentemente, suas narrativas. Os escritores são líderes autorizados a representar a coletividade de seu grupo étnico. É sob essa perspectiva que devemos entender a escrita indígena como uma ferramenta para reivindicar um espaço e reafirmar a presença dos povos indígenas na América. Não se trata apenas de uma resposta à subjugação, mas, sim, de uma estratégia de negociação com o poder dominante (Thiél, 2012, p. 85).

Os cursos de formação tiveram grande relevância nesse cenário, uma vez que vários são os projetos editoriais permitiram aos povos indígenas registrarem seus livros e cartilhas. Almeida e Queiroz (2004, p. 199) destacam o trabalho pioneiro da Comissão Pró-índio do Acre – CPI-AC em parceria com ONGs, que criou a "Experiência de autoria", uma pedagogia em que a formação do professor indígena passa pela construção de seu próprio material didático. No período entre 1983 e 1996, foram publicados 13 títulos, cujos autores representam dez povos indígenas do Acre. Este é um exemplo de como a formação dos intelectuais e escritores indígenas se vincula a projetos editoriais, que, por sua vez, estão na raiz e constituem o início de um projeto para promover a literatura indígena. Como veremos mais adiante, a experiência de autoria indígena se junta a outros recursos para a preservação da memória através da escrita. O livro, o celular, o rádio e a câmera de vídeo não são mais instrumentos desfavoráveis à tradição, assumidos de modo consciente pelos povos indígenas como espaço de autoexpressão e de denúncia da violência (Dorrico, 2018, p. 113).

Na atualidade, esta literatura já estabelecida – presente em livrarias e publicada por editoras comerciais – tem ampliado as discussões em torno das ideias indígenas. Entretanto, ainda é comum, como apontou Thiél (2012, p. 15), o questionamento sobre a existência de uma literatura indígena que demonstra que esta ainda não é conhecida e estudada como deveria. Nosso esforço, e de muitos outros pesquisadores, é que esta manifestação literária plural seja enxergada como produto estético e cultural, figurando nas mesmas estantes de obras da literatura brasileira. Fazendo isso, estamos indo contra uma perspectiva social enviesada, que, de forma conjunta, torna a literatura brasileira excludente, sendo ainda mais

grave quando se constata que os grupos excluídos da voz literária são os mesmos silenciados em outros espaços de produção de discurso, como a política, a mídia e, em alguma medida, o universo acadêmico (Dalcastagnè, 2012, p. 193).

Graça Graúna (2013, p. 19), escritora e intelectual indígena, nos diz que a literatura dos povos indígenas, além de gerar sua própria teoria (no sentido de que os próprios escritores também teorizam sobre esta literatura), é também transversal pela relação que mantém com a oralidade, com a história de outras nações excluídas e com a mescla cultural e outros aspectos fronteiriços que se apresentam na literatura estrangeira e no cenário da literatura nacional. Estas relações suscitam uma leitura entre real e imaginário, oralidade e escrita, ficção e história, tempo e espaço, individual e coletivo, além de outros encadeamentos indispensáveis para a apreensão da autonomia do discurso e da cumplicidade multiétnica que procedem dos textos literários e da ecocrítica nos depoimentos, nas entrevistas, nos artigos e em outros textos de autoria indígena.

Evidentemente, a discussão em torno da literatura indígena no Brasil está apenas começando devido à sua menoridade e ao elitismo que permeia o campo artístico e literário[41]. Ao contrário do que se pensa sobre a literatura como um campo de liberdade, este é um espaço tão contaminado quanto qualquer outro que é construído, avaliado e legitimado em meio a disputas por reconhecimento e poder (Dalcastagnè, 2012, p. 191). É a partir desta premissa que enxergamos na literatura indígena contemporânea uma carga politizante intrínseca aos textos, principalmente nas obras autobiográficas. A literatura indígena se junta a outras formas artísticas e movimentos para dizer que, apesar dos esforços da cultura eurocêntrica em tentar invisibilizar as contribuições dos povos indígenas em vários campos sociais, estes estão vivos e atuantes para promover a demarcação e a posse de suas terras, bem como o reconhecimento de uma educação e cultura diferenciada que lhes garantam um "lugar no mundo" (Silva, 2018, p. 160). Na visão de Silva, esta literatura, por congregar vozes e um passado de apagamento, necessita reafirmar constantemente sua função política e literária. Isso significa que a rejeição que a literatura indígena ainda enfrenta em alguns espaços tem a ver com o racismo e os processos de colonialidade presentes nas estruturas sociais do país.

Esta dificuldade de autorrepresentação por meio da literatura vivenciada pelas minorias no Brasil é o que torna a literatura brasileira um território contestável, de acordo com a visão de Dalcastagnè (2012, p. 7; 17). Nesse cenário, conforme a estudiosa, muito além

[41] Em *As regras da Arte* (1996, p. 66), Bourdieu discute as sujeições da vinculação que o campo de poder exercita sobre o campo literário. No caso da literatura indígena e de outras literaturas de minorias, é evidente sua marginalização pela falta de representatividade destes grupos nos espaços de poder, ou, como propõe o teórico, nos salões hierarquizados.

de estilos ou escolhas repertoriais, o que está em voga é a possibilidade de dizer sobre questões de si e sobre o mundo, e de se fazer visível dentro dele. Assim, o termo-chave, nessa conjuntura, é representação, que sempre foi um conceito categórico dos estudos literários, mas que agora é lido com maior consciência de suas ressonâncias. O termo em questão justifica a movimentação dos escritores indígenas na busca de autorrepresentação e de poder, o poder de falar com legitimidade, ou de legitimar aquele que fala. Por isso, esta literatura ainda incomoda, porque revela os traumas da colonização e causa desconforto pela presença de novas vozes, ou seja, "vozes não autorizadas" que propõem a abertura de novas abordagens e novas possibilidades para pensar na literatura, no debate sobre a especificidade do literário e em outros modos de discurso e questões étnicas provocadas por esta especificidade. Em busca de emancipação, com críticas ao sistema que oprime os povos indígenas e deslegitimam suas lutas, emergem com potência na contemporaneidade vozes como Ailton Krenak, Cristino Wapichana, Daniel Munduruku, Eliane Potiguara, Olívio Jekupé, Graça Graúna, Julie Dorrico, Yaguarê Yamã, Auritha Tabajara, Márcia Kambeba, Eva Potiguara e muitos outros.

São estas vozes que tensionam, com sua presença, nosso entendimento do que é ou deve ser o literário. Para Dalcastagnè (2012, p. 12), este momento em que entram em cenas outras formas do literário no cenário nacional é necessário, a fim de aproveitar a oportunidade para a reflexão sobre nossos critérios de valoração, entender de onde eles se originam, por que se mantêm e a que e a quem servem, embora o texto literário, assim como a crítica que a ele fazemos, se constitua num fluxo em que tradições são seguidas, quebradas, ou reconquistadas, e as formas de interpretação e de apropriação do que se fala permanecem em aberto. Para tanto, ignorar esta abertura é reforçar a função da literatura como mecanismo de distinção e hierarquização social, deixando de lado suas potencialidades como discurso desestabilizador e contraditório. Esta preocupação com a diversidade de vozes não deriva apenas de modismos acadêmicos, mas é algo com relevância política, uma vez que é tarefa das artes questionar seu tempo e a si mesma, nem que seja pelo questionamento de nosso próprio olhar.

Os povos indígenas estão sempre questionando as engrenagens de poder que os mantêm à margem. Não é à toa que a voz dos autores indígenas começa a se fazer ouvir com maior frequência e intensidade com a produção de textos que marcam posicionamentos e projetos políticos e estéticos (Thiél, 2012, p. 28). Já mencionamos o caráter político da literatura indígena e sua relação com as lutas travadas pelo Movimento Indígena, além do fato de que, não coincidentemente, alguns de seus integrantes iniciais são, hoje, nomes conhecidos desta literatura. Nesse sentido, é preciso alargar tais considerações e pensar nesta literatura

como uma possibilidade da autoafirmação e do ativismo e que utiliza os dados sobre seus povos e territórios como matéria literária.

Este protagonismo alcança hoje diferentes espaços a partir da publicação, levando o conhecimento e o acesso público à literatura das etnias indígenas brasileiras. Márcia Kambeba (2020, p. 92), no excerto abaixo, reforça nossas considerações e afirma que os escritores indígenas fazem esta reflexão sobre o papel de serem representantes de seus grupos:

> Os povos, pela literatura, estão atuando politicamente; ler nos convida a refletir sobre nosso posicionamento diante de determinada situação cultural, política ou social e, nessa caminhada, ora anunciamos, educamos e denunciamos. A escrita indígena é uma forma de autoexpressão de uma resistência que se arrasta e de uma existência que se firma nos moldes de uma sociedade que venda os olhos para um aprendizado com os povos numa atitude recíproca de solidariedade, cuidado, respeito, onde nada é meu, senão que tudo é nosso. Ver a natureza como uma grande casa comum seria uma forma de iniciar um diálogo com a ideia que trazem os indígenas de bem viver.

É pela escrita que os escritores indígenas discutem as dificuldades de superar os estereótipos construídos sobre suas populações. Pela escrita e pela literatura, eles mostram como podem, ao assumir o controle da narrativa, redefinir seu passado, presente e futuro na literatura e no mundo. A literatura se torna, desse modo, um espaço para dialogar com seus leitores e consigo mesmo sobre suas identidades e denominações (Thiél, 2012, p. 30). Esta relação entre política e fazer literário nos coloca diante de uma combinação que privilegia o coletivo em vez do individual, uma vez que os escritores indígenas mobilizam, em seus textos, a tradição oral e o caráter performático e incorporam a etnicidade de seu grupo de pertencimento ao "traduzir" para a escrita uma voz coletiva.

Esta característica política presente na literatura indígena é o que a torna uma literatura menor, na visão dos teóricos Deleuze e Guattari (2003, p. 38). O adjetivo "menor", nesse caso, diz respeito ao deslocamento proposto por uma minoria em uma língua hegemônica e dominante. O termo deve ser compreendido também a partir de uma literatura que não se limita em conhecer territórios e saberes, porém, questiona os modelos dominantes e se dispõe a novas relações a partir de linhas de fuga. Conforme ainda os pensadores franceses, as três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato político e o agenciamento coletivo de enunciação.

A primeira característica, por exemplo, em que a língua é afetada por um forte coeficiente de desterritorização, se faz visível na prática de movimentação dos escritores indígenas entre o idioma nativo e o idioma hegemônico para o qual as narrativas são

traduzidas/registradas. Os escritores criam linhas de fuga e ressignificam o inscrito e o instituído. A segunda característica das literaturas menores, das quais julgamos que a literatura indígena faça parte, é que nelas tudo é político. Nesse caso, o espaço exíguo da literatura menor faz com que todas as questões de cunho individual estejam imediatamente ligadas à política de interesse coletivo. Ou seja, a questão individua e ampliada torna-se muito mais necessária e indispensável, porque outra história se agita no seu interior (Deleuze; Guattari, 2003, p. 39). Essa característica reforça nossas considerações anteriores sobre a correlação entre literatura indígena e ativismo político.

A terceira característica da literatura menor apresentada por Deleuze e Guattari (2003, p. 40) diz muito sobre a produção dos autores indígenas. Trata-se do valor coletivo, cujas condições não são dadas numa enunciação individuada pertencente a este ou àquele "mestre", separável da enunciação coletiva. A literatura indígena se encontra carregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva, a começar pela questão da autoria. Muitas obras são reconhecidamente coletivas porque fazem parte de um acervo memorialístico dos grupos indígenas e obedecem a preceitos da tradição oral e pessoal, podendo, dessa forma, transitarem do eu para o nós como estratégia de marcação significante. É a partir dessa premissa que podemos classificar a autoria dos textos indígenas em coletiva e individual, um aspecto decisivo em todo fenômeno de escrita indígena (Souza, 2006, s/p).

Na autoria coletiva, o sujeito principal da narração é o nós, presente em livros com a autoria compartilhadas por sujeitos de várias etnias, ou ainda assinalados com o nome das etnias ou associações. Segundo Dorrico (2015, p. 35, 46), nesta visão de autoria coletiva, onde um grupo de colaboradores ou produtores se reúne para organizar e produzir uma obra específica, é relevante destacar a voz coletiva que se manifesta esteticamente no texto, mesmo que seja através do esforço de um autor individual em divulgar a obra.

Nesse contexto, entende-se que a voz coletiva, presente em livros coletivamente organizados que recontam mitos, histórias, cantigas e eventos, representa uma unidade que é emblemática da identidade literária indígena. Estas narrativas, ao serem adaptadas para o meio escrito, frequentemente preservam características que evocam a voz coletiva, especialmente quando mantêm termos indígenas e adotam o estilo de um narrador oral performático. Por este percurso, a percepção de que autor e a autoria são vistos como um processo coletivo que se constrói na colaboração de diversas pessoas, como alunos, professores, assessores e intelectuais, em prol da emancipação social e política dos povos indígenas, destacando a intenção de afirmar a identidade indígena como parte essencial deste processo colaborativo e coletivo.

Desse modo, o processo de produção de literatura indígena introduz um fator novo no cenário da literatura mundial, que aponta para outra configuração da escritura: o autor sai de cena para dar lugar à outra forma-sujeito da escrita. O signo, na sua materialidade, substitui a singularidade do homem por um traço e entra no lugar do indivíduo. Isto é, no lugar do indivíduo e do sujeito, há a comunidade e o signo da aldeia. Nesses casos, por exemplo, não se pode dizer que se trate da morte do autor como entidade, porém, da sua morte como indivíduo. A autoria indígena se configura através de determinados signos, inclusive extraverbais, que significam a forma de ser dos grupos representados nos textos (Almeida; Queiroz, 2004, p. 215-216). A autoria coletiva indígena, feita a partir da assinatura de etnias, associações e comunidades, põe em xeque não somente as formas legais de registro no Ocidente, mas estão para além desse parâmetro legal, uma vez que aparecem outras formas de manifestações de autoria indígena (Dorrico, 2015, p. 42).

Na autoria individual, a assinatura é de um único autor, que, de modo inventivo, pode trazer histórias criadas a partir de sua experiência pessoal e cultural. Conforme Dorrico (2015, p. 45), essa forma de autoria é marcada pelo esforço de dominar a escrita ocidental para a publicização da memória ancestral, isto é, a voz coletiva se entrelaça com a voz individual de tal maneira que, na autoria individual, ecoa a voz de toda uma tradição. Nessa forma de autoria, é muito comum os autores utilizarem o etnônimo (Munduruku, Krenak, Kambeba, por exemplo) para assinalar a ideia de pertencimento, bem como dar visibilidade a seu grupo étnico.

Logo, quando Eva Potiguara[42], por exemplo, traz, em seu poema "As Potiras do Rio Grande", a coletividade com referências a nomes de mulheres indígenas que considera importante para o legado de sua etnia, a autora possui o cunho individual e coletivo simultaneamente. Nesses casos, o autor individual representa tanto o 'eu' no singular, quanto o 'nós' no plural, ambos os aspectos contribuindo para a afirmação da identidade coletiva (Dorrico, 2015, p. 50).

As Potiras do Rio Grande

Luto por esse solo Tupi,
Antes da morte me lançar.
Por Luzia Cantofa, Jandira e Clara Poti.
Rego suas raízes
Para que ressurjam matizes

[42] Eva Potiguara é indígena potiguara por parte de seus avós paternos do Rio Grande do Norte e tem ancestralidade materna com os povos tupi de Belém. Suas principais publicações na poesia, na prosa e no audiovisual expressam o empoderamento da mulher, a luta pela terra e a resistência dos povos indígenas.

> Em primavera que se expande,
> As Potiras do Rio Grande
> (Eva Potiguara, 2022, p. 25).

O escritor indígena, como membro de um grupo étnico, possui a liberdade de incorporar símbolos e representações de sua cultura, assim como o imaginário coletivo de sua comunidade, sem que isso seja considerado apropriação cultural ou autoral. Marcada pela resistência, a autoria indígena revela uma pluralidade e uma polifonia de vozes que ecoam através da ancestralidade, do passado mítico e da história, interligando-se de forma recíproca. Observam-se, assim, duas direções: do coletivo para o individual e do individual para o coletivo. Esta condição de possibilidade, que enriquece as produções indígenas com sua criatividade, também se alinha com a literatura contemporânea, quando o autor se apresenta como criador de personas na obra, uma voz plural, polifônica e híbrida (Dorrico, 2015, p. 47).

Por esse caminho, os escritores desempenham um papel fundamental como agentes autorais de seus povos, sendo sua responsabilidade construir livros que reflitam a história de suas etnias. Esta especificidade do escrito vai ao encontro do que propõem Deleuze e Guattari (2003, p. 26) sobre o papel do escritor na literatura menor. Para os teóricos, "um escritor não é um homem, é um homem político, um homem máquina, e também um homem experimental". De tal modo, o autor indígena contemporâneo simultaneamente possui esse cunho individual e coletivo, o que pode ser notado em diversas formas de expressão autoral, como contos, crônicas, poesias, autobiografias, entre outras.

A emergência destas vozes no campo literário revela, politiza, desnaturaliza e resgata do silêncio e da invisibilidade sujeitos, relações, valores e práticas que tendem a ser massificados. De fato, o uso da literatura por estas minorias como meio de autoafirmação não implica necessariamente que elas devem se conformar ou se ajustar a paradigmas e projetos integrativos como condição para serem reconhecidas e publicamente valorizadas em sua existência, crítica, ativismo político e desenvolvimento sociocultural (Danner; Dorrico; Danner, 2018, p. 53-54). Da mesma forma, os autores indígenas não adotam uma escrita imparcial, impessoal, neutra e formal como fundamento de sua postura política. Em vez disso, eles se posicionam em primeira pessoa, a partir de suas próprias experiências, para dar significado à sua existência. É por meio dessas experiências como minorias que conseguem expressar e denunciar a violência, a negação e os apagamentos que enfrentam cotidianamente. Em suma, a literatura indígena se reveste de conteúdos políticos quando reivindica espaço e visibilidade para suas pautas, quando os autores indígenas reescrevem suas histórias a partir das diferentes realidades que vivem os grupos indígenas no Brasil e quando o indígena se

torna o protagonista das narrativas. É uma literatura cuja existência vem de muito antes da chegada dos colonizadores neste território, mas que só ganha visibilidade nos últimos 30 anos, ao passar a fazer parte do mercado editorial, mesmo que de forma ainda discreta.

Nesse cenário, ainda é preciso muitas ações para que esta literatura circule nos espaços de legitimação, como escolas e universidades. Nos últimos anos, a partir de incentivos, a literatura indígena tem conquistado leitores e os escritores visibilidade. O grande número de autores e obras aumenta a cada ano, o que demonstra o crescente interesse do mercado por estes textos e a necessidade de estudos voltados a este fenômeno em ascensão. A união destes escritores por meio de associações e eventos para fortalecer a promoção da literatura indígena também deve figurar entre o tema político, haja vista que esta literatura é uma parte do Movimento Indígena Brasileiro. Logo, não há como separar a produção de literatura indígena das questões políticas que circunscrevem os povos indígenas na contemporaneidade. Além de tais temas, a literatura indígena preserva também sua relação com os saberes primevos, manifestados principalmente na oralidade que permanece nos textos escritos. Pensando nessa característica comum às etnias indígenas, que é a oralidade, na seção que segue discutiremos como se dá a relação entre oralidade e escrita na literatura indígena contemporânea.

3.2 DO ORAL AO ESCRITO: A LETRA E A VOZ NA LITERATURA INDÍGENA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

As narrativas indígenas, que antes eram divulgadas e ouvidas unicamente por meio da oralidade, a partir do contato com outras culturas, têm se expandido para o campo da escrita. Segundo Calvet (2011, p. 8), nos encontramos diante de dois tipos de *corpora* que definem dois tipos de sociedades: as sociedades de tradição oral e as sociedades de tradição escrita. Estas denominações, para o estudioso, não são suficientes para cobrir o campo, porque elas definem apenas os termos extremos de inúmeras possibilidades. O estudioso esclarece ainda que todas as sociedades de tradição escrita foram, em um momento de sua história, sociedades de tradição oral. Os homens falaram antes de escrever e constituíram sua sociedade em função da fala. Mas estas sociedades testemunham também o fato de conservarem uma parte da oralidade que não pode ser considerada um *corpus* fóssil. Adiciona-se a isso o fato incontornável de que todas as línguas do mundo, com exceção para as que estão em vias de extinção, terão de se confrontar com a escrita, e isso é desejável,

porque os povos que falam línguas não escritas poderão preservar sua cultura com mais facilidade.

Esta mudança, de acordo com Calvet (2011, p. 145), se fará de toda maneira, e é completamente inútil questionar se será nefasta, ou se ela se fará acompanhar de alguma perda, uma vez que, seguramente, ela também trará algum progresso. É importante destacar que a passagem das práticas orais para a escrita não se inscreve, nesses casos, como um decalque das práticas ocidentais, uma vez que a escrita não é uma simples transcrição da língua, mas tem implicações sociais muito mais profundas, exatamente como a oralidade, que não é ausência do código escrito. Assim, a partir da perspectiva do teórico, as sociedades de tradição oral com suas especificidades deveriam traçar sua própria rota para a escrita e produzir elas mesmas a maneira como podem utilizá-la, pois a imposição do código escrito não deveria prolongar a dominação de uma sociedade sobre outra, impondo-lhe esse código em um momento histórico e em condições de uma falta de escolha.

No caso da aquisição da escrita pelos povos indígenas brasileiros, com o processo de colonização, houve a tentativa de se impor a prática escritural ocidental. Com o passar do tempo, a necessidade da aquisição da escrita partiu dos próprios indígenas para a documentação de suas línguas nativas. Mas esta regra não se aplica a todas as etnias, uma vez que nem todas fazem parte do processo de aquisição da escrita, e cada uma delas desenvolve esta prática a partir de necessidades internas e coletivas, respeitando o tempo e o desejo de cada povo (Guesse, 2014, p. 29).

Em Goody (2012, p. 43), veremos que o que chamamos de “literatura oral” era a forma, ou gênero padrão, encontrada nas sociedades sem escrita. O termo também é usado para descrever a tradição em civilizações letradas em que certos gêneros são transmitidos oralmente, ou são restritos aos que não sabem ler, mesmo que o termo literatura seja problemático para descrever os contos populares e, nesse caso, as narrativas indígenas não escritas, haja vista que o termo deriva do latim *littera*, letra, essencialmente sendo um conceito escrito. Os termos “formas orais padronizadas” e “gêneros orais” foram sugeridos para substituir a expressão “literatura oral”, entretanto, como a palavra literatura é utilizada de forma ampla, não deve ser ignorada, muito embora seja necessário lembrar das diferenças.

A escrita sempre esteve presente nas culturas indígenas no Brasil na forma dos grafismos feitos em cerâmica, tecidos, cestarias, tatuagens etc. Mesmo que a função dessa picturalidade não seja registrar a fala, ela contribui para a manutenção da memória social. Em termos cronológicos, a escrita alfabética foi introduzida no Brasil pela colonização europeia e, desde o século XVI, está presente de formas diversas em comunidades indígenas. Contudo,

foi apenas nas últimas décadas do século XXI que surgiu o que pode ser chamado de fenômeno da escrita indígena, no sentido do aparecimento de um conjunto de textos alfabéticos escritos por autores indígenas (Souza, 2006, s/p). Assim, é possível pensar num hibridismo entre um estado cultural moderno que permeia as narrativas escritas indígenas no Brasil, permitindo que a presença da tradição seja forte e persistente, ainda que num contexto temporal da modernidade (Guesse, 2014, p. 41). Isso justifica a ideia levantada por Fiorotti e Mandagará (2018, p. 15-16) de que as culturas orais fazem história, memória e literatura, caracterizando um processo contínuo de perda e de invenção, que, na maioria das vezes, são indissociáveis. Este princípio, que privilegia a escrita em detrimento do oral e da voz, parece ter orientado o pensamento ocidental, que, em grande parte, negligenciou, nos estudos teóricos, a literatura gerada, recriada e sustentada pela força da oralidade.

Não há na literatura indígena, segundo a percepção de Dorrico (2015, p. 55), uma ruptura entre a voz do narrador e do autor, como na tradição moderna ocidental. Até porque, como apontou Boas (2014, p. 289), as duas formas fundamentais de literatura, a canção e a narrativa, são encontradas universalmente e devem ser consideradas como forma primária da atividade literária. Na literatura indígena, Dorrico chama atenção para o modo como o narrador se porta, e a colaboração da própria audiência, o tempo, o espaço, o tom da voz e a postura corporal equivalem a modos distintos de quem narra. Os modos de narração e suas respectivas características performáticas, dados em cada momento específico, devem ser considerados importantes pelo fato de que estas ações têm influência na autoimagem e no comportamento que as próprias comunidades possuem em relação a si mesmas.

O que presenciamos na atualidade é a tradução da literatura oral para o universo da língua escrita pelos intelectuais indígenas, numa tentativa de conservar suas histórias, mas também de legitimar, a partir da escrita e do processo editorial, um modelo de literatura com elementos particulares. O que se nota é uma conexão cultural que não se dissocia da tradição ancestral, mas cria outros sentidos ao se adaptar a outros suportes (o livro, as mídias sociais); e nessa nova rede em que atua (mercado editorial, academia, concursos literários) alcança leitores não indígenas e, por decorrência, maior espaço para reivindicação de saberes e demandas, seja no campo epistemológico, seja no campo político (Dorrico, 2017a, p. 222).

Na percepção de Carvalho (2021, p. 388), nesse contexto, torna-se quase imperativo reconhecer duas coisas. A primeira é o fato de que a valorização das epistemologias indígenas supõe a convivência e a presença mútua de culturas distintas, num mundo em que se pode e deve reconhecer a multiplicidade e a diversidade. Tal situação expande as possibilidades tanto para que se possa contar histórias a partir de outros ângulos de apreensão e de compreensão

da realidade, quanto para que se possa aprender a contar histórias de maneiras distintas. A segunda é relativa ao fato de que o uso da escrita por parte de sujeitos indígenas também colabora para a existência de certo grau de convergência entre as tradições indígenas e a tradição ocidental.

As comunidades indígenas consideram extremamente importante a escrita de suas tradições. Os sábios das aldeias têm deliberado, motivados pelos exemplos que se multiplicam entre os grupos indígenas e pela urgência dos mais novos, que frequentam as escolas e universidades, escrever e publicar suas histórias, as histórias verdadeiras, do tempo de antes, de quando a escrita não tinha determinado que existem histórias falsas. Na literatura indígena, assim como nos outros campos artísticos desta tese, são os mais jovens que assumem a função do registro das narrativas. Os mais velhos compreendem que o livro, como objeto que pode ser configurado como manufatura artesanal, é um poderoso instrumento de reconquista espaço-temporal (Almeida; Queiroz, 2004, p. 234).

Com o uso da escrita entre as comunidades indígenas, há certamente a tendência de assumir algumas atividades antes realizadas nas tradições orais e, assim, mudar seu caráter e suas consequências. É claro que, quando a escrita é introduzida em uma sociedade, há imediatamente uma abertura de algumas novas esferas de comunicação e a substituição de esferas antigas por esse novo meio (Goody, 2012, p. 142). Desse modo, o uso da escrita alfabética e de outros meios de comunicação pelas sociedades indígenas brasileiras não exclui os saberes da tradição oral, que, inclusive, sobrevivem em muitos suportes.

Guesse (2014, p. 25-26) considera a relação entre oralidade e escrita um elemento central e fundamental do processo incipiente que é a literatura indígena. Conforme a estudiosa, além de aprenderem ou aprimorarem o domínio da língua portuguesa escrita, muitos grupos indígenas, antes ágrafos, intensificaram o processo de construção de sistemas alfabéticos escritos de suas próprias línguas de origem. São as narrativas tradicionais e as canções antes transmitidas apenas através da oralidade que estão sendo escritas pelos indígenas. Esta apropriação da língua nacional contribui para o surgimento de novas temáticas e para a ampliação do sistema literário brasileiro. A partir do uso da escrita, os grupos indígenas abrem-se para o contato com outras culturas que buscam superar os efeitos da colonização, inserindo-se, desse modo, no processo de globalização sem deixar suas práticas tradicionais.

Partindo desta conjuntura, é importante discutir como os indígenas enxergam a escrita para a promoção de sua literatura, uma vez que o reconhecimento da literatura dos

povos indígenas se dá a partir do acesso à alfabetização em língua portuguesa e ao processo editorial. Quem reflete sobre esta questão é o escritor guarani Olívio Jekupé (2018, p. 46-47):

> Já pensou: faz tantos séculos que o Brasil foi dominado pelos *juruakuery*, não indígenas em guarani, e desde aquela época tudo o que se fala sobre nossos parentes é escrito por eles. Eu não via isso como algo interessante, porque nós temos que contar nossas histórias para nossos filhos. E, se essas histórias tiverem que ser escritas, por que não pelo próprio indígena?
> Por isso eu vejo a escrita como uma grande arma e nós indígenas devemos usar essa arma do branco em nosso favor. [...] nós indígenas também poderemos ser grandes líderes através da escrita, produzindo literatura indígena para todos, para crianças, jovens e adultos. Através dela podemos mostrar ao mundo nossos problemas que acontecem no Brasil diariamente: terras sendo roubadas, rios sendo destruídos, indígenas assassinados, indígenas estupradas, e tantas outras coisas mais. E poucos sabem disso. Por isso eu via a escrita pelos próprios indígenas como uma grande arma para a defesa de nosso povo.

Na esteira de Jekupé, Aline Rochedo Pachamama, escritora e intelectual da etnia puri, justifica a necessidade da produção escrita, o que, de forma geral, também condiz com os interesses dos escritores indígenas em atuação:

> A partir de nossas inquietações, escrevemos. Para honrar nossas ancestrais, escrevemos. Escrevemos porque há uma floresta em nós, afetos e uma luta. Escrevemos para desconstruir registros colonizadores. Pensando sobre o lugar dos Povos Originários na história, tendo em vista a construção de sua invisibilidade enquanto sujeitos históricos e considerando o nosso protagonismo pulsante, defendemos o quanto é necessário que a história da(o) originária(o) seja por ela/ele escrita. Nosso lugar é na História, na Literatura, nas Ciências, na Geografia, na Biologia, nas Artes, na Poesia. Há uma lacuna, relacionada ao registro escrito por indígenas, que estamos prontas (e prontos) a preencher (Pachamama, 2020, p. 25).

Na visão de Almeida (2009, p. 91-92), os textos produzidos pelos escritores indígenas formam uma nova opção semiótica, diferente das práticas tradicionais, mas também diferente da escrita alfabética. Para a pesquisadora, com essa nova prática literária – escrevendo suas histórias, seus pensamentos, sua poesia –, os indígenas operam uma intensa mudança na sua própria vida social. Os livros indígenas começam com a voz, e a escrita, nesse caso, tradicional aliada das classes dominantes, torna-se, nas mãos dos escritores e intelectuais indígenas, uma oportunidade de reversão para os dominados, pois, carregada das diferentes falas silenciadas, ela funciona como uma arma que, por meio de cada frase ou palavra, apresenta certo poder.

Almeida e Queiroz (2004, p. 208-209) nos lembram que a matéria literária das diversas etnias brasileiras – suas realidades, suas ficções, seus ritmos poéticos – foi

sistematicamente impedida de configurar uma literatura. Os cânticos, os rituais, as formas de ligações entre o visível e o invisível e tudo o que poderia ser transformado em literatura indígena foram expropriados por outros discursos, cuja autoria foi assumida pela impostura religiosa e científica de padres catequistas, antropólogos, etnólogos, linguistas, agentes nas aldeias e representantes dos setores hegemônicos brasileiros e estrangeiros. Portanto, na contemporaneidade, a escrita, para estas comunidades, é como uma forma de assegurar a memória e a preservação das narrativas. Daniel Munduruku (2011, s/p), escritor indígena agraciado com diversos prêmios de literatura, esclarece em entrevista a importância da escrita para a causa indígena:

> É preciso interpretar. É preciso conhecer. É preciso se tornar conhecido. É preciso escrever — mesmo com tintas do sangue — a história que foi tantas vezes negada. A escrita é uma técnica. É preciso dominar esta técnica com perfeição para poder utilizá-la a favor da gente indígena. Técnica não é negação do que se é [...]. É demonstração de capacidade de transformar a memória em identidade, pois ela reafirma o Ser na medida em que precisa adentrar no universo mítico para dar-se a conhecer ao outro. O papel da literatura indígena é, portanto, ser portadora da boa notícia do (re)encontro. Ela não destrói a memória na medida em que a reforça e acrescenta ao repertório tradicional outros acontecimentos e fatos que atualizam o pensar ancestral.

A fala de Daniel Munduruku se junta ao pensamento de outros escritores e intelectuais indígenas sobre a escrita e suas possibilidades de caminhar lado a lado com os saberes tradicionais para a promoção de discursos políticos. Nessa perspectiva, a oralidade nos livros indígenas recém-publicados encontra, embora transformada, a forma visível e sua maior aceitabilidade nos espaços do saber. Sem deixar de lado suas tradições e suas diferentes formas de entender o mundo, diversos grupos indígenas se esforçam na aquisição da escrita ocidental. Para Thiél (2012, p. 103), ao narrar suas versões por meio das textualidades literárias, os autores indígenas contemporâneos expressam uma consciência do poder da escrita para sua inclusão como agentes de construção de um passado, de um presente e de um futuro na História nacional.

É preciso desfazer a ideia de que a tradição oral é parte de sociedades perdidas no tempo e recusar esse exotismo que tem recaído sobre as produções literárias indígenas, que buscam na oralidade sua matéria poética. Nas palavras do crítico literário e historiador suíço Paul Zumthor (1997, p. 27), “é inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo, o qual,

despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna".

As diferenças são óbvias entre as literaturas orais e escritas, a começar pela questão da autoria e em termos de público. Nas culturas orais, a memória da autoria é de pouca importância geral, exceto no caso de canções, mas não com mitos e contos populares, e raramente com epopeias, embora estas sejam características das primeiras culturas letradas. Isso não quer dizer que tais gêneros não passem a ser objetos de direitos de propriedade intelectuais. O que acontece normalmente é que canções, mitos e contos são associados a grupos específicos, enquanto o autor principal não é pesquisado. Nesse caso, cada recitador irá introduzir variações próprias, que, em alguns casos, serão adotadas por oradores subsequentes, para quem a versão anterior terá servido de modelo. Assim, mudanças vão sendo introduzidas constantemente por uma cadeia de indivíduos de forma autônoma, sem que se baseiem em algum original estabelecido (Goody, 2012, p. 47). O contraste disso acontece com as narrativas indígenas escritas, que, ao entrarem para as categorias de autoria do modelo ocidental, precisam ser assinadas por um grupo, ou por um único indivíduo, e enquadradas em gêneros textuais que não fazem parte do universo indígena. A questão da variação também pode acontecer, mas de forma menos recorrente e em menor número, como nos casos de um mesmo mito publicado por autores de etnias diferentes e com especificidades correspondentes a cada grupo.

A partir deste embate, concordamos com o que discute Cornejo-Polar (2003, p. 20) sobre a possibilidade de determinar algumas ou muitas formas básicas da relação entre literatura oral e escrita, várias das quais têm um tratamento exaustivo na filologia, especialmente no que diz respeito à conversão de discursos orais em textos escritos. A oralidade e a escrita, na visão do crítico, possuem seus próprios códigos e suas próprias histórias na produção literária, se referindo a duas racionalidades fortemente diferenciadas, mas se faz óbvia a existência de uma ampla e complicada gama de interações. O estudioso acrescenta a este fato a excepcionalidade fluida e complexa da literatura na América Latina, que não se limita à produção em língua espanhola ou europeia.

No que tange às literaturas indígenas escritas, ter uma língua documentada não é ter um corpo morto, mas uma história, um discurso e uma poética. A escrita da História pelos sujeitos indígenas embaralha-se com a escrita literária, sem deixar também de ser instrumento de sobrevivência material (Almeida; Queiroz, 2004, p. 211). No que tange ao uso da escrita alfabética e a formação de um movimento literário, Ely Ribeiro de Souza, escritor da etnia macuxi, desenvolve a seguinte reflexão:

> Percebe-se, portanto, um movimento literário que pode ser realmente interessante para os povos indígenas, uma vez que a escrita possibilita o registro de muitos conhecimentos que giram em torno das aldeias, informações que se vão com o falecimento dos velhos e pajés, para os registros e sugestões dos profissionais indígenas na área da educação e saúde, por exemplo. Escritas essas que podem informar ao povo brasileiro sobre a cultura tradicional indígena, sua diversidade e realidade; na elaboração de documentos reivindicatórios de políticas públicas junto ao Estado nacional. Escrita que permite a troca de conhecimentos e experiências entre indígenas e a sociedade brasileira a respeito da diversidade, sociabilidade, produção e preservação, desenvolvimento e sustentabilidade, troca de saberes sobre valores, comportamentos, espiritualidade, jogos e brincadeiras (Souza, 2018, p. 68).

Assim, nessa dupla tradição, oral e escrita, lançada no mercado editorial sob a tutela de literatura indígena, torna-se necessário reconhecer as elevadas funções criativas, estéticas e literárias que são desenvolvidas na tradição oral e estão em consonância com o sentido cultural de cada etnia. A especificidade literária de herança ancestral e oral traduzida para o impresso, que compreende diferentes formas: romance, contação de histórias, crônica, conto, autobiografia, depoimento etc., demonstra que a função estética é tradicionalmente entendida no interior da etnia, cada uma a seu modo, valendo-se dela para formar este mosaico literário contemporâneo, que pode vir sob a forma de ritos, cantos, histórias, mitos, ficção, entre outros (Dorrico, 2017a, p. 220).

Nesse cenário de produção e circulação da literatura indígena, a escrita alfabética não é o único fator que tem contribuído para a promoção desta literatura, integra-se a isso, como veremos à frente, o domínio das novas tecnologias cada vez mais comuns entre os grupos indígenas em favor da publicização das suas causas, artes e culturas.

Diante do exposto, entendemos que seria prejudicial o encontro entre a oralidade e a escrita, bem como de outros conhecimentos ocidentais entre os povos indígenas de forma imposta. O que vemos cada vez mais são povos conscientes e abertos às influências como forma de conservar e ampliar suas identidades. O livro indígena, como produto que conjuga formas ocidentais e conhecimentos tradicionais, representa para estas comunidades mais um mecanismo para serem vistos e ouvidos. Por meio da aquisição e do domínio da escrita, passam a projetar seus discursos, suas reivindicações sobre a terra, questões ambientais, suas formas de organização e suas ficções. De tal modo, se faz relevante lembrar que um novo meio de comunicação não substitui o anterior, pois contar os mitos e as histórias antigas ainda faz parte das atividades cotidianas das aldeias brasileiras.

Não podemos pensar na literatura apenas quando projetada em livros. A oralidade, por exemplo, detém diferentes formas de manifestações, que podem e devem ser entendidas

como literatura não no sentido que estão presentes nos manuais ocidentalizados, mas naquela cuja expressão está vinculada à oralidade, performance e ritual. Logo, pensar na literatura indígena contemporânea implica reconhecer o mito transcrito, e a literatura iniciada nos bancos escolares das aldeias e suas diversas formas são apresentadas neste conjunto literário.

3.2.1 Textualidades indígenas em trânsito

As obras escritas pelos autores indígenas são complexas porque são resultados da interação entre culturas. A junção entre tradição e modernidade, na qual se inscreve a oralidade traduzida para o escrito, é, de certo, o que rege a literatura indígena contemporânea. Isso se manifesta a partir do diálogo que as textualidades indígenas possibilitam ao congregar o local e o universal e pelo trânsito dos escritores entre a aldeia e os espaços cosmopolitas.

Thiél (2012, p. 77) acredita que, mediante o processo de diálogo entre formas tradicionais e modernas, o espaço de produção da literatura indígena pode ser simbólico e concretamente representado por uma rede. A estudiosa justifica a comparação ao afirmar que o lugar desta literatura é vazado e atravessado por elementos internos e externos que fluem interligando significados. Ainda como rede, este lugar de produção existe em uma relação de codependência entre centros e margens, o que gera uma tensão criativa. Portanto, assim como em outras formas de artes indígenas, a literatura destes povos não implica a ideia de purismo. O hibridismo é inerente às culturas e, consequentemente, às práticas culturais e discursivas. A noção de pureza torna-se, desse modo, insustentável frente à circulação, ao nomadismo e à diáspora. É este processo de hibridização, que, segundo Bernd (2011, p.153-154), dá origem ao nascimento de uma *littérature-monde*: globalizada e com eliminação de fronteiras culturais e escritores de diferentes etnias que elegeram livremente seus "modelos" ou seus "ancestrais" intelectuais em autores de abrangência universal. Conforme a estudiosa:

> O conceito de identidade nacional homogêneo entra em crise a partir do momento em que diferentes minorias (ou maiorias em posição minoritária no interior de determinadas sociedades) passam a ocupar seus espaços, a assumir seus lugares de fala (*lócus enunciativo*) e a reivindicar identidades específicas, como as mulheres, os negros, os gays, os estrangeiros, os imigrantes, etc. Essa fragmentação do sujeito põe em xeque os conceitos homogêneos de identidade e de literatura nacionais. Será a partir do momento em que passamos a perceber o outro em sua diversidade, em que passamos a repensar a identidade a partir da alteridade, que começamos a questionar conceitos tais como os de identidade e literatura nacional (Bernd, 2011, p. 154).

A maior necessidade do agora, de acordo com Bernd (2011, p. 155-156), parece ser a construção de identidades que têm por base a inclusão de etnia, gênero, culturas e grupos que ficaram à margem dos sistemas oficiais, reivindicando uma visibilidade escondida nos projetos de identidade nacional e literária dos séculos XIX até a metade do XX. O outro, minorizado, deixa de ocupar a posição marginal e periférica, refazendo cartografias identitárias até então vigorantes, pondo em xeque os conceitos de identidades nacional e literária e exigindo que estas categorias sejam revistas.

Em razão de deslocamentos e da diluição de fronteiras, as identidades precisam ser renegociadas, além disso, lugares não podem mais ser apenas contrapostos em função de oposições binárias e, sim, percebidos por seu hibridismo (Thiél, 2012, p. 78), que, nesse caso, presente na literatura indígena, ao congregar diversos gêneros textuais e formas de linguagens, liga-se, como propõe o crítico literário Edward Said (2011, p. 24), à história dos escritores e de suas sociedades, moldando e moldado por suas experiências sociais em diferentes graus. A cultura e suas formas estéticas derivam da experiência histórica.

Nesse contexto, Souza (2006, s/p) enxerga uma complexidade na relação entre oralidade e escrita que dificulta a identificação dos termos dos gêneros da cultura escrita com os quais estamos acostumados, tais como poesia, conto, crônica etc. Esta questão de enquadrar as narrativas indígenas em gêneros textuais da cultura dominante não é uma preocupação dos escritores. Conforme o estudioso supracitado, são os editores não indígenas que formatam os manuscritos, atribuindo-lhes o gênero textual que mais lhes parece oportuno nas circunstâncias, sem que os próprios autores tenham escolhido intencionalmente estes gêneros. Os gêneros textuais da cultura dominante pertencem ao campo da cultura escrita e têm mais a ver com a disposição do texto verbal no espaço da página do que com a performatividade e a interação do narrador-audiência, característica da tradição oral, cujas distinções de gênero textual são menos definidas e mais situacionais.

Ainda sobre este tema, o depoimento do escritor Cristino Wapichana (2018, p. 79) é esclarecedor quanto ao processo de produção do livro indígena:

> Um livro são muitas pessoas que fazem, a gente só escreve e, embora algumas premiações indiquem que a história é ótima e que o livro é bom, quem ganha é a história, o livro, não é a gente enquanto autor. Isso é feito quando estamos juntos; embora a gente tenha que trazer o prêmio para casa, ele é de muitas pessoas, do autor, do editor, do ilustrador, dos caras que imprimem, que corrigem, que fazem tudo. Então história é isso, escrever é uma arte sublime, uma coisa que eu não sei explicar não, a gente sente, é isso.

A produção literária indígena se mostra complexa, e sua leitura também é, porque exige, até do leitor acostumado com obras clássicas, uma imersão no universo cultural indígena. Talvez a dificuldade de leitura resida no fato de que, em nossa formação educacional, o contato com textos que fujam dos moldes ocidentais não acontece com frequência. O texto indígena é composto de uma linguagem multimoldal, ou seja, ao lado da escrita alfabética, outros elementos compõem o texto, como esclarece Almeida (2009, p. 75):

> Se os textos produzidos e vinculados a partir da escola indígena constituem um rastro, um vestígio de uma relação intercultural entre culturas orais, divergentes, e cultura do impresso, globalizante, podemos também afirmar que são registros privilegiados do contato entre povos. Esses textos, sempre inacabados, participam da natureza do contato ou da relação. São transitórios quanto aos suportes (o papel, por exemplo, mal o suporta, tal a tendência à tridimensionalidade), quanto ao formato (as letras dançam nas páginas, as histórias não finalizam, os gêneros clássicos não os abarcam), quanto à função (ensinam geografia, por exemplo, mas o efeito poético faz cair a impostura de qualquer saber constituído). É como se a escola indígena fosse hoje um cenário em que os aspectos tradutórios da cultura, o trânsito e as passagens se deixassem representar de forma mais ou menos inconscientes, e os textos produzidos, verbais, sonoros, visuais, impressos ou não, figurariam, de certa maneira, traduções, não propriamente de uma ou outra cultura, mas da própria prática tradutória que constitui cada cultura.

O estilo que cada autor indígena imprime ao texto literário faz parte de um amplo repertório de narrativas sobre as vivências ancestrais e temas políticos que circundam as aldeias indígenas. Quanto à recepção destes textos, Almeida (2009, p. 109) argumenta que tantos os leitores indígenas, quanto os não indígenas estão em pé de igualdade perante a nova literatura: os primeiros, porque estão, em geral, começando o contato com a escrita e com os livros; os segundos, porque retornam a esse momento inaugural pela força do estranhamento. Desse modo, cada estilo desenvolvido por uma etnia garante relação com o literário. Os textos orais e escritos, em diversas línguas, convivem no campo literário e artístico e conferem novas configurações do literário, fazendo com que repensemos as categorias e parâmetros de análise.

As produções orais de cada grupo indígena se adaptam ao formato ocidentalizado de produzir literatura. Com isso, a literatura indígena contemporânea possibilita que os escritores transitem por inúmeras categorias modernas do literário, incorporando neles suas práticas da oralidade. Imersos em categorias textuais, esquecemos, como afirma Cornejo-Polar (2000, p. 20), que a literatura é signo e, de maneira inevitável, remete a categorias que excedem ao ser humano, à sociedade, à história, e, ao mesmo tempo, que a literatura é produção social e parte complementar de uma realidade e de uma história nunca neutra. Como produção que agrega

os elementos da tradição e da modernidade, os povos indígenas incorporam novos estilos à literatura brasileira, demonstrando que o conceito de literatura está além dos manuais e da definição de um único gênero textual e literário.

Os escritores adaptam seus mitos, seus cânticos e suas experiências em gêneros já conhecidos pelo grande público e muitas vezes adaptados pelas próprias editoras. A adaptação, como notamos, é um requisito para a publicação e para a participação destes sujeitos no rol de escritores contemporâneos. Entre as publicações, há uma maior adesão dos escritores ao gênero narrativo, com contos, crônicas, fábulas, autobiografia e romance.

As obras surgem misturando narrativa ficcional, pessoal, subjetiva, fato e autobiografia. O conto, por exemplo, muito utilizado pelos escritores indígenas, mimetiza os ritmos, temas e performance, esta última manifestada a partir da categoria do narrador/autor, sendo vista nas narrativas como uma instância que baralha a correspondência entre o vivido e o inventado, confundindo o enredo ficcional com informações biográficas, como uma estratégia que possibilita ao narrador apresentar uma diversidade de vozes (Dorrico, 2015, p. 36).

Nos estudos de Zumthor (2007, p. 53-54), o teórico considera que todo texto poético é performativo pela materialidade, peso das palavras, sua estrutura, sua acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Desse modo, mesmo quando submetida à linearização da escrita alfabética, a narrativa indígena mantém um vínculo com sua tradição performática original através das marcas orais transcritas na superfície inerte do papel. A ação do leitor performático e a ênfase na experiência acabam por transformar o texto alfabético em uma espécie de ato de fala. Os elementos que geralmente consideramos como performáticos, encontrados nas narrativas indígenas escritas, são precisamente a organização do discurso escolhido pelo narrador/autor. Esta seleção dos termos a serem proferidos leva em consideração o momento em que ocorre o reconto, com a intenção de envolver o leitor por meio do comportamento performático do narrador.

A escolha dos elementos performáticos indica a preferência com que deseja manifestar uma forma da narrativa e apresentá-la ao público ouvinte, além de expressar o fato de que o narrador possui modos distintos de conceber o momento e as escolhas próprias na hora de realizar determinado texto oral, podendo alternar o uso do discurso, ou formas gestuais que eventualmente aparecem no texto impresso sob a configuração de formas linguísticas que as indicam. Ainda cabe citar, nesse contexto transitório das obras indígenas, as marcas da oralidade escolhidas pelo narrador/autor na performance. Nesse sentido, os textos advindos da oralidade e transpostos para o modelo de escrita ocidental revelam

circunscrições de performance e ainda a instância performática por meios de elementos próprios da tradição oral, que permite, como aponta Dorrico (2015, p. 37), ver o embricamento da autoria coletiva e individual nos textos orais transpostos para o impresso.

Uma das obras que elucidam com exatidão o tema do hibridismo e das particularidades da escrita indígena como marcas orais, performance, hibridismo de gêneros é *Murũgawa*: mitos, contos e fábulas do povo maraguá (2007). O escritor Yaguarê Yamã divide as narrativas nas categorias de mitos, contos e fábulas. Ao todo são 31 histórias que compõem o livro, sendo estas comunitárias e contadas diretamente por membros da etnia que assinam as produções. Neste e em muitos outros casos, a definição de um único gênero textual é impossível, porque os gêneros orais de cada povo não são os mesmos da cultura escrita ocidental.

Há ainda que considerar que o mito, banalizado em seu uso no ocidente, normalmente vinculado a relatos fantasiosos e desvinculado de um discurso histórico ou verdadeiro, assume, entre as comunidades indígenas, um caráter religioso e essencial. O relato mítico, tema que discutiremos melhor em momento oportuno, se mistura aos gêneros ocidentais e é utilizado pelos escritores para apresentar a origem do mundo, dos deuses e do homem. As narrativas de gênero memorialista também representam o hibridismo das textualidades indígenas. A autobiografia e os discursos memorialistas ganham destaques nas obras indígenas e apresentam o universo indígena pela ótica de um eu-autor, eu-narrador e eu-personagem que guardam na memória as vivências remotas aprendidas de sua etnia e suas próprias vivências enquanto sujeito de seu tempo. As obras *Histórias de índio* (1991), de Daniel Munduruku, *Todas as vezes que dissemos adeus* (1994), de Kaká Werá, e *Índio aviador* (1994), de Marcos Terena, são exemplos deste gênero.

Outro gênero narrativo comum entre as textualidades indígenas é o ensaio. Conforme Thiél (2012, p. 84), esta é a forma predileta para a construção de um discurso social e político. Os escritores e intelectuais indígenas utilizam este gênero como metatexto para desenvolver uma reflexão sobre a própria construção textual marginalizada e o que a escrita e a publicação dos textos representam para a coletividade indígena. O ensaio pode oportunizar a análise identitária própria e comunitária e ainda possibilita a tessitura de considerações sobre a relação do eu-narrador com a tradição étnica, a tradição ocidental e o trânsito entre culturas e textualidades. Ailton Krenak, Graça Graúna, Julie Dorrico, Daniel Munduruku, Olívio Jekupé e muitos outros intelectuais utilizam este gênero para promover subsídios para a teorização da literatura indígena brasileira contemporânea, assim como outros temas caros à contemporaneidade.

No campo da poesia, os autores indígenas apresentam uma infinidade de temas e formas. As construções poéticas relacionam o modo de vida na aldeia e nos centros urbanos em diálogos multiétnicos, que evidenciam, inclusive, o hibridismo no uso da língua portuguesa e variantes indígenas como forma de reverenciar a ancestralidade. Graça Graúna, com *Canto Mestizo* (1999), Eliane Potiguara, com *Metade cara, metade máscara* (2004), Márcia Kambeba, com *Ay Kakyri Tama*: eu moro na cidade (2018), Auritha Tabajara, com *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018), entre outros.

Nos títulos apresentados acima, há algumas particularidades que precisam ser explicitadas. Graça Graúna, por exemplo, utiliza a poesia como instrumento de autoafirmação ao retomar a tradição oral dos cânticos ancestrais. O livro mencionado da autora é marcado pela pluralidade no plano de conteúdo, com debate sobre identidade indígena e, no plano estético, com poemas visuais e haicais. O título, que faz referência à palavra mestiço (*mestizo*, em espanhol), sugere a marca da hibridez que acompanha os textos escritos em língua indígena e não indígena. Eliane Potiguara também não segue os padrões editoriais dos livros de poesia, pois apresenta relatos de vida e histórias de seu povo. O tema da identidade também é recorrente durante todo o conteúdo do livro. Márcia Kambeba ainda caminha na perspectiva de evidenciar a identidade indígena, com grande referência à presença indígena nos centros urbanos, ao mesmo tempo em que celebra o convívio e suas relações com seu lugar de origem, a aldeia. Seu livro é um híbrido de poesia, crônica e fotografias. Auritha Tabajara, considerada a primeira cordelista indígena, em seu primeiro livro, expõe sua vivência de mulher indígena e LGBTQIA+ como forma de romper com a visão imaginada do ponto de vista ocidental e colonizador. Para isso, a autora utiliza a estética do cordel, gênero textual de sua região de nascimento, que possui grande relação com a oralidade. Em seus cordéis, apresenta o tema da seca, da diáspora e da vida indígena nas terras nordestinas e a singularidade poética do povo indígena nordestino.

Nesse pequeno grupo de escritores, tanto do campo narrativo, quanto da poesia, percebemos a variedade dos textos indígenas. E há ainda os textos que englobam uma variedade de gêneros como a coleção *Tembetá*, lançada pela Editora Azougue, que reúne ensaios, depoimentos e entrevistas em uma série de livros em 12 volumes sobre diversos pensadores indígenas: Ailton Krenak, Álvaro Tukano, Cristino Wapichana, Daniel Munduruku, Eliane Potiguara, Fernanda Kaigang, Kaká Werá, Sônia Guajajara, entre outros. Cada obra da coleção é composta por uma antologia de textos e documentos históricos sobre o autor homenageado, sendo organizada por Kaká Werá, tendo como produtor Cristino Wapichana.

Toda esta multiplicidade de textos e obras disponíveis no mercado nos faz refletir sobre o contato e a experiência dos escritores com os diversos espaços culturais que evocam um pensamento interseccional constituído pela escrita de um eu que vivencia experiências, até então contadas pelo ponto de vista do outro.

Outro ponto importante ainda a ser considerado na composição das textualidades indígenas é o idioma. Nos exemplos das narrativas acima, mencionamos a pluralidade linguística que acompanha os textos. Produzidas as obras em português, inglês, espanhol, por exemplo, ou idiomas nativos, a escolha da língua é determinada pelo propósito, ou pelo público-alvo ao qual se destina. As obras escritas em idiomas hegemônicos destinam-se, sobretudo, aos leitores não indígenas como forma de maior circulação e propagação das ideias indígenas. Nesses casos, é muito comum nas obras a presença de expressões em língua nativa, acompanhadas de um glossário, ou da tradução no próprio texto, como é encontrado no poema abaixo:

***Ay Kakuyri Tama* / Eu moro na cidade**

Ay kakuyri tama.
Ynua tama verano y tana rytama.
Ruaia manuta tana cultura ymimiua,
Sany may-tini, iapã iapuraxi tanu ritual.

Tradução:
Eu moro na cidade
Esta cidade também é nossa aldeia,
Não apagamos nossa cultura ancestral,
Vem homem branco, vamos dançar nosso ritual.

Nasci na *Uka* sagrada,
Na mata por tempos vivi,
Na terra dos povos indígenas,
Sou *Wayna*, filha da mãe *Aracy*.

Minha casa era feita de palha,
Simples, na aldeia cresci
Na lembrança que trago agora,
De um lugar que eu nunca esqueci.

Meu canto era bem diferente,
Cantava na língua Tupi,
Hoje, meu canto guerreiro,
Se une aos Kambeba,
aos Tembé, aos Guarani.

Hoje, no mundo em que vivo,

> Minha selva, em pedra se tornou,
> Não tenho a calma de outrora,
> Minha rotina também já mudou.
>
> Em convívio com a sociedade,
> Minha cara de "*índia*" não se transformou,
> Posso ser quem tu és,
> Sem perder quem sou,
>
> Mantenho meu ser indígena,
> Na minha identidade,
> Falando da importância do meu povo,
> Mesmo vivendo na cidade.
> (Márcia Kambeba, 2013, p. 23).

Nesse caso em particular, quando a autora traz o signo linguístico de sua língua materna para o texto, configura um gesto de reafirmação, já que a língua, como fruto social e cultural, pressupõe as especificidades de determinadas sociedades. Já as narrativas em línguas nativas se voltam para uma leitura mais interna dos grupos indígenas, como forma de fortalecer o aprendizado dos mais jovens à sua primeira língua. Nos casos das narrativas bilíngues, o objetivo é a circulação interna e externa. Sobre as possibilidades do uso das línguas nativas nas obras indígenas, Thiél (2012, p. 43) esclarece, a partir de alguns pontos, que:

> 1) pode ser uma forma de assegurar visibilidade às comunidades indígenas: assim se desfaz a noção de unidade linguística nacional, que ainda hoje é defendida pelos centros de poder; 2) pode vir a legitimar autonomia identitária e política; 3) pode ser uma estratégia de resistência cultural, que assegure a ocupação de um espaço de afirmação cultural, linguística e de autodeterminação; 4) deve-se também à necessidade de manter uma ligação com a sabedoria ancestral pelo discurso; 5) pode corresponder a um recurso pedagógico que conduz ao aprendizado das línguas/cosmovisões nativas em escolas indígenas com material da própria comunidade; finalmente, 6) pode construir recurso poético de criação e valorização da palavra ancestral, da sonoridade, do ritmo e da performance das comunidades nativas.

Para muitos escritores indígenas, principalmente aqueles que nasceram e cresceram nos centros urbanos, a língua portuguesa é sua língua materna, por isso, se expressam através da língua do colonizador para desfazer visões unilaterais sobre suas culturas. Nesse cenário, há ainda os textos bilíngues, que demonstram o biculturalismo do discurso indígena. Em suma, a heterogeneidade discursiva da produção textual indígena manifesta-se pela interação de idiomas e pela interação de multimodalidades. Palavras, imagens, desenhos geométricos,

elementos sonoros, musicais e performance formam um conjunto a ser lido (Thiél, 2012, p. 44).

Como vimos, as textualidades indígenas comportam uma multiplicidade de gêneros e de modalidades discursivas e são produções provenientes dos saberes tradicionais coletivos e modernos, representados pelo trânsito dos escritores, que provocam reflexões sobre política, educação, religião, organização social e outros temas que fazem parte do dia a dia dos grupos indígenas brasileiros. Assim, a análise dos textos indígenas deve ser feita a partir de uma perspectiva que priorize todo o processo de produção e a interação entre oralidade e escritura.

3.2.2 Escritores indígenas do nosso tempo

A produção de literatura indígena no Brasil, como discutido, se configura como manifestação política. O escritor indígena, desse modo, é um porta-voz que fala em nome de uma coletividade. A experiência de autoria se expande a partir da possibilidade de que os leitores percebam que as produções indígenas não são meros produtos, mas manifestações de identidades e ancestralidades. Isso porque a recente prática de criação literária destes povos pode ser tomada como a própria historicização da questão indígena. A memória histórica contribui para a tomada de novas decisões e para a superação das estruturas impostas, autorizando-os a refletir concretamente sobre a necessidade ou não de determinadas convenções, como a da escrita, por exemplo (Almeida; Queiroz, 2004, p. 203). Assim, apreende-se que o livro é visto pelo escritor indígena como um objeto de reconstrução da memória, produzido a partir dos escombros da história e utilizado para o fortalecimento de seu grupo.

Destarte, a produção de literatura mantém e atualiza os costumes das comunidades indígenas. Nesse processo criativo, a representação da ancestralidade significa saber ouvir os mais velhos e usar a literatura como promoção da causa indígena. Quando os escritores indígenas contemporâneos recorrem aos mitos, aos cânticos e aos rituais de seus grupos e buscam transmitir estas manifestações de conhecimento à outra cultura, pressupõe-se que mostram consciência a respeito da escrita como manifestação transformadora. Isso comprova que é inevitável o diálogo interétnico, um processo que vem de tempos remotos (Graúna, 2013, p. 172).

Com a ascensão da literatura indígena, o número de escritores aumenta a cada ano. Hoje, no Brasil, é possível dizer que existem mais de 50 escritores em atuação. A organização política para o fortalecimento da categoria se vincula principalmente em torno do Núcleo de

Escritores e Artistas Indígenas – NEARIN, criado em 2003 e vinculado ao Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual – INBRAPI. É por meio da criação de organizações em torno da categoria que estes escritores se inserem no circuito literário e trazem visibilidade para esta literatura.

Na perspectiva de Graúna (2013, p. 138), o ato de compartilhar o pensamento indígena por meio da literatura, como fazem os autores indígenas, configura uma identidade literária que se mantém pela solidariedade nas ocasiões em que participam de oficinas de literatura e palestras sobre a temática indígena. A experiência, segundo a teórica, circunscreve-se na esperança de que o leitor não indígena também se manifeste contra o regime capitalista que marginaliza o escritor indígena e a sua propriedade intelectual.

A possibilidade de escrever para as lideranças indígenas imbuídas desta função comunitária leva os autores, concernente a Almeida e Queiroz (2004, p. 225), a um processo intenso de tradução intersemiótica, pois passam a transitar numa esfera de interpretação em que as "novas palavras que surgem" vão intercambiando seus sentidos, de acordo com o ambiente discursivo e o espaço dos livros, particularmente, com os termos da tradição. A preocupação principal do escritor indígena não é prestar obediência ao cânone literário, mas transmitir o pensamento ancestral, este comprometimento com as vozes da tradição não deve ser visto como atitude purista, muito menos como um ato de censura ao texto, uma vez que implica, principalmente, um velho exercício chamado democracia (Graúna, 2013, p. 145).

Nesse contexto em que novas vozes surgem no cenário editorial para promover a cultura indígena, o termo-chave, na visão de Dalcastagnè (2012, p. 17), é a representação. Um conceito sempre presente nos estudos literários, mas que agora é visto com maior consciência de sua seriedade. A ideia de representatividade, neste caso, se aplica à autorização do escritor ao representar os anseios e os costumes a fim de usufruir das narrativas tradicionais para a produção de literatura. Assim, é importante pensarmos na função social do escritor indígena para as discussões em torno da temática indígena. Uma vez que estes sujeitos negociam com a sociedade hegemônica um novo lugar para tornar visível a história, a textualidade e a identidade indígena mostram como podem, ao assumir o controle da narrativa, redefinir seu passado, presente e futuro na literatura e no mundo (Thiél, 2012, p. 101). Logo, a proposta de um estilo indígena na literatura brasileira se baseia no princípio da dessubjetivação, ou seja, o sujeito se perde no estilo e se reencontra por algum traço, quando a cultura se torna realmente importante. Perseguir este traço cultural, portanto, contribui para que as organizações indígenas determinem seus perfis, ainda que sempre moventes (Almeida; Queiroz, 2004, p. 201).

Mesmo diante de um cenário promissor para os escritores indígenas, Márcia Kambeba (2018, p. 42) chama atenção para uma grande quantidade de escritores que não conseguem fazer suas literaturas circularem e chegarem às grandes editoras. A maioria destas produções, segundo a escritora e estudiosa, fica apenas no papel, e os escritores, na invisibilidade. Sem oportunidade para publicar e divulgar, muitos indígenas acabam não fazendo parte destas listas, e suas produções só são vistas nas escolas indígenas ou nas rodas de conversas. Mesmo que estes escritores não sejam reconhecidos, eles entendem como o registro é importante para o entendimento da cultura e da alteridade, por isso, encontram outras formas de publicizar suas criações, seja nos espaços virtuais, seja nas cartilhas etc.

Como forma de cumprir o objetivo de apresentar estes escritores, montamos uma tabela com seus nomes e suas etnias, na qual é possível ter uma visão panorâmica da quantidade de escritores indígenas em atuação no Brasil.

QUADRO 2 – ESCRITORES INDÍGENAS BRASILEIROS EM ATUAÇÃO

Escritor	**Etnia**
Aldevan Baniwa André Fernando Baniwa Gersem Baniwa	Baniwa
Ariabo Kezo	Balatiponé Umutina
Jaime Diakara Bete Morais	Desana
Adão Karaí Tataendy Antunes Emerson Guarani Kerexu Mirim Lídia Krexu Rete Veríssimo Luiz Karai Papa Miri Poty Tupã Mirim Verá Kanguá Werá Jeguaka Mirim Olivio Jekupé Maria Kerexu Kaká Werá Jecupé Jera Poty Mirim	Guarani
Márcia Wayna Kambeba	Kambeba
Vãngri Kaingang	Kaingang
Denízia Cruz	Kariri Xocó
Aline Ngrenhtabare Kayapó Edson Kayapó	Kayapó
Ailton Krenak Edson Krenak Shirley Djukurnã Krenak	Krenak
Estevão Carlos Taukane	Kurâ-bakairi

Ely Macuxi Jaider Esbell Julie Dorrico	Macuxi
Elias Yaguakãg Lia Minapoty Roni Wasiry Guara Yaguarê Yamã Uziel Guaynê	Maraguá
Toninho Maxakali	Maxakali
Daniel Munduruku Marcelo Manhuari Munduruku Ytanajé Coelho Cardoso	Munduruku
René Kithãulu	Nambikwara
Angthichay Pataxó Kanátyo Pataxó	Pataxó
Ademario Ribeiro Juvenal Teodoro Payaya	Payaya
Rosi Waikhon	Pirá-Tapuya Waíkhana
Eliane Potiguara Eva Potiguara Graça Graúna Sulamy Katy	Potiguara
Davi Kopenawa Darysa Yanomami Mozarildo Yanomami	Yanomami
Aline Rochedo Pachamama	Puri
Auritha Tabajara	Tabajara
Ismael Tariano	Tariano
Marcos Terena Niara Terena	Terena
Telma Pacheco Tamba Tremembé	Tremembé
Álvaro Tukano	Tukano
Nankupé Tupinambá Fulkaxó	Tupinambá
Põrõ Israel Fontes Dutra Yuhkuro Avelino Dutra	Tuyuka
Tiago Hakiy	Sateré-mawé
Ducinéia Tan Huare Ariabo Kezo	Umutina
Cristino Wapichana Kamuu Dan Wapichana Gustavo Caboco	Wapichana

FONTE: O autor (2024).

Como mostra a tabela acima, os escritores indígenas estão conseguindo se movimentar em busca de espaço no campo literário brasileiro. Olhando por um prisma quantitativo, já se tem um número considerável de escritores, tendo em vista a menoridade da literatura indígena e seu desconhecimento por parte do grande público. Por outro lado, a

referida tabela não tem a intenção de generalizar ou definir de fato os escritores indígenas brasileiros, haja vista a possibilidade de nomes terem ficado de fora, ou mesmo escritores que ainda não conseguiram publicar seus textos. Em um percurso de, pelo menos, 30 anos do surgimento dos primeiros textos indígenas, os escritores estão mais cientes do seu papel enquanto porta-vozes de seus grupos e da utilidade da escrita, uma ferramenta que deixou de ser um instrumento de dominação, passando a ser um instrumento de afirmação e representatividade.

3.2.3 Os incentivos à produção de literatura indígena

Com todas as dificuldades que os escritores periféricos enfrentam na atualidade para propagar suas literaturas, é preciso admitir que a literatura indígena tem ganhado espaço no mercado editorial. Desde os direitos educacionais adquiridos a partir da Constituição de 1988, os indígenas têm conquistado espaço para a produção de suas literaturas. Como visto na tabela 2, houve um aumento significativo do número de obras e escritores indígenas que despontaram no cenário editorial nos últimos 30 anos. Além disso, a junção em torno das associações, os concursos, os incentivos de leis e de programas governamentais alavancaram a produção e distribuição da literatura indígena no Brasil.

Com o estabelecimento de concursos, como o Curumim, criado em 2003, e o Tamoios, criado em 2004, ambos pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ, novas obras e autores foram premiados. Os referidos concursos, realizados em parceria com o Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual – INBRAPI e com o Instituto UKA, possuem como objetivos a revelação de novos autores e as proposições de práticas de valorização da literatura de autoria indígena. O Tamoios é dirigido a autores indígenas ou a quem possua filiação indígena, que se disponha a compartilhar suas criações textuais, suas vivências, memórias e tradições. Já o Curumim é direcionado a profissionais que trabalham com a promoção de obras literárias de autores indígenas. O concurso seleciona textos que registram experiências em sala de aula, bibliotecas, escolas, entre outros[43].

Em 2021, os concursos abriram chamada para sua 17° edição, e os resultados foram a aprovação de três textos de autoria indígena pelos Tamoios e a aprovação de dois projetos de práticas de leitura da literatura indígena pelo Curumim. Desde a criação dos concursos, já foram premiados inúmeros textos indígenas que posteriormente vieram a se tornar livros a

[43] Disponível em: http://blij.bn.gov.br/index.php/fnlij/. Acesso em 20 de jul. 2024.

partir da parceria firmada com as editoras, e de projetos que incentivam novos profissionais a trabalharem com as obras indígenas.

Outra conquista que impulsionou não só a produção de material didático, mas também a produção, a publicação e a circulação da literatura indígena, assim como promoveu o interesse das editoras, foi a promulgação da Lei n° 11.645/2008, que tornou obrigatórios os estudos da história e cultura afro-brasileira e indígena no contexto da sala de aula. Conforme a lei:

> Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.
> § 1o O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.
> § 2o Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras (Brasil, 2008, s/p).

A promulgação da lei supracitada é o reflexo da luta das minorias (negros e indígenas) por reconhecimento, em termos de incentivos, trouxe novos olhares para a temática indígena a partir da demanda de material didático para atender às escolas, o que fez as editoras apoiarem novos escritores e firmarem parcerias com ONGs e associações de escritores indígenas. Os impactos da lei para a promoção da literatura indígena são enormes, indo desde o aumento considerável de obras e escritores, até a proposição de atividades de combate à desinformação sobre a pluralidade cultural brasileira em todo currículo escolar, em especial nas disciplinas de artes, literatura e história.

No contexto educacional, o Ministério da Educação – MEC – contribuiu para a propagação desta literatura, com incentivo à produção e distribuição de livros didáticos de autoria indígena para escolas indígenas e não indígenas com o Plano Nacional do Livro Didático – PNLD, que preza pela diversidade social e cultural brasileira. Fazem parte do programa as escolas federais, estaduais, municipais e do Distrito Federal, assim como as instituições comunitárias, confessionais ou filantrópicas, sem fins lucrativos e conveniadas com o poder público. Na chamada para o processo de inscrição do programa, no ano de 2021,

a temática indígena nas obras didáticas, literárias e recursos digitais deveriam obrigatoriamente:

> d. Promover positivamente a imagem de afrodescendentes e indígenas, considerando sua participação em diferentes trabalhos, profissões e espaços de poder, ao longo da obra, com o intuito explícito de valorizar sua visibilidade e protagonismo social;
> f. Promover positivamente a cultura e a história afro-brasileira, quilombola, dos povos indígenas e dos povos do campo, ao longo da obra, com o intuito explícito de valorizar seus saberes, conhecimentos, tradições, organizações, valores e formas de participação social (Brasil, 2021, p. 52).

Isso, em termos de representatividade, implica apresentar a cultura indígena sem estereótipos e sem a visão idealizada comumente encontrada nos livros didáticos. No que tange à literatura, o documento traz alguns preceitos sobre representações das variedades da língua portuguesa e diversidade de autoria, com enfoque na autoria de mulheres africanas e indígenas e, no segundo momento, expressa a necessidade da representação do protagonismo destes povos como personagens.

A criação do Programa Nacional Biblioteca da Escola – PNBE, temático em 2013, também é uma conquista para a circulação e recepção da literatura indígena. Com o objetivo de atender às escolas da rede pública de ensino com obras de referência sobre as temáticas da diversidade, inclusão e cidadania, o projeto, no ato de sua criação, previa a disponibilização de acervo para estudantes e professores dos anos finais do ensino fundamental e do ensino médio a fim de contribuir para a formação de uma cultura cidadã e para a afirmação de valores que se oponham a todo tipo de preconceito, discriminação e exclusão. Os temas estabelecidos contemplam as especificidades de populações que compõem a sociedade brasileira, a saber: indígena; quilombola; campo; educação de jovens e adultos; direitos humanos; sustentabilidade socioambiental; educação especial; relações étnico-raciais, e juventude[44].

Nesse diapasão, figuram ainda os programas de formação de professores indígenas fomentados pela Constituição de 1988 e pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB, de 1996, que reconhece o direito dos povos indígenas a uma educação escolar específica, diferenciada, intercultural, bilíngue/multilíngue e comunitária. As orientações legais determinam que sejam os próprios indígenas os elaboradores de suas propostas pedagógicas e professores de suas próprias escolas. Com isso, os programas de formação

---

[44] Disponível em.: http://portal.mec.gov.br/par/194-secretarias-112877938/secad-educacao-continuada-223369541/18722-programa-nacional-biblioteca-da-escola-pnbe-tematico. Acesso em 29 de ago. 2024.

contribuem com a publicação de obras indígenas, revelando novos escritores. O governo federal financia programas nas estruturas das secretarias estaduais e municipais de educação. O Programa de Educação Escolar Indígena – Pirayawara, no Amazonas, com projetos de ações, dentre os quais o Projeto de Editoração de Material Didático-Pedagógico, é um desses exemplos, assim como a atuação do Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas Literaterras[45]: escrita, leitura e traduções, criado em 2002, liderado pela pesquisadora Maria Inês de Almeida e sediado em Belo Horizonte. O grupo apoia o desenvolvimento e a divulgação de obras de autoria indígena, produzidas, em sua maioria, em cursos de formação de professores indígenas. O catálogo de obras produzidas entre 2005 e 2010 pelo referido núcleo traz, aproximadamente, 50 produções de etnias indígenas, que correspondem a revistas, livros, cartilhas, documentários, filmes etc.

Mediante os incentivos apresentados de instituições não governamentais, da Lei n° 11.645/2008, do PNLD e do PNBE, assim como os cursos de formação de professores, acreditamos que estes esforços provenientes das lutas indígenas no campo da educação estimulam o mercado editorial, o consumo, a recepção e a crítica desta literatura. Os números de publicações são crescentes em todas as regiões. A literatura escrita pelos povos indígenas, com todo seu arcabouço mítico e imagens fantásticas, tem se tornado produto de excelência para o mercado editorial brasileiro. Entretanto, nesse cenário, Souza (2018, p. 70) chama atenção para a necessidade das editoras se preocuparem com os textos que estão sendo publicados, para que não haja equívocos, como os cometidos no passado, que trouxeram muitos prejuízos aos povos indígenas. Eis a responsabilidade que as editoras e as entidades públicas e privadas têm de constituir em suas instâncias setores que possam averiguar não somente o texto, formas e aparências, mas a autoria, acrescentando a coletividade e as organizações na divisão de benefícios provenientes da venda destes materiais.

3.3 A RECRIAÇÃO DOS MITOS ORIGINÁRIOS PELOS ESCRITORES INDÍGENAS

O mito é um tema que aparece, em grande parte, na produção artística indígena. Nos capítulos anteriores, mencionamos a presença do mito na aquisição dos motivos gráficos, assim como na adaptação das histórias míticas pelo cinema. Nessa seção, aprofundaremos nossas considerações sobre a recriação dos mitos pelos escritores indígenas, mais precisamente nas obras do gênero narrativo, forma mais recorrente do mito.

[45] Disponível em: https://literaterras.wordpress.com/. Acesso em 29 de ago. 2024.

O estudioso da relação entre mito e literatura Eleazar Mielietinski (1987, p. 329) já alertava que a literatura está geneticamente ligada à mitologia. De fato, os mitos das sociedades indígenas sempre estiveram presentes em muitas leituras dos brasileiros, seja em narrativas de viagens, seja mesmo na literatura do período romântico, em que houve a tentativa de criação de uma nova mitologia que traduzisse a identidade entre natureza e espírito humano.

Na contemporaneidade, estes relatos são reproduzidos por quem de fato tem autoridade para usufruí-los. Os escritores indígenas entendem que registrar seus mitos se configura como um ato de resistir à passagem do tempo. O formato de livro impresso ou digital é visto como mais um mecanismo de registro e perpetuação destas narrativas. Além do registro, a escrita dos mitos para atender o mercado editorial é uma forma encontrada pelos escritores para que a sociedade hegemônica conheça melhor a variedade das culturas indígenas.

Diante da imensa quantidade de estudos sobre o mito, não é nosso objetivo apresentar longas conceituações nessas poucas páginas, mas compreender sua importância dentro das comunidades indígenas. Para tanto, buscamos interpretar o mito a partir de estudiosos que estão mais próximos da nossa proposta de pesquisa, na tentativa de um entendimento de como o mito é visto pelos escritores indígenas neste processo de tradução do mito para a literatura.

Como um gênero típico das culturas orais, o mito passa por transformações pelo surgimento da escrita. Considerado a maior conquista da literatura oral, o mito certamente provou ser o gênero mais atraente para estrangeiros e, ao mesmo tempo, o mais difícil de compreender, porque, embora lide com questões cosmológicas, ele é, de alguma forma, o mais localizado dos gêneros e aquele que é mais engastado na ação cultural (Goody, 2012, p. 43).

A recitação dos eventos é feita por indivíduos especiais, que deram provas de sua vocação e que foram preparados pelos velhos mestres. No processo de transmissão dos mitos, é muito raro, conforme Guesse (2014, p. 100), que uma “nova história” seja criada do zero, entretanto, é frequente que os recitadores modifiquem e alterem, em menor ou maior grau, o mito que recitam. Em vista disso, as narrativas da origem do universo, da origem da noite etc. coletadas pelos escritores indígenas são versões que apresentam variações, principalmente quando são traduzidas para outros suportes.

Há ainda os casos presentes na literatura brasileira em que os autores buscaram nos mitos indígenas a matéria poética de suas produções. Segundo Krüger (2005, p. 155, 291), em

muitos casos, os autores praticaram o mitologismo, ou seja, foram buscar seus motivos nas fontes primárias de forma consciente, recriando-os dentro de padrões estéticos contemporâneos. Ainda para o estudioso, quando o mito finaliza seu caminho histórico, o folclore o recria. Por sua vez, as obras literárias fazem uma segunda recriação e ao mesmo papel se reserva o ensaísta, que, considerando as narrativas das sociedades arcaicas e a produção romanesca e teatral inspirada nelas, recria pela terceira vez tais fenômenos mediante a interpretação pessoal. Portanto, a recriação é como o uróboro: infinita.

Na perspectiva de Guesse (2014, p. 110-111), partindo de uma visão evolucionista, o que se pode observar é que, inicialmente, a literatura era formada, em grande parte, por narrativas míticas que eram histórias sagradas. Com o processo de desmitologização, a literatura se dessacraliza, e as narrativas deixam de ser vistas como verdadeiras. As histórias passam, então, a ser criadas a partir da inventividade, e o universo divino dos textos, a ser um universo humano, onde as forças sobrenaturais existem e adquirem, no interior da trama, um aspecto natural, e o homem mítico é substituído pelo homem comum, e o tempo mítico, pelo tempo fabular indefinido. Ademais, os enredos deixam de se concentrar nos destinos coletivos e cósmicos e passam a focar os individuais e sociais.

Na produção de literatura indígena, as narrativas mitológicas, mesmo traduzidas do oral para o escrito, preservam, em parte, a sacralidade dos mitos, apesar do contato violento com a cultura ocidental, ocorrido entre os povos indígenas brasileiros e os europeus. Ainda hoje, predomina, na organização cultural indígena, a categoria do mito original com suas características e implicações (Guesse, 2014, p. 78). O vínculo com a tradição oral é mantido através dos anciãos, que são os transmissores dessas narrativas. O que ocorre, neste processo, e talvez possa trazer consequências seriamente transformadoras para as sociedades, é que sua versão escritural introduz a dimensão crítica de tal forma que representa as contradições históricas pelas quais passaram estas sociedades (Almeida; Queiroz, 2004, p. 257).

A mitologia nos ensina o que está por trás da literatura e das artes e sobre a própria vida. É um assunto vasto, excitante, um alimento vital e tem muito a ver com os estágios da vida e com as cerimônias de iniciação (Campbell, 1990, p. 12). Para os povos indígenas, os mitos permeiam a vida cotidiana, não como criação alheia e alienadora, mas como base sobre a qual se desenvolvem as sabedorias, como se houvesse, desde tempos imemoriais, vozes mestras que ensinam, ou contam como as coisas devem ser. Mesmo que exista a apreensão de que tudo se transforma, e a transformação é a grande matéria dos mitos, os sábios das aldeias trabalham com suas memórias para que os novos elementos culturais que surgem incorporem os ensinamentos das vozes dos antepassados e dos espíritos anteriores ao homem. Escrevendo

seus mitos, os autores indígenas assumem sua dimensão estética, entendida como vontade de fazer obra e arte (Almeida; Queiroz, 2004, p. 254).

A visão desespiritualizada sobre os mitos indígenas, por meio da folclorização das entidades míticas presentes nos livros escolares, lidos como lendas, é uma das questões que os escritores indígenas buscam reverter com a escritura de seus mitos. A leitura destes mitos como literatura somente se torna fato com o uso da escrita pelos próprios indígenas. A obra *Antes o mundo não existia*, uma produção importante para a historiografia da literatura indígena brasileira, escrita inicialmente em 1980, de Firmiano Arantes Lana e Luiz Gomes Lana, pode ser tomada como exemplo de material que inaugura uma nova forma de promover a literatura indígena brasileira a partir da coleta, escrita e publicação de mitos coletivos. Os escritores desana apresentam à sociedade os seus mitos fundadores:

> No princípio o mundo não existia. As trevas cobriam tudo. Enquanto não havia nada, apareceu uma mulher por si mesma. Isso aconteceu no meio das trevas. Ela apareceu sustentando-se sobre o seu banco de quartzo branco. Enquanto estava aparecendo, ela cobriu-se com seus enfeites e fez como um quarto. Esse quarto chama-se Uhtãboho taribu, o "Quarto de Quartzo Branco". Ela se chamava Yebá Buró, a "Avó do Mundo" ou, também "Avó da Terra". [...] Foi ela que pensou sobre o futuro mundo, sobre os futuros seres. Depois de ter aparecido, ela começou a pensar como deveria ser o mundo. No seu Quarto de Quartzo Branco, ela comeu ipadu, fumou o cigarro e se pôs a pensar como deveria ser o mundo (Kumu; Kenhíri, 1995, p. 19).

A citação acima é um exemplo de mitologia indígena em que a criação do mundo é descrita a partir de uma perspectiva feminina de Yebá Buró. A essência das diversas histórias que preenchem o livro reside na autocriação, na criação e nas metamorfoses dos seres. Além disso, o cenário natural, permeado por florestas e rios, é influenciado e moldado pelas figuras dos criadores e dos líderes míticos de cada comunidade (Varnieri, 2023, p. 5).

Os escritores recorrem ao mito para compor suas literaturas pelo seu caráter coletivo de representação dos seus grupos. Em todo caso, o mito preserva os vínculos com a cultura que o elaborou, correspondendo a um acervo já consolidado de histórias, nas quais se reconhecem traços comuns que especificam sua natureza. Na literatura indígena brasileira, o tema do mito aparece sempre em narrativas que apresentam a origem do mundo, do homem, de fenômenos naturais etc. Estes eventos do tempo mítico registrado pelos escritores correspondem às ações dos heróis que viveram e atuaram no tempo mítico e podem ser denominados *ancestrais-demiurgos-heróis culturais*. As concepções sobre estas três categorias estão entrelaçadas entre si, ou melhor, são sincreticamente indivisíveis (Mielietinski, 1987, p. 206).

A partir da leitura das obras indígenas, é possível listar inúmeros nomes de heróis demiurgos que, de alguma maneira, são referências para seus grupos pelos atos heroicos realizados nos tempos primordiais. Talvez um dos mais conhecidos seja Makunaima, do povo macuxi; há ainda Yebá Buró (mencionada acima), a criadora do universo segundo os Desana Jurupari, herói aclamado entre as etnias do alto Rio Negro, entre outros.

É comum nas narrativas indígenas, e talvez este seja o tema do mito que mais se assemelha às fábulas e aos contos de fadas, a presença de deuses, animais e humanos nas narrativas. Isso ocorre de forma que a comunicação aconteça em tom de igualdade. Todos falam a língua dos humanos e comportam-se de maneira que sejam entendidos por eles no contexto da narrativa. Nesse viés, para Lévi Strauss (1989, p. 276), a história mítica apresenta, então, o paradoxo de ser simultaneamente disjunta e conjunta em relação ao presente. Disjunta, porque os primeiros antepassados eram de outra natureza que não a dos homens contemporâneos: aqueles foram criadores, estes são copistas; e conjunta, pois, desde o surgimento dos ancestrais, nada mais ocorreu além de fatos, cuja recorrência periodicamente apaga a particularidade.

A marcação do tempo também é indício do mito nas narrativas indígenas, pois o mito é uma narrativa que aconteceu no tempo dos heróis civilizadores, e expressões do tipo: “nos tempos antigos” e “contam os mais velhos” são habitualmente encontradas como forma de rememorar e fazer referência aos ancestrais e suas ações. É no tempo mítico, segundo Mielietinski (1987, p. 205), que estão projetadas tanto as relações e instituições sociais vigentes na sociedade gentílico-étnica, quanto certa evolução do desenvolvimento da técnica, da cultura e das próprias relações sociais, e talvez ainda algumas recordações vagas das migrações históricas, dos choques entre as etnias etc. Assim, entendemos que rememorar o mito, para os escritores indígenas, claro que em outro formato, é revelar as imagens fantásticas difundidas pelos seus grupos, uma vez que encontram no mito as fontes, a explicação e a sanção da realidade das coisas. Um dos meios práticos desta ordem, como sublinha Mielietinski (1987, p. 197), é a reprodução dos mitos em rituais, mas podemos considerar também a forma como o encontramos hoje, por meio do processo editorial.

As narrativas indígenas, inúmeras vezes, iniciam um esboço recordando brevemente os momentos essenciais da criação do mundo para contar, em seguida, alguma façanha sobre a origem das coisas. Há uma gama de exemplos de narrativas indígenas que utilizam o enredo do mito de origem. Os títulos a seguir dão conta de ilustrar nossas considerações: *As serpentes que roubaram a noite e outros mitos* (2001), de Daniel Munduruku; *Origem da noite e como as mulheres roubaram as flautas sagradas* (2002), de Feliciano Lana; *A mulher que virou*

Urutau (2011), de Olívio Jekupé; *Caiçu Indé*: o primeiro grande amor do mundo (2011), de Roni Wasiry Guará; *A origem do Beija-Flor* (2012), de Yaguarê Yamã; *Yahi Puíro Ki'ti*: a origem da constelação da garça (2014), de Jaime Diakara, entre outros.

Como vimos, o mito é o objeto fulcral das narrativas indígenas, principalmente daquelas que são catalogadas entre os sábios das aldeias, traduzidas para o português e publicadas em livro. A escrita dos mitos representa, para os escritores, uma possibilidade de registro e divulgação destas narrativas para a sociedade hegemônica. Ao apresentar uma variedade de histórias sobre a criação do universo, dos heróis e da origem das coisas, eles fazem do mito matéria cultural e literária, encontrando entre os leitores ampla aceitação por sua relação com o fantástico e o maravilhoso.

3.4 A LITERATURA INFANTOJUVENIL INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

Entre a produção literária indígena produzida na contemporaneidade, a de temática infantojuvenil tem crescido consideravelmente, uma vez que grande parte dos escritores caminha para esta vertente. Entre os motivos, está a boa recepção do mercado para atender à demanda educacional requerida a partir da promulgação da Lei nº 11.645/2008, que tornou obrigatórios o ensino e a aprendizagem das culturas afro-brasileiras e indígenas nas escolas de ensino básico. Além da lei supracitada, a produção desta literatura também foi alavancada, como já dissemos, por um dos maiores programas de distribuição de livros, o Programa Nacional do Livro Didático – PNLD.

No campo da militância, os escritores são unânimes quando compactuam com a ideia de desfazer os conceitos genéricos que ainda imperam sobre o indígena e sua forma de sociedade por meio da literatura. Nessa circunstância, atingir um público livre de velhas convenções estabelecidas sobre os povos indígenas tem se mostrado uma possibilidade para a prática da alteridade. Mas não há como negar que a literatura indígena tem sido continuamente associada à literatura infantojuvenil e que há uma tentativa de vincular a literatura indígena para crianças e jovens a um projeto educacional. Esta problemática, conforme Jacob (2020, p. 13), é reafirmada desde os primórdios da literatura infantojuvenil, que desenvolveu o sentido de afirmar ideais educativos. Desse modo, todos estes traços corroboram para reafirmar o caráter didático das obras indígenas, sobretudo se forem consideradas as circunstâncias de seu uso nas aldeias pelos professores indígenas e o contexto de produção pós-promulgação da Lei n° 11.645/2018.

No contexto de produção da literatura indígena de temática infantojuvenil, há incentivos que têm feito os escritores indígenas percorrerem este caminho. Contudo, é preciso expandir a visão sobre a literatura infantojuvenil indígena e não indígena, já que este pode ser o motivo de muitos leitores verem estas literaturas como menores. O que temos observado na atualidade é um grande número de obras indígenas anualmente lançadas no mercado. Diante disso, precisamos questionar o porquê de a maioria destas obras ser rotulada e exposta nas estantes infantis e juvenis. Será que todas condizem com este público? Como os mitos originários se transformam em histórias infantojuvenis? Qual a participação dos autores na atribuição do endereçamento? Em Jacob (2020, p. 19-20), vamos ter algumas respostas para estes questionamentos.

> A inserção das obras indígenas junto ao gênero infantil se explicaria, portanto, mais pelas diferenças culturais envolvidas na produção das obras do que por uma intenção real dos autores de condicioná-las a um único público. Ou seja, aos olhos do leitor não indígena diversos livros indígenas são infantojuvenis. Essa interpretação tem como base o escasso conhecimento de mundo não ocidental dos leitores que acessam essas obras. A ignorância sobre as culturas indígenas é uma pista que nos auxilia a entender melhor a associação entre literatura indígena e literatura infantil no imaginário social brasileiro. A literatura indígena estaria afinada com as expectativas que a sociedade não indígena tem sobre a literatura infantojuvenil: uma literatura em geral considerada "menor" ou "menos relevante" pela crítica, criada com base na oralidade porque é imaginada para ser lida em voz alta e rigidamente relacionada com os projetos pedagógicos da sociedade.

Esta predisposição dos leitores em direcionar a literatura indígena à categoria infantojuvenil é justificável principalmente pelo apelo visual dado aos textos indígenas, ou mesmo pelo histórico dos escritores que foram consagrados escrevendo para um público em formação e textos paradidáticos. Com isso, há um condicionamento em colocar todos os escritores em uma única categoria. Entre as culturas indígenas, a importância da coletividade se sobrepõe à ideia de diferenciação social a partir de faixas etárias. O que gera esta identificação e, provavelmente, a classificação pelas editoras é a presença nas narrativas de uma linguagem simples, da oralidade e do equilíbrio entre texto e imagem, assim como a predominância de crianças e jovens indígenas protagonistas das histórias. Com isso, os projetos são feitos com base em considerar estes aspectos e os interesses do mercado.

Nessa conjuntura, Carvalho (2021, p. 391) chama atenção para as contradições impostas pela atuação do escritor indígena, que têm a ver com certo contraste entre a veemência com a qual se denuncia a máquina capitalista e a realidade de que determinados autores da literatura indígena contemporânea têm se adaptado aos modos de produção do

mercado intelectual capitalista. O estudioso sugere que, nesse cenário, um alerta seja necessário para manter um determinado nível de atenção para que o capital simbólico indígena não se torne mera mercadoria a serviço da máquina capitalista, que quase sempre tudo devora e corrompe em favor do lucro.

À parte da problemática que diz respeito ao escritor indígena e às regras do campo literário, a literatura infantojuvenil produzida por estes escritores, embora desconhecida ainda por parte de muitos leitores, encontra cada vez mais lugar nas livrarias e bibliotecas escolares. Com o crescimento das publicações iniciadas na última década do século XX, a narrativa indígena traz visibilidade a grupos do território brasileiro que narram histórias provenientes de uma longa tradição oral (Thiél, 2016, p. 89). A estudiosa em pauta focaliza a literatura indígena para crianças e jovens como nutriz da percepção da pluralidade cultural brasileira e do diálogo intercultural, assim como promotora da valorização de produções literárias de diferentes tradições e visões de mundo. Esta literatura, por sua vinculação à tradição oral e construção multimodal, entre outros aspectos, desafia o leitor a partir de uma complexidade de gênero textual, autoria, multimodalidades, além de percepções culturais da realidade e a interação de idiomas.

Os temas tratados pelos escritores indígenas nas obras infantojuvenis são diversos. Bichos, humanos e encantados são frequentemente encontrados e interagem no universo mítico. E os textos são as adaptações dos mitos originários, histórias ficcionais e autobiográficas. Bayma (2018, p. 25-26) observou que, entre as narrativas indígenas infantojuvenis, as crianças indígenas são sempre as protagonistas, e suas vidas são permeadas pela magia que envolve os elementos naturais e os animais. Há espaço também nestas narrativas para o protagonismo de astros, deuses e monstros. O papel dos protagonistas não humanos é fundamental muitas vezes para o teor moralizante das narrativas, que se dividem entre transgressão e punição.

Quanto ao endereçamento, a literatura infantojuvenil indígena endereça-se a todas as crianças e jovens: por um lado, as crianças e jovens indígenas, ao lerem as obras, começam a se identificar com as personagens e reconhecem as representações dos espaços das aldeias, rios e igarapés, fortalecendo o sentimento de pertença ao grupo, e, por outro lado, as crianças e jovens não indígenas descobrem que, no mesmo país delas, moram crianças diferentes e estabelecem um primeiro contato com a diversidade cultural (Bayma, 2018, p. 25-26).

Entre o grande número de autores indígenas que escrevem para crianças e jovens, conforme consta na tabela 2, selecionamos alguns nomes que julgamos importantes pela atuação neste campo e pela vasta produção. Comecemos por um nome consagrado no campo

da literatura infantojuvenil no Brasil, trata-se de Daniel Munduruku. Membro da etnia munduruku, do Pará, suas obras mesclam variados gêneros discursivos: mitos, memórias, religiosidade, críticas ao capitalismo e aos tempos do agora. Obras como *Histórias de índio* (1997), *Histórias que eu vivi e gosto de contar* (2006), *A palavra do grande chefe* (2008), *Outras tantas histórias indígenas de origem das coisas e do universo* (2008), *Um dia na aldeia* (2012) e muitas outras são exemplos da criatividade do escritor ao apresentar o universo indígena para seus leitores. Daniel Munduruku foi ganhador de inúmeros prêmios de literatura, entre eles, o Prêmio Jabuti. Além disso, possui vários livros agraciados com o selo altamente recomendável da Fundação Nacional do Livro Infantil e Infantojuvenil – FNLIJ. Com mais de 50 livros escritos, é um dos grandes nomes da literatura indígena no Brasil e, com isso, assumiu, desde o início do movimento literário indígena, o papel de incentivador de novos escritores.

Kaká Werá também escreve para crianças e jovens. Além da ocupação de escritor, é ambientalista e tradutor. É descendente do povo tapuia, mas convive com a comunidade guarani, com a qual desenvolve pesquisa histórica, linguística e cultural. A literatura é vista pelo escritor como uma forma de expressar e despertar reflexões nas pessoas sobre os valores da sabedoria ancestral, além de ser um dos precursores da literatura indígena no Brasil. A produção do autor inicia com a obra *Todas as vezes que dissemos adeus* (1994), seguida de *Terra dos mil povos* (1997), obra traduzida para o francês e alemão. Com *Fabulosas fábulas de Iauaretê* (1999), recebe vários prêmios, entre eles, o do Programa Nacional do Livro Didático.

Outro escritor com extensa produção na categoria infantojuvenil é Yaguarê Yamã. Da etnia maraguá, além do ofício de escritor, ele é professor, artista plástico e militante ambiental. O autor se vale de suas lembranças, principalmente as de seu pai, contador de histórias, para compor suas narrativas. Sua estreia na literatura é no ano de 2001 com a obra *Puratig*: o remo sagrado. Escreveu também *Kurumi Guaré no coração da Amazônia* (2007); *Um curumim, uma canoa* (2012); *Contos da floresta* (2012), entre outras obras. Atualmente, Yaguarê Yamã tem mais de 20 livros publicados, sendo alguns deles selecionados para programas federais de alfabetização.

As mulheres indígenas também estão presentes na produção de livros para crianças e jovens. A começar por Lia Minápoty, descendente da etnia maraguá, que, além de escritora, é uma das jovens lideranças de sua etnia, atuando como palestrante da causa indígena. É a partir da publicação da obra *Com a noite veio o sono* (2011) que a autora inicia sua carreira como

escritora e, em seguida, escreve *A árvore de carne e outros contos* (2011), *Tainãly*: uma menina Maraguá (2014); *Lua menina e menino onça* (2016), e *Yara é vida* (2018).

Eliane Potiguara, da etnia potiguara, além de escritora, é professora e ativista, conhecida no campo da militância e, também, escreve para esse público, muito embora sua obra mais conhecida seja *Metade cara, metade máscara* (2004), de crônicas e poesias, livro destinado a um público mais experiente. É com as obras *O coco que guardava a noite* (2012), *O pássaro encantado* (2014) e *A cura da Terra* (2015) que a autora se insere no mercado infantojuvenil.

Nesse mesmo contexto se encontra Graça Graúna, também da etnia potiguara, professora doutora em educação, conhecida mais no campo teórico da literatura indígena, que enxerga no público infantojuvenil a possibilidade de divulgação das histórias de sua etnia. A autora se insere nesse mercado com a obra *Criaturas de Ñanderu* (2010) e, em seguida, escreve *Flor da mata* (2014).

Por sua extensa produção, Cristino Wapichana também merece ser lembrado. O escritor, descendente do povo wapichana de Roraima, é músico, compositor e escritor indígena premiado. Sua entrada no campo da literatura infantojuvenil indígena se dá em virtude da publicação de *A onça e o fogo* (2009), em seguida, publica *Sapatos trocados*: como o tatu ganhou suas grandes garras (2014), *A oncinha Lili* (2016), *Chuva, gente!* (2022) e muitos outros. Seu livro *A boca da noite* (2016) foi traduzido para o sueco e recebeu a Estrela de Prata do Prêmio Peter Pan do *International Board on Books for Young People*, da Suécia. Em suas narrativas, Cristino Wapichana explora os temas da infância, da família e do cotidiano do seu povo.

Roni Wasiry Guará é outro nome que se destaca na escrita de livros para um público leitor iniciante. Descendente da etnia maraguá, o escritor enxerga a literatura como um espaço para falar de tradição, resistência e memória indígena. Com seu lado político e olhar pedagógico, desenvolve trabalhos voltados para o desenvolvimento sustentável, preservação ambiental, manejo florestal e técnicas agrícolas. Além dessas ocupações, realiza palestras sobre a cultura indígena na tentativa de conscientizar sobre a importância do respeito aos povos originários. Seu livro de estreia é *O caso da cobra que foi pega pelos pés* (2007) e, em seguida, publica outras como *Çaiçú´indé*: o primeiro grande amor do mundo (2011); *Mondagará*: traição dos encantados (2011), e outros.

Da etnia sateré-mawé, temos Tiago Hakiy, poeta, escritor e contador de histórias. Ele encontrou na literatura uma forma de se afirmar. Anterior ao movimento indígena, Hakiy escrevia textos nos quais não evidenciava sua relação com seu grupo étnico. Em sua

produção, destacamos a importância que atribui à poesia, pouco trabalhada entre os autores indígenas infantojuvenis. Entre suas obras dedicadas ao público em questão, destacam-se *Awyató-pót*: histórias indígenas para crianças (2011), *Tupany*: um menino mawé (2014), *A pescaria do curumim e outros poemas indígenas* (2015), entre outras.

O último e não menos importante nome que separamos é de Olívio Jekupé, escritor e ativista de origem guarani. Suas obras publicadas se pautam na contação de história e exprimem-se numa atmosfera de respeito, liberdade e compromisso entre o ouvinte e o contador. Conhecedor das histórias de seus ancestrais, Jekupé traz suas vivências para suas obras e abre espaço para importantes debates sobre o universo indígena. Entre seus livros de temática infantojuvenil, destacam-se *O Saci verdadeiro* (2000); *A mulher que virou Urutau* (2011); *Tekoa*: conhecendo uma aldeia indígena (2011), e muitos outros.

Além dos autores aqui destacados, é importante lembrar que existem muitos outros nomes que escrevem literatura indígena para crianças e jovens. Os nomes apresentados (já enfatizados na tabela 2) reforçam e desvendam a atuação dos escritores para a promoção de um campo literário que tem crescido muito na atualidade.

As obras indígenas para este público dispõem de uma linguagem multimodal, acompanhada de ilustrações, que completam o sentido das histórias. Em sua maioria radicadas nos mitos, as narrativas apresentam elementos do maravilhoso por meios de metamorfoses, bichos, astros e plantas, além de elementos do medo e do horror. São narrativas que demonstram a relação entre os diferentes seres e mundos possíveis. Pela relação da literatura indígena infantojuvenil com os mitos, Guesse (2014, p. 303) assegura que, assim como os contos de fadas, as narrativas do gênero podem e devem ser apreciadas pelo público adulto, já que seu conteúdo pode ser visto em diferentes níveis de profundidade e complexidade, de acordo com a idade, o repertório, o objetivo e a intenção de cada leitor. Repleta de elementos que a particularizam, a literatura indígena emprega símbolos e grafismos a partir de ilustrações que tornam a narrativa polissêmica, atrativa e capaz de conquistar novos leitores.

3.5 O LIVRO INDÍGENA ILUSTRADO

As ilustrações presentes nos livros indígenas são um universo à parte que diz muito sobre a cultura dos autores, bem como do esforço dos profissionais não indígenas, que, em grande parte, é responsável pelos desenhos, ou seja, descrever a cultura indígena por meio de imagens. Ao mesmo tempo em que as ilustrações completam o sentido do texto escrito, expressam também os padrões iconográficos das etnias, por isso, se configuram como

portadoras de significados. Desse modo, as informações presentes nos desenhos devem ser percebidas como um conjunto a ser lido como expressão das culturas indígenas.

Lima (2012, p. 55) afirma que os livros indígenas produzidos hoje no Brasil compartilham um trabalho gráfico-textual semelhante ao que o Modernismo propôs, através do qual vários recursos estilísticos são utilizados para transpor e registrar os mais variados aspectos de suas literaturas. Nestas obras, as ilustrações são, portanto, recursos visuais atrelados à trama mitológica, outro tipo de manifestação poética que sustenta conexões estreitas com a cultura ancestral indígena. Em termos de recepção, na visão de Thiél (2012, p. 88), trata-se de um recurso presente nos desenhos que lança o leitor para uma rede de significados forjados pela interação entre palavra e imagem. Desse modo, a partir da representação visual e gráfica e de seu potencial imaginativo, o narrador indígena expande a latitude e a longitude de seu olhar sobre o mundo e utiliza a imaginação como forma de se relacionar com o real, projetando-o ou reformulando-o.

A constituição do livro indígena com variadas formas de linguagens foi o que Lima (2012, p. 95) chamou de múltiplas grafias. Para a estudiosa:

> Através do lápis e do papel, os indígenas estão criando traços, cores e formas para representar as histórias e as cerimonias que fazem parte de sua vida, além de também trazer grafias e outras inscrições que sempre figuraram em seus artesanatos e corpos para dentro do suporte do papel. Esses desenhos e outras grafias tradicionais que preenchem e se colocam na maioria dos livros produzidos pelos indígenas tem uma importância ímpar e realizam e cumprem um papel comunicativo e significativo. Por cumprirem esse papel, são linguagens relevantes nos livros indígenas.

No excerto acima, a pesquisadora refere-se aos livros produzidos em projetos nas aldeias, cujas narrativas e ilustrações são feitas de forma coletiva, produzidas por crianças ou membros adultos das etnias, configurando, dessa maneira, um movimento de legitimação de identidade, afinal, as marcas de identidade dos diferentes povos indígenas podem ser notadas também na cultura material, neste caso, nas ilustrações. Logo, nas comunidades indígenas, as representações visuais documentadas em cultura material, como visto no primeiro capítulo, carregam informações e saberes passados ao longo das gerações. Assim, as representações gráficas visuais presentes nos livros indígenas conduzem a mensagens inteligíveis e podem representar tanto um padrão decorativo para um observador externo, como um significado para o indivíduo de uma determinada cultura (Cavalcante *et al*., 2013, p. 10).

No contexto editorial, o que mais nos interessa aqui, é possível encontrar a existência de escritores que ilustram e montam o projeto gráfico dos seus livros com os padrões estéticos

de seus grupos e outros elementos da modernidade. Embora o mais comum seja as editoras atribuírem essa função a outros profissionais, em grande maioria não indígenas, nem por isso os projetos se tornam menos atrativos. Nesses casos, o que muda é mais a questão estética do livro.

O trabalho do ilustrador na literatura indígena é muito importante, uma vez que este profissional funciona como uma espécie de tradutor da escrita para o visual, e ilustrar requer um equilíbrio na harmonia entre a imaginação verbal e a imaginação visual. Em verdade, o que esperamos de um ilustrador é que ele seja um livre intérprete do texto, e não um médium. Assim, devemos compreender que "muitas ilustrações são uma extensão literária do texto, uma espécie de sucedâneo visual da palavra do escritor" (Oliveira, 2008, p. 138).

A participação do ilustrador na elaboração dos livros indígenas pode ir desde a arte da capa até a elaboração de todo o projeto gráfico. O espaço reservado à biografia e à autoria das ilustrações é sempre evidenciado nos livros como forma de creditar a parceria entre escritor e ilustrador. As ilustrações presentes nos livros indígenas se apresentam em diferentes dimensões. Nos livros produzidos em projetos educacionais, ou mesmo naqueles produzidos por líderes para preservarem as histórias das etnias, as ilustrações têm um teor mais realista, incorporando parte da cultura iconográfica ancestral aos desenhos.

No contexto editorial, as ilustrações possuem espaço reservado em grande parte das publicações, mas com diferenças. Nos livros para um público leitor iniciante, as ilustrações predominam. Os livros são projetados graficamente, e o texto verbal se torna o complemento, pois é apresentado em poucas linhas. Já nos livros juvenis, a ilustração equipara-se à mesma quantidade que o texto verbal, ou se faz de forma mais tímida, sem necessariamente acompanhar o enredo da narrativa.

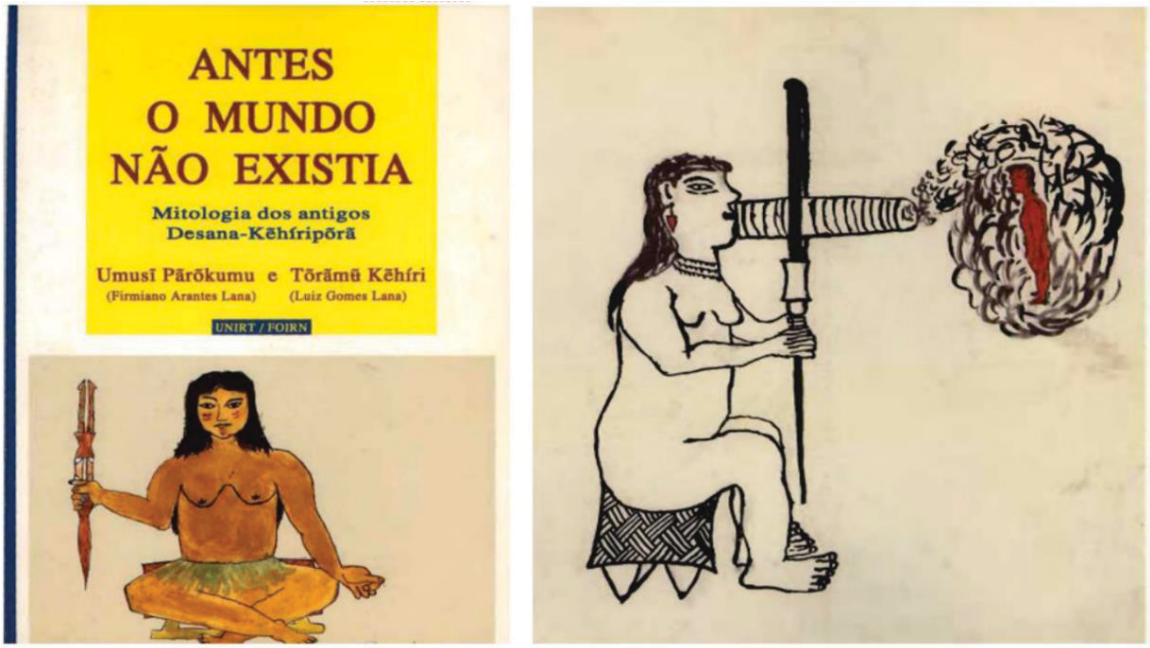
De qualquer forma, as ilustrações em todos os casos citados contêm informações importantes. Logo, separar imagem e texto a partir da justificativa de que a informação só pode estar contida no texto alfabético, por um lado, e a expressividade no texto visual, por outro, é uma prática calcada na noção de que o texto visual, sendo arte, não contém informação pronta para ser processada pelo leitor, ficando o texto com essa importância (Thiago, 2007, p. 195-196). Conforme a estudiosa supracitada, a noção de interculturalidade desfaz esta divisão entre o verbal e o visual enquanto produtos culturais estanques e isolados grafados sobre a superfície do papel, promovendo a interação entre as duas modalidades de texto como caminho mais propício para a construção de sentido e como possibilidade produtiva de comunicação.

Os livros indígenas aos quais tivemos acesso apresentam desenhos geométricos ou figurativos que, em interação com o texto verbal, complementam ou preenchem as lacunas deixadas pelo escritor. Como forma de demonstrar a relação entre texto verbal e visual, selecionamos alguns exemplos retirados de obras indígenas que refletem as características mencionadas acima.

O primeiro exemplo do uso da ilustração em um projeto de um livro indígena foi retirado da segunda edição de 1995 de *Antes o mundo não existia*, obra que retrata os mitos da etnia desana, escrito pelos indígenas Firmiano Lana e Luiz Lana. Os desenhos presentes no livro foram elaborados por Luiz Lana (coautor) e Feliciano Lana.

As imagens abaixo, a começar pela capa da segunda edição da obra, trazem o elemento central da cosmologia desana, a criadora do universo Yebá Buró. Escolhemos as referidas ilustrações entre as muitas presentes no livro pela referência a um demiurgo do sexo feminino, criadora da humanidade, caso bem raro nas histórias da criação do universo entre as etnias indígenas brasileiras. Ao longo do livro de predominância textual, as imagens em preto e branco e coloridas ocupam sempre os finais das narrativas, ou seja, não são empregadas de forma a atender diretamente o enredo das histórias.

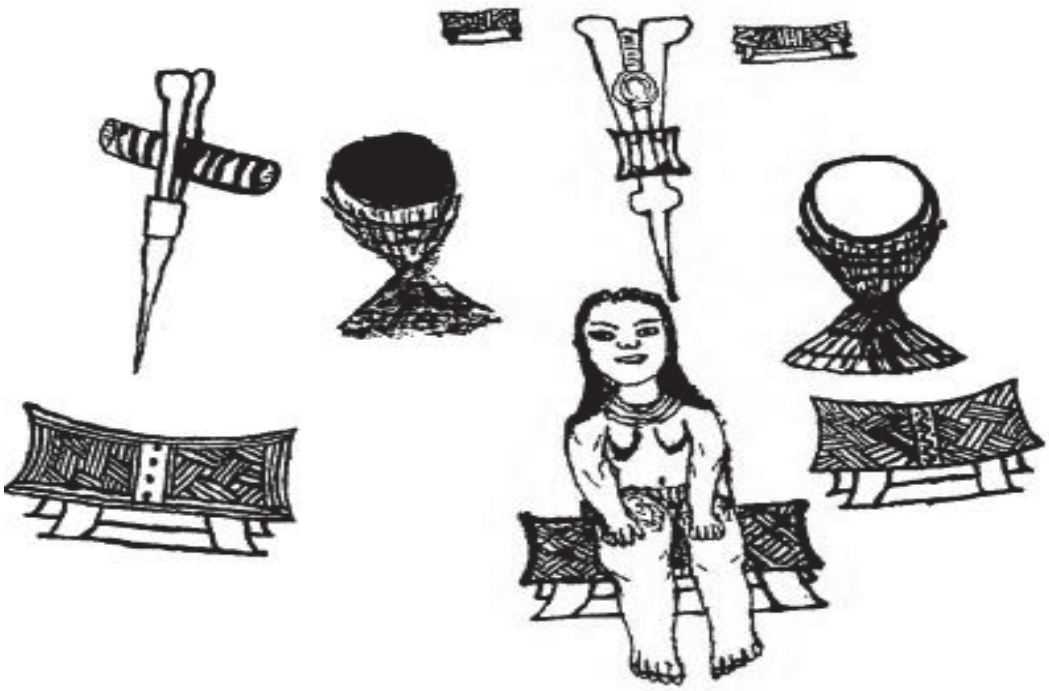
IGURA 56 – CAPA DO LIVRO *Antes o mundo não existia* (1980)
FIGURA 57 – YEBÁ BURÓ, AVÓ DO MUNDO, E A CRIAÇÃO DE UM NOVO SER[46]



FONTE: Imagem de capa extraída de *Antes o mundo não existia* (1995).
FONTE: Ilustração extraída de Pãrõkumu; Kehíri (1995, p. 67).

[46] Sentada no seu banco cerimonial e fumando um cigarro na forquilha porta-cigarros, Yebá Buró faz surgir da fumaça um novo ser, Umtikosurãpanami, criador da luz, das camadas do universo e da humanidade (Pãrõkumu; Kehíri, 1995, p. 67).

FIGURA 58 – YEBÁ BURÓ E AS COISAS INVISÍVEIS[47]



FONTE: Ilustração extraída de Pãrõkumu; Kehíri (1995, p. 65).

Berta Ribeiro (2000, p. 36, 39), ao comentar as imagens presentes na obra, nos diz que a expressão dos desenhos é individual, mas a ideia é coletiva, uma vez que é coparticipada por todo o grupo e por outras etnias de língua tukano, a saber: o enredo mítico da criação do universo e da humanidade. Desse modo, o trabalho de ilustração da obra não deve ser visto meramente ilustrativo, como é adjetivado na arte ocidental, uma vez que a arte dos ilustradores não se desenraiza de seu ambiente físico e cultural ao manter as características culturais inconfundíveis. A estudiosa também aponta que, com a representação visual de uma realidade transcendental, a obra com características teológicas serviu aos seus criadores como uma ligação entre o mundo étnico e o ambiente mais amplo ao seu redor, cuja influência ameaça subjugá-los. Como membros alfabetizados e líderes de suas comunidades ao longo do Rio Tiquié, os autores, quando decidiram escrever seus mitos, reconheceram que as futuras gerações gradualmente abandonariam as tradições ancestrais. Portanto, sentiram-se responsáveis por perpetuar as tradições de maneira duradoura, seja através da escrita, seja da expressão artística e, nesse contexto, deram forma visual às narrativas imaginárias que fundamentam sua visão de mundo.

Os desenhos criados com fins específicos de ilustrar a obra, ao entrarem em contato com a escrita, não perdem sua referência original, pelo contrário, os textos visuais também

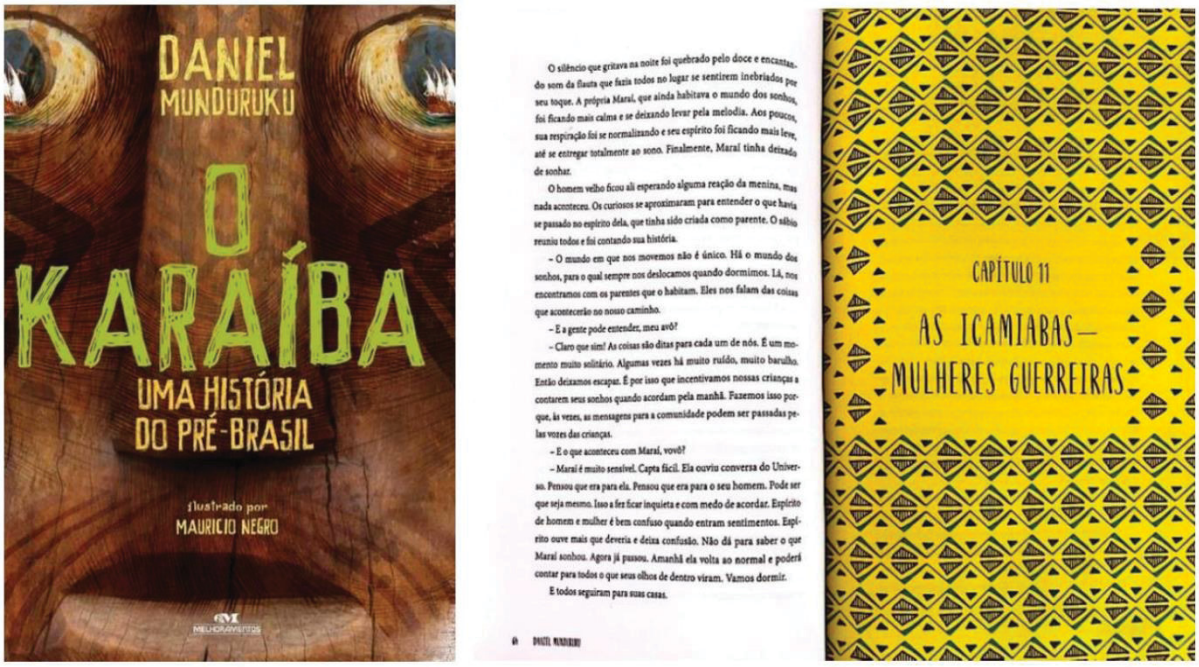
[47] Yebá Buró, avó do mundo, constrói-se a si mesma de seis coisas invisíveis: bancos, suportes de panelas, cuias de ipadu e de tapioca, forquilhas porta-cigarros e cigarros (Pãrõkumu; Kehíri, 1995, p. 65).

desempenham função narrativa, mas de uma qualidade diferenciada da narrativa proporcionada pelo texto (Thiago, 2007, p. 215). As características dos Desana se apresentam nas ilustrações a partir dos traços geométricos, que inclusive é uma característica que denota a autoria coletiva, uma vez que tanto os desenhos, quanto as narrativas são matérias culturais do grupo em questão. Assim, na perspectiva de Thiél (2016, p. 94), os desenhos e formas geométricas compõem uma poética que traduz uma vontade política de ressignificação das comunidades indígenas e sugere vinculação ainda à tradição ancestral, às narrativas ou aos conhecimentos ancestrais adquiridos via tradição oral. Estes marcadores (formas geométricas) não são meras ilustrações, pois podem sinalizar no livro que as narrativas ou informações contidas nas páginas marcadas são provenientes da sabedoria coletiva ancestral.

O segundo exemplo é referente à produção mais comercial, em que as ilustrações possuem claro apelo mercadológico. Neste contexto, registram-se as obras dos autores que escrevem para crianças e jovens. A presença das ilustrações em maior ou menor grau nesta categoria depende da narrativa e seu endereçamento.

As ilustrações acima foram retiradas da obra *O Karaíba* (2018), um romance indígena escrito por Daniel Munduruku, publicado em 2010, que, como consta na ficha catalográfica, é dedicado ao público infantojuvenil em forma de um texto extenso com dezenove capítulos que retratam o período que antecede a chegada dos portugueses ao Brasil.

FIGURA 59 – CAPA DO LIVRO *O Karaíba* (2018)
FIGURA 60 – CAPÍTULO 65 – "AS ICAMIABAS – MULHERES GUERREIRAS"



FONTE: Imagem de capa extraída do livro *O Karaíba* (2018).
FONTE: Ilustração extraída de Daniel Munduruku (2018, p. 64-65).

FIGURA 61 – ILUSTRAÇÃO DO CAPÍTULO 11 “AS ICAMIABAS – MULHERES GUERREIRAS”



FONTE: Ilustração extraída de Daniel Munduruku (2018, p. 67-68).

O texto ficcional de Daniel Munduruku procura recontar a história não do ponto de vista dos registros feitos por pessoas alheias à cultura indígena, mas recuperar, a partir da ficção, uma história enraizada na dinâmica cultural desses povos, em que a transmissão de palavras ancestrais era confiada à figura de um sábio, orientando o caminho do povo em direção à "terra sem mal".

As ilustrações de cores chamativas feitas por Maurício Negro[48] ocupam um espaço pequeno na narrativa, mais precisamente os espaços vazios, com imagens que condizem com os temas dos capítulos. Quando se trata de textos dedicados a um público leitor iniciante, as ilustrações ganham uma amplitude muito maior, pois ocupam todo o livro. Em tal caso, as ilustrações representam cenas narrativas e são consideradas figurativas porque são de fácil compreensão.

Os materiais para a feitura das ilustrações nos livros infantojuvenis vão além de tinta e papel, pois são imagens digitais feitas por um *designer* gráfico com colorização digital. O relato mitológico, nesses casos, ganha dimensões imagéticas nas ilustrações que acompanham o texto narrativo. As imagens são, portanto, recursos visuais atrelados à trama mitológica, outro tipo de manifestação poética que sustenta conexões estreitas com a cultura ancestral

[48] Maurício Negro é ilustrador, designer gráfico e escritor ligado a temas ancestrais, mitológicos, ambientais, étnicos e relacionados à diversidade cultural brasileira.

indígena. A relação entre palavra e imagem, muito comum nas narrativas infantojuvenis ocidentais, é também uma marca da literatura de autoria indígena, entretanto, não são simples imagens, mas símbolos, cores e grafismos que revelam identidades das diversas etnias brasileiras.

As próximas ilustrações foram retiradas da obra *Com a noite veio o sono* (2011), de Lia Minápoty, e, também, são de autoria de Maurício Negro. A narrativa relata a saga de três guerreiros da etnia maraguá pela conquista da noite, aprisionada em um pote por um demônio do imaginário indígena. A narrativa, como fruto da mitologia deste povo, busca explicar como surgiu a noite e os animais que fazem parte do período noturno. Maurício Negro, que têm ampla experiência na ilustração de livros indígenas, faz uma imersão nas culturas para a produção dos aspectos visuais dos livros que ilustra. Nesse, em particular, o ilustrador, que também é *designer*, monta todo o projeto gráfico do livro, porque as imagens predominam em todo o contexto da narrativa (poderíamos dizer até que o livro é uma única imagem dos acontecimentos) pelo seu endereçamento a um público leitor iniciante.

As ilustrações reforçam o caráter dual entre dia e noite, luz e escuridão, que são cerne da narrativa mitológica. De modo geral, as composições gráficas apresentam tons vibrantes com destaque para cores que, simbolicamente, fazem alusão ao dia e à noite. Dessa forma, de um lado, há predominância de variações tonais de amarelo, verde, laranja e vermelho, usadas para representar o dia, e de outro, há destaque para o azul-escuro e preto, cores empregadas na ambientação noturna. Vejamos:

FIGURA 62 – CAPA DO LIVRO *Com a noite veio o sono* (2011)



FONTE: Imagem de capa extraída do livro *Com a noite veio o sono* (2011).

FIGURA 63 e 64 – ILUSTRAÇÕES DO DIA E DA NOITE, DO LIVRO *Com a noite veio o sono* (2011)



FONTE: Ilustrações extraídas de Minápoty (2011, p. 7, 22).

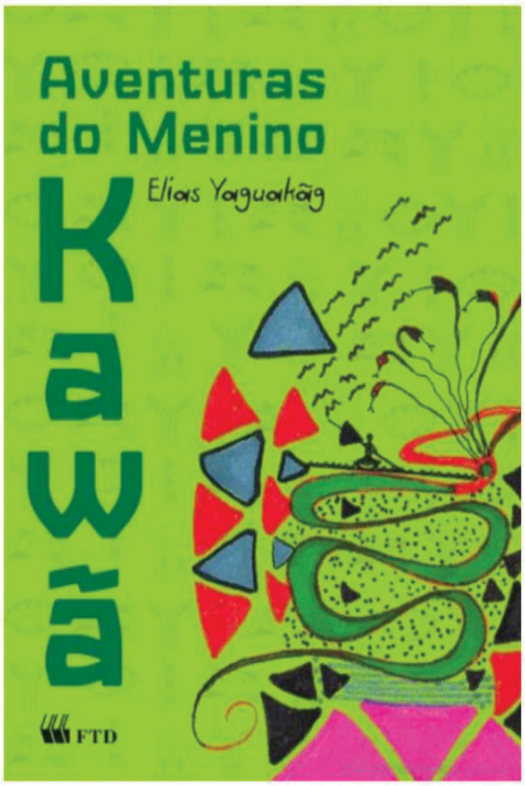
É importante perceber, portanto, que o papel do *designer* gráfico na construção dos livros não é somente o de executar o *layout* das páginas, mas também de garantir que a informação fornecida pelos autores seja apresentada da maneira mais adequada possível ao leitor, mesmo que este não domine a escrita, o idioma e a cultura de um determinado povo (Lima, 2012, p. 93). Isso nos ajuda a entender a construção do projeto gráfico de um livro indígena. Conforme ainda a pesquisadora em destaque, a produção da ilustração digital é constituída de uma série de plataformas que geram sua lógica construtiva, e são estas estruturas que definem seu aspecto visual, o *layout*, que, por sua vez, abrange formato, cores, tipografia, disposição textual etc., e seu aspecto editorial: textos, linguagem, conteúdo. Com todo esse suporte para a produção das ilustrações, em muitos casos, os desenhos seguem as características das ilustrações ocidentais, já que são feitos por um ilustrador não indígena. Logo, o projeto gráfico dos livros indígenas pode ser iniciado em qualquer momento do trabalho, já que é com a produção dos textos alfabéticos, dos desenhos e de outras grafias que o projeto vai ganhando forma.

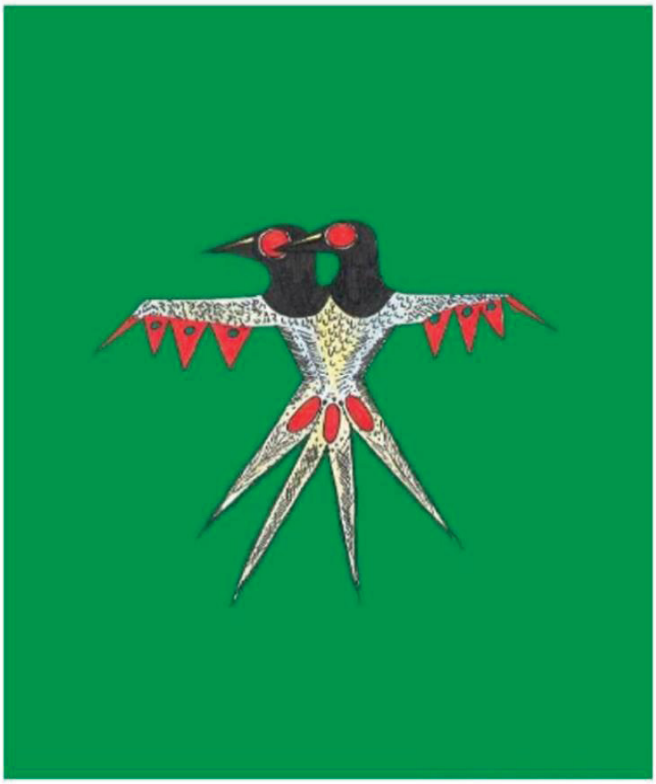
Há ainda, nesse campo editorial da narrativa indígena, as obras que são ilustradas pelos próprios escritores. Nestes livros, é possível captar nos desenhos uma relação maior do escritor com os elementos culturais de seu povo. Como já discutido ao longo da tese, a picturalidade é algo inerente às culturas indígenas, desse modo, os símbolos presentes nas narrativas ilustradas pelos profissionais indígenas participam da manutenção da memória

social. Ao ilustrar seus próprios livros, estes profissionais demonstram que montar um projeto de um livro não é apenas coletar e transcrever histórias, mas realizar um trabalho cauteloso página a página de tradução da cultura indígena para textos e imagens, desde a definição do tipo, o desenho, o tamanho e o espaçamento entre as letras, palavras e linhas, bem como a delimitação da mancha. Elementos que influenciam imensamente a leitura de um livro, podendo, muitas vezes, desanimar o leitor, ou encorajá-lo a continuar (Lima, 2012, p. 57).

O livro *Aventuras do menino Kawã* (2010), do escritor maraguá Elias Yaguakãg, publicado pela Editora FTD, é um desses exemplos de livro ilustrado pelo próprio autor. Elias Yaguakãg é artista plástico e tem amplo conhecimento sobre a arte gráfica de seu povo. Seu livro é dividido em capítulos que representam as etapas de um rito de passagem, vivenciado pelo personagem principal. Assim, o enredo da narrativa gira em torno das peripécias do personagem Kawã, um menino indígena que mora em uma aldeia às margens do Rio Abacaxis e que deseja ser um grande caçador, mas, para conseguir tal intento, precisa passar por três provas: caçar uma onça-pintada, uma cobra-grande e um gavião-real. O desafio é aceito e cumprido com esmero pelo personagem, o que surpreende a todos pela bravura. O rito é comemorado com grande festa para celebrar o título de *mirixawa* (caçador-mor).

FIGURA 65 – CAPA DO LIVRO *Aventuras do menino Kawã* (2010)
FIGURA 66 – ILUSTRAÇÃO DO LIVRO *Aventuras do menino Kawã* (2010)





FONTE: Imagem de capa extraída do livro *Aventuras do menino Kawã* (2010).
FONTE: Ilustração extraída de Yaguakãg (2010, p. 4).

FIGURA 67 – ILUSTRAÇÃO DO LIVRO *Aventuras do menino Kawã* (2010)



FONTE: Ilustração extraída de Yaguakãg (2010, p. 10).

Os grafismos são coloridos com representações de formas geométricas que não seguem o enredo da narrativa. O ilustrador usa os espaços vazios para apresentar ao leitor o sistema de símbolos pertencentes a seu grupo, assim como paisagens e animais da fauna amazônica. Neste contexto, não há como deixar de registrar a variedade de nuances dos trabalhos dos profissionais que atuam na produção de imagens para os livros indígenas. Os ilustradores possuem estéticas variadas com marcas e estilos próprios. Em Oliveira (2008, p. 45), vamos ver que os ilustradores e os projetistas gráficos têm uma grande responsabilidade: criar não apenas a memória e o passado visual de seus leitores, mas, acima de tudo, formar e educar o olhar. Portanto, assim como os autores, os ilustradores têm um papel importante dentro do processo de significação das obras indígenas, sobretudo no mercado infantojuvenil, pois são eles que tornam os livros acessíveis àqueles que não dominam a escrita, a língua e a cultura de povos diferentes.

No diálogo entre a linguagem verbal e visual do texto indígena, o leitor é a peça-chave deste sistema de informações. É ele quem atua sobre o material e produz significados. Nesses casos, quando o leitor é familiarizado com a cultura descrita pelo livro, facilita a interação, contudo, isso não se torna algo obrigatório, já que as narrativas possuem linguagens simples e de fácil compreensão. Quando se trata de textos direcionados ao público

infantojuvenil, a construção de bons projetos gráficos contribui para uma melhor qualidade do livro, bem como para sua recepção no mercado.

3.6. PARA ALÉM DO LIVRO: OUTRAS FORMAS DE PROMOVER A LITERATURA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

No contexto político que se inscreve a literatura indígena contemporânea, é importante destacar que, assim como em qualquer outro movimento ligado às margens, os autores não têm o apoio da grande mídia, por isso, buscam meios alternativos como instrumento de divulgação para suas produções. Como uma prática cada vez mais consolidada no meio indígena, lideranças e intelectuais indígenas têm feito uso diretamente e de maneira significativa da literatura, dos livros, da internet, ou seja, dos meios de comunicação presentes na academia e no jornalismo para expressar suas vozes e denunciar a violência física e simbólica que enfrentam. Ao tensionarem este espaço de produção de discurso com suas literaturas e outras formas artísticas, eles demonstram, por meio de suas expressões, a reivindicação do presente, do passado e do futuro (Dorrico, 2017b, p. 115).

Por sua abrangência, os meios digitais, mais especificamente as redes sociais, não se estabelecem como uso específico dos espaços urbanos, mas também de espaços tradicionais e afastados. Os discursos e as expressões culturais dos povos originários encontram espaço na internet, abordando temas tradicionais sob uma perspectiva indígena, se entrelaçando com questões contemporâneas de alcance global. Notamos uma proliferação de perfis dos escritores indígenas em diversas plataformas de mídia social (Jerônimo; Socio, 2022, p. 572), visto que os recursos das redes sociais são usados para diminuir a exclusão e para superar a falta de espaço que estes povos têm nas mídias tradicionais.

Por estes trilhos, o uso do audiovisual e o acesso a câmeras e outros aparatos tecnológicos permitiram que estes sujeitos criassem e compartilhassem suas próprias representações. No campo literário, os meios digitais também possibilitaram um acesso mais rápido e democrático aos textos indígenas, assim como uma maior interação entre autores e leitores. Como propõe Márcia Kambeba (2020, p. 96-97), “os indígenas estão escrevendo mesmo que essa escrita não chegue às editoras, mesmo que essa escrita não tome forma de livro, porque a necessidade de documentar é maior que a vaidade de ter um livro publicado”. A escritora se refere ao uso das mídias sociais como uma ferramenta de valorização da cultura, se utilizada para a promoção das lutas indígenas. Esbell (2016, p. 13 *apud* Dorrico,

2017b, p. 120) também comunga da necessidade de os criadores indígenas estarem inseridos nesses espaços ao afirmar que:

> Trata-se da busca à exteriorização, por meio de mídias, das melhores expressões artísticas e culturais e, por conseguinte, mostrar-se no todo, nisto que se conhece como atualidade. Mostrar-se por espontaneidade, por consciência e por saber o que fazer para garantir-se vivo, no meio, na média, com autonomia e protagonismo.

De fato, temos assistido a escritores indígenas que compartilham reflexões, textos poéticos, lançamento de livros e outros temas em suas redes sociais. Isso, em termos de ocupação destes espaços, reforça as pautas indígenas e a alteridade na contemporaneidade. Assim, "o domínio, a reestilização e o manuseio da língua formal, de tecnologias midiáticas e dos recursos on-line são fundamentais em termos metodológicos e estéticos para a dinamização de causas políticas e literárias dos povos indígenas e por parte deles" (Dorrico, 2017b, p. 116).

A etnomídia (chamada também de cibercultura), como denominam os próprios indígenas, atua como uma ponte intercultural, possibilitando o deslocamento das narrativas dos povos indígenas em direção a diferentes esferas sociais. Além disso, as mídias digitais permitem a participação individualizada de todas as pessoas, sem mediação autorizadora, nos processos de produção e disseminação comunicativa (Jerônimo; Socio, 2022, p. 577). Com isso, estes sujeitos criam uma rede de seguidores, leitores e admiradores que contribuem para a propagação do pensamento indígena e de suas literaturas. É comum encontrar os perfis dos escritores indígenas nas mídias sociais: *blogs*, *Instagram, Facebook, X*, *podcasts*, assim como perfis de pesquisadores, editoras e páginas que divulgam a literatura indígena.

Destacamos neste cenário de divulgação da literatura indígena no ciberespaço a atuação da Livraria Maracá[49], uma livraria on-line especializada em literatura indígena produzida no Brasil. Com um acervo diverso, que conta com obras de escritores de diferentes povos e regiões do país, a livraria visa ampliar o alcance e a visibilidade da literatura indígena brasileira e tem se tornado referência no acesso a esta literatura, tendo em vista a escassez de iniciativas de promoção das literaturas de minorias.

Desde antes de toda a popularização das redes sociais, os povos indígenas já se articulavam para inserirem suas narrativas no ciberespaço. O primeiro livro indígena vinculado à internet em formato de *e-book* foi *Sol do pensamento* (2005), organizado por Eliane Potiguara e disponibilizado gratuitamente. Com textos de várias personalidades da

[49] Disponível em: https://www.livrariamaraca.com.br. Acesso em 2 de dez. 2024.

literatura indígena, este experimento inicial abriu caminho para a ocupação do espaço virtual. Nos últimos anos, além dos inúmeros livros digitais, os escritores publicam também parte de suas produções em seus perfis em diversas plataformas digitais. A partir disso, é possível afirmar que a literatura indígena se tornou uma participante ativa em uma mudança ideológica e sociocultural em relação ao lugar dos povos indígenas na história do país. Isso se deve tanto ao conteúdo intrínseco de seus discursos, valores e denúncias, quanto à sua contribuição para a evolução e atualização da construção da cibercultura (Jerônimo; Socio, 2022, p. 578).

Um episódio que marca a produção, a publicação e a divulgação da literatura indígena no espaço das redes sociais foi a pandemia de covid-19, iniciada no Brasil em 2020. O confinamento durante esse período propiciou uma espécie de fenômeno midiático das *lives*, recurso pouco utilizado antes dos confinamentos, mas que se popularizou pelas diferentes plataformas da internet como um mecanismo eficiente de comunicação e realização de eventos em geral. Resumidamente, as *lives* são transmissões ao vivo feitas por meio das redes sociais. Líderes indígenas, organizações, artistas etc. utilizaram este recurso para denunciar os descasos na saúde indígena, marcar a importância do isolamento e comentar a vacina e outros temas. Os escritores, além de participarem ativamente dessas campanhas, também utilizaram as *lives* para promover a literatura indígena, que foram inúmeras ao longo dos primeiros anos de pandemia, sendo *YouTube*, *Facebook* e *Instagram* algumas das redes sociais mais utilizadas. De forma mais restrita, somam-se a este contexto os minicursos, palestras, aulas etc., transmitidos por plataformas de videoconferências, a saber: *Meet*, *Zoom*, *Teams* e outros.

As *lives* realizadas com os escritores indígenas durante a pandemia tiveram diferentes formatos, todas com pouco investimento em cenografia. O mais comum eram *lives* com telas divididas entre os participantes a partir de computadores ou *smartphones*. O principal expoente desta ferramenta de comunicação é a conversa em tom de entrevista, com o debate entre pesquisadores, lançamento de obras e eventos acadêmicos com escritores indígenas convidados. Diferente da linguagem televisiva cheia de efeitos visuais, a espontaneidade e a possibilidade de interação entre participantes e público tornaram as *lives* um meio de comunicação eficiente nesse período, o que deixou um rastro em práticas pós-pandêmicas.

Ailton Krenak, escritor e ambientalista, foi um dos nomes que mais se viu nas *lives* no período de pandemia. Suas reflexões no campo ambiental e filosófico lhe renderam inúmeros convites para palestras e debates sobre o adiamento do fim do mundo e reflexões sobre a pandemia de covid-19. No período pandêmico, o escritor lançou *O amanhã não está à venda* (2020), *A vida não é útil* (2020) e *Futuro ancestral* (2022), importantes obras que

refletem acerca do período vivenciado e apresentam ponderações sobre o futuro da humanidade. Com a popularização de suas obras e pensamento no campo do ativismo ambiental, Ailton Krenak foi eleito, em 2023, para ocupar a cadeira de número cinco da Academia Brasileira de Letras, tornando-se o primeiro indígena a alcançar esse feito, o que traz muita visibilidade para a literatura indígena.

Além de Ailton Krenak, Daniel Munduruku foi outro nome muito visto nas *lives* sobre os temas da literatura indígena. Nesse cenário, entre os muitos nomes, figuram ainda Eliane Potiguara e Julie Dorrico, esta última vista como uma grande promotora das entrevistas pelas suas redes sociais. Em suma, é impossível calcular a quantidade de *lives* e personalidades entre escritores e estudiosos indígenas que participaram desses eventos.

Outra mídia muito utilizada no período da pandemia foram os *podcasts*, que são um arquivo de áudio digital transmitido via internet, com um efeito análogo aos tradicionais programas de rádio. No período de quarentena, além dos já existentes, foram criados *podcasts* para informar os povos indígenas sobre os temas da pandemia. Destacam-se os criados pela associação Articulação dos Povos Indígenas do Brasil – APIB[50]: *Quarentena indígena*, *Coiab saúde* – covid-19, *Saúde no chão da aldeia* e muitos outros. No campo da cultura, muito antes desse período obscuro que foi a pandemia, os *podcasts* já vinham sendo razoavelmente utilizados. O primeiro *podcast* criado para a discussão acerca dos povos indígenas é o *Copiô, Parente*![51], em 2017, pelo Instituto Socioambiental – ISA.

Em 2019, foi criado o *Pelos mundos indígenas*[52], *podcast* que apresenta uma exposição temporária do Espaço do Conhecimento da UFMG de cinco povos por meio de curadoria indígena. O projeto apresenta aspectos culturais dos povos xacriabá, pataxó, maxacali, yanomami e ye´kwana. Em iniciativa semelhante direcionada a diálogos sobre diversidade, ciência e sustentabilidade, foi criado, em 2020, o *Ecoa Maloca*[53], *podcast* idealizado por estudantes indígenas de jornalismo da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Exemplos como estes se multiplicaram nos últimos anos.

Mais recentemente, os povos indígenas conquistaram grandes espaços em plataformas de *streaming*, em séries, filmes e, também, com os *podcasts*. Em 2021, foi lançado pela plataforma Globoplay o *podcast Papo de Parente*[54], apresentado pela liderança Célia Xacriabá e o estudante de gastronomia Tukumã Pataxó. Entre os objetivos do projeto,

---

[50] Disponível em: https://emergenciaindigena.apiboficial.org/podcasts/. Acesso em 2 de fev. 2024.
[51] Disponível em: https://open.spotify.com/show/6AaTJaUXByqGC0A9FYwXeR. Acesso em 2 de fev. 2024.
[52] Disponível em: https://www.deezer.com/br/show/654372. Acesso em 2 de fev. 2024.
[53] Disponível em: https://www.ecoamaloca.labjor.unicamp.br/. Acesso em 2 de fev. 2024.
[54] Disponível em: https://globoplay.globo.com/podcasts/papo-de-parente/325d6028-6db1-48a1-9853-cd87da6e0f23/. Acesso em 2 de fev. 2024.

estão o compartilhamento de histórias e a desmistificação de conceitos sobre a cultura indígena. O campo da literatura também tem se beneficiado diretamente com estes projetos. Também pelo Globoplay foi lançado, em janeiro de 2023, o *Nós*[55], *podcast* em formato de série com narrativas de diversas etnias indígenas, uma cocriação da Globo com a B9 Company. O projeto é dedicado ao público infantojuvenil e foi inspirado na obra *Nós* – uma antologia de literatura indígena (2019), organizada por Maurício Negro, contando com a apresentação de Daniel Munduruku e Renata Tupinambá. Em formato de contação de histórias, a série apresenta narrativas que privilegiam a ancestralidade e o contato com a natureza como forma de valorizar a contribuição indígena para o arcabouço social e cultural brasileiro.

Como notamos, com base nos exemplos mencionados, a relação dos povos indígenas com as redes sociais e outros suportes midiáticos tem ampliado o alcance de suas lutas e a divulgação de suas produções artísticas, o que compreende um contexto propício para o trânsito e a comunicação da literatura indígena nos espaços midiáticos, o que, por sua vez, se estende ao âmbito social. Toda a difusão do conhecimento nas redes sociais e o diálogo com nomes importantes do pensamento contemporâneo e da literatura indígena têm contribuído para a troca de ideias, de modo a ampliar os horizontes das pessoas alcançadas por estes veículos de comunicação. Isto posto, as mídias sociais não apenas ampliam a divulgação da literatura indígena contemporânea no país, mas também tem sido empregada como ferramenta para reafirmar interesses e gerar literatura, arte, política, economia e religião, difundindo estas expressões para além das comunidades e grupos de origem (Dorrico, 2017b, p. 118).

Seja no período de pandemia, seja no cenário hodierno, as mídias sociais já fazem parte do dia a dia dos povos indígenas. O que sucedeu na pandemia, na verdade, escancarou a necessidade da alfabetização digital como um fator preponderante do processo de comunicação e promoção da cultura e da arte no Brasil. Tendo em vista o que se observa nos últimos anos, constatam-se o fortalecimento do midiativismo indígena e a expansão de representações nestes espaços por meio do aumento de páginas nas redes sociais, que divulgam a literatura e outras temáticas indígenas. Os povos indígenas, cada vez mais, se sentem representados nas obras indígenas. Ao registrarem seus conhecimentos em livros e também nas redes sociais, os escritores indígenas usam uma dialética que envolve suas manifestações culturais, os conceitos universais de literatura e as ferramentas do mundo globalizado.

---

[55] Disponível em: https://globoplay.globo.com/podcasts/nos-uma-antologia-de-historias-indigenas/1f517ec8-8b12-4e8c-b49a-a05e1138ab8a/. Acesso em 2 de fev. 2024.

CAPÍTULO IV – DOS CÂNTICOS TRADICIONAIS AOS PALCOS: A MÚSICA INDÍGENA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

A música indígena na contemporaneidade é um campo vibrante e diverso, onde as tradições ancestrais se conectam com influências modernas, resultando em uma rica expressão cultural e artística. Produzir e divulgar a musicalidade indígena é mais uma forma encontrada por muitos grupos indígenas para preservar, mas ainda de ocupar espaço no cenário artístico para a promoção da cultura indígena. Além da divulgação da música tradicional indígena, os criadores estão adaptando a musicalidade tradicional a partir de fusões musicais de gêneros já conhecidos pelo grande público, a saber: o *rap*, o *rock*, o *pop*, o sertanejo, entre outros gêneros. O que, em questão, não apenas revitaliza suas tradições musicais, mas também as torna abertas a públicos mais amplos. Suas canções frequentemente abordam temas necessários às suas comunidades. Em suma, a música indígena produzida na atualidade não só celebra as tradições antigas, como do mesmo modo se adapta e evolui em resposta aos desafios e oportunidades do mundo moderno, proporcionando uma forma pujante de expressão cultural e social.

A partir deste contexto, este capítulo apresenta a música indígena e suas particularidades no contemporâneo. Nossas considerações levam em conta os temas que dão unidade à tese, mas também questões de mercado, recursos utilizados para a expansão do alcance da música indígena e outros temas que nos ajudam a entender o panorama atual da música indígena brasileira.

4.1 A MÚSICA INDÍGENA E SEU DESDOBRAMENTO NO CONTEMPORÂNEO

Junto de outras formas artísticas de etnias indígenas brasileiras, a música também tem sido um espaço de luta e de promoção das pautas indígenas na contemporaneidade. O que se observa nas últimas décadas, a partir do uso das tecnologias pelos grupos indígenas, é uma emancipação na criação e adaptação de músicas para a autonomia dos artistas em busca de um espaço na indústria musical que pouco ou quase nunca inclui os povos indígenas, embora seja possível encontrar produções não indígenas que façam uso das sonoridades tradicionais de diversos grupos indígenas brasileiros.

Conforme Camêu (1977, p. 14-15), a música indígena, no período dos primeiros contatos, despertou pouco interesse como elemento de importância da vida do indígena e foi, e ainda é vista (fora do meio especializado), mais como parte acessória, decorativa ou

recreativa do que matéria indispensável à comunicação. Disso emanam a pouca atenção e a autorização para julgamentos e comparações impossíveis, de suposições absurdas, conclusões lamentáveis e comentários, hoje em dia, inaceitáveis. A estudiosa registra ainda que, no Brasil, até certa época, não houve documentação de vulto, já que colonizadores e diretores espirituais não tiveram interesse, ou não dispunham de base para observações desta natureza. Assim, consideramos falar de música sem documentá-la uma tarefa ingrata, quase inútil. De todo modo, ficaram alguns documentos do século XVI, que, atualmente, são de grande valia.

Não sendo suficientemente divulgada e estudada, a música das sociedades indígenas abre espaço para interpretações, que, por via de regra, se afastam da realidade. O que se vê com frequência são suposições e interpretações tiradas apressadamente de observações incompletas, superficiais, ou de hipóteses que poderiam ser válidas se mais bem conduzidas. Além das interpretações motivadas pelo desconhecimento do assunto, há ainda os preconceitos em relação ao indígena, uma vez que, para a maioria, a imagem que predomina no imaginário é a descrita pelo colonizador e pelo catequista do século XVI. Elza Camêu (1977, p. 16) adiciona a isso o não reconhecimento da possibilidade de o indígena criar suas versões e linhas melódicas, sujeitando sempre suas produções a confrontos, sem reconhecer sua autenticidade, chegando até a questionar a capacidade de quem a documentou ou transcreveu. O que se observa constantemente é uma atitude desconfiada e relutante em aceitar o fato em sua essência, reconhecendo o indígena com seus próprios padrões e valores.

Negar a música indígena ou adjetivá-la como *estridente*, *ensurdecedora*, *desagradável*, *ruidosa*, *arrastada* e *fanhosa* [56], a exemplo do que fizeram diversos pesquisadores do período colonial ao se depararem com os diversos rituais em que o canto estava quase sempre presente, é um ato que transparece a noção de estranhamento manifestado a partir de adjetivos e do confronto estético que ainda é encontrado nos dias de hoje (Pucci, 2016, p. 8). Como notamos, as documentações históricas disponíveis sobre o tema, desde o período da colonização, são, em grande parte, superficiais e negligentes, buscando subalternizar a música das comunidades indígenas.

É verdade também que tanto as melodias documentadas no século XIX, quanto aquelas registradas no século XX significativamente contribuíram para ampliar o conhecimento da música indígena. No entanto, é inegável que estas iniciativas também acarretam uma série de desafios a serem encarados. Os indivíduos responsáveis por coletar e

[56] Os referidos adjetivos presentes no artigo de Pucci (2016), "A influência da voz indígena na música brasileira", são alguns termos levantados por Helza Camêu na obra *Introdução ao estudo da música indígena brasileira* (1977).

historiar exemplos musicais indígenas geralmente ocupavam uma posição externa à realidade que buscavam investigar. Em todos os casos, eram ouvintes ou estudiosos profundamente familiarizados com a música ocidental, cujos preconceitos eram enraizados no etnocentrismo e no evolucionismo. Esta perspectiva externalizada pode influenciar a interpretação e a representação dessas expressões musicais, destacando a necessidade de uma abordagem mais sensível e inclusiva ao estudar e documentar a música indígena (Barros, 2018, p. 6).

Ao contrário disso, com base em documentos coletados e analisados, os estudos de Camêu (1977, p. 11) apontam para a constante evolução da música indígena, mantendo suas características primárias em um processo contínuo de transformação, conferindo-lhe uma vitalidade única. Esta dinâmica resulta do estímulo das emoções que permeiam as sociedades, tornando-a um elemento de comunicação de grande importância. Nesse contexto, a música acumula elementos gradualmente, avançando para novas etapas em sua trajetória em um processo constante.

Por outra perspectiva, o trabalho de fôlego de Marcos Holler (2006), dividido em dois volumes, intitulado *Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis*: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759), revela as características da música indígena e ao mesmo tempo a imposição de gêneros e instrumentos de origem ocidental no período colonial. Holler compila uma ampla documentação em sua pesquisa, alcançada ao longo de vários anos, para realizar uma análise abrangente sobre o papel da música na história da Companhia de Jesus. Ele examina a presença da música no cotidiano e na catequese da ordem, explorando seus reflexos e impactos nas tradições indígenas. O foco central está na atuação dos missionários como praticantes da música, destacando a interação entre eles, os nativos e os instrumentos musicais de caráter europeu ou indígena. É a partir dessas relações, fricções e embates que muito da música indígena se tornou o que é hoje, vasta, diversa e com inúmeros desafios na descrição e apreciação, uma vez que nossos ouvidos ocidentalizados, muitas vezes, questionam padrões e modos diferentes de produzir, rejeitando músicas que emergem de grupos subalternizados e fora da grande mídia. Como bem salienta o professor de etnomusicologia Seeger (2008, p. 239):

> Música é uma forma de comunicação, junto com a linguagem, a dança e outros meios. Porém a música não opera como esses meios. Diferentes comunidades terão diferentes ideias de como distinguir entre diversas formas de sons humanamente organizados – fala de canção, música de ruído e assim por diante. Como muitos de nós sabemos por nossas próprias experiências pessoais, a música de uma pessoa pode ser o ruído de outra.

Uma introdução à escuta da música indígena deve começar por uma desconstrução de preconceitos auditivos, de modelos monolíticos de percepção do som e de superação de concepções estéticas estagnadas e consideradas como exclusivas, bem como por um afastamento de ilusões relacionadas ao evolucionismo cultural, e não é uma tarefa simples, mas uma empreitada necessária que está sendo empreendida por pesquisadores contemporâneos. Antes de tudo, como já mencionado nos capítulos anteriores, é preciso compreender que os povos indígenas não formam uma realidade cultural única e monolítica, mas, sim, um vasto conjunto de culturas distintas, cada uma com suas próprias práticas musicais e sistemas de produção sonora. Estas realidades específicas podem compartilhar diversas identidades e afinidades, especialmente no que diz respeito aos aspectos sociais da música (Barros, 2018, p. 8-10).

Logo, a produção musical indígena está situada numa dimensão materializadora da história, por isso, torna-se crucial destacar a importância da conscientização sobre este fenômeno não apenas como um indicador cultural, mas como um elemento fundamental na reconstrução e reafirmação da presença e existência das comunidades indígenas diante de uma sociedade permeada por preconceitos, que muitas vezes nega o reconhecimento destes grupos. A realidade é que, apesar de ser reconhecida em seu ambiente de atuação, a expressão musical encontra-se limitada pelas restrições vigentes, o que pode impedir sua influência plena sobre o público em geral (Camêu, 1977, p. 112).

Ao longo deste capítulo, vamos perceber que já existem movimentos de promoção da música indígena pelos próprios criadores a partir de mídias alternativas e de muitos artistas talentosos, confrontando as velhas convenções impostas pela indústria musical que dita padrões e estilos. No caso específico da música dos povos indígenas, principalmente a música contemporânea com caráter comercial, há, de fato, a aderência a gêneros e ritmos de origem ocidental, fruto do contato e da globalização, embora cada artista com suas representações, suas línguas, suas tendências, suas fórmulas, suas expressões criem padrões próprios que os identificam. Só assim os povos indígenas conseguem mudanças e visibilidade. É como bem afirmam Torcatty e Vallejo (2021, p. 66-67, tradução nossa):

> Um povo não alcança sua emancipação musical ao aderir ao projeto expansionista do sistema capitalista, mas ao tomar consciência de seu patrimônio multicultural e etnodiverso, cada um de seus membros, internalizando o ser temporo-espacial e espiritual que o torna um sujeito autêntico no mundo, um indivíduo que subjetiva e intersubjetivamente sente e possui uma identidade composta de estéticas particulares e de seus próprios sonorismos. Nesse sentido, o desenvolvimento da arte com influências e características originais torna-se o principal apoio para revitalizar nossa

> independência sociocultural como uma consequência urgente e inadiável da descolonização[57].

Nesse diapasão, o desenvolvimento da música indígena, enraizada em influências e características originais, emerge como o alicerce fundamental para revitalizar a independência sociocultural dos diversos povos que dela fazem uso. Isso se torna uma consequência urgente e inadiável do processo de decolonização, permitindo que a expressão artística floresça e traga reconhecimento para os artistas e suas comunidades.

Desse modo, a música indígena contemporânea tornou-se um movimento que enfatiza a necessidade de autonomia e protagonismo dos povos indígenas e a valorização dos seus cantos e culturas, mesmo que isso seja feito em um movimento antropofágico. O exemplo da música da etnia kĩsêdjê, citado por Seeger (2015, p. 115), pode ser tomado como fator ilustrativo. Conforme o teórico, os cantos praticados pela etnia em questão foram introduzidos de três diferentes maneiras: os cantos antigos provenientes dos mitos; os cantos ensinados pelos "homens sem espíritos", e os cantos ensinados pelos estrangeiros. De todo modo, o pesquisador considera que todos os cantos eram oriundos de fora da sociedade kĩsêdjê. Nesse contexto, por mais que o canto venha de fora, ele precisa assumir uma linguagem e uma estética interna, sendo efetivamente traduzido, pois o canto natural, por si só, não teria função dentro do grupo (Gontijo Flores, 2018, p. 151). Em adição a isso, Seeger (2015, p. 127), nos diz que os Kĩsêdjê vêm incorporando cantos estrangeiros em grande escala com grupos diferentes daqueles que mantiveram contato nos últimos 200 anos. Em suma, o que se depreende é ainda uma espécie de continuidade entre os mitos e a experiência histórica em constante transformação até alcançar uma poética da tradução consumada e generalizada através de gravações e trocas de cantos: em todos estes casos, a tradução se configura como a poética fundamental. É sempre um canto alheio que se torna canto kĩsêdjê por meio de uma forma diversa de tradução (Gontijo Flores, 2018, p. 154).

O exemplo dos Kĩsêdjê nos ajuda a entender que o uso e a interpretação dos cantos advindos de contextos externos e incorporados às comunidades representam para muitos grupos a incorporação do saber, do poder e da alteridade do outro. No contexto comercial da música indígena, a apropriação de elementos externos à cultura, a ressignificação de

---

[57] No original: "Un pueblo no alcanza su emancipación musical, sumándose al proyecto expansionista del sistema capitalista, sino tomando conciencia de su herencia multicultural y etnodiversa, internalizando cada uno de sus miembros el ser temporoespacial y espiritual que lo convierte en sujeto auténtico en el mundo, individuo que subjetiva e intersubjetivamente siente y posee una identidad compuesta por estéticas particulares y sonorismos propios. En este sentido, el desarrollo del arte con influencias y características originarias se convierte en el principal respaldo para revitalizar nuestra independencia sociocultural como consecuencia inaplazable y apremiante de la descolonización".

elementos tradicionais e a criação de novas formas através da inovação e transformação estão presentes nos aspectos da música indígena contemporânea como estilo singular. Do mesmo modo, o sentido de transformação é evidente em diversos contextos e práticas socioculturais das comunidades que decidiram seguir o fluxo do mundo globalizado. A questão maior, na concepção de Arce (2016, p. 131), é o rumo que a música e as relações que a envolvem tomarão nestes tempos de grande dinamismo.

Talvez a ideia de que os povos indígenas estejam produzindo e divulgando suas músicas nas diversas mídias na contemporaneidade afaste a visão de que estas músicas só reflitam o agora. Entretanto, a música produzida hoje tem raízes no passado e traz reflexões sobre o futuro dos povos indígenas. O período contemporâneo deve ser interpretado como um ciclo temporal, assemelhando-se à natureza, renovando-se e experimentando diferentes fases. Neste contexto, observamos uma significativa transformação impulsionada pelas tecnologias emancipatórias. Atualmente, um simples celular permite a criação de bases eletrônicas, possibilitando a fusão com rimas e sons, assim como a introdução de novos instrumentos musicais que contribuem para o dinamismo da música indígena. O número de artistas indígenas nas aldeias e em áreas urbanas tem crescido, apresentando composições em suas línguas nativas, em português e em outros idiomas, transmitindo mensagens relacionadas à demarcação de terras e outros diversos temas por meio de suas produções em modos alternativos de divulgações.

A integração de recursos tecnológicos, junto da música, da pintura, da literatura e de outras práticas artísticas, já é inerente a muitas comunidades indígenas, o que ultrapassa a perspectiva do simples entretenimento. A prática pode se configurar como uma ferramenta multidisciplinar, uma estratégia valiosa não apenas no meio artístico, mas também como estratégia de conscientização social. A abordagem contribui para desmistificar a percepção da arte como mero entretenimento (arte pela arte), destacando seu potencial como instrumento informativo e transformador. Com isso, os artistas indígenas valorizam o conhecimento musical, combinando o tradicional e ancestral com propostas inéditas a partir das ferramentas modernas, dessa forma, estes sujeitos se aproximam de uma realidade que sempre existiu, mas que a eles foi negada.

O que surpreende é que cada grupo indígena, apesar de manter contatos abertos com a modernidade musical, estabelece mecanismos de discernimento musical de determinadas formas, gêneros e canções, reorganizando a música de acordo com sua própria conveniência. As vozes que emergem do ancestral estão em troca constante de experiências, criando um verdadeiro mosaico de conhecimento para que possa fortalecer a identidade da arte sonora

indígena. Na visão de Montardo (2021, p. 284-285), as trocas culturais não são algo novo entre os povos indígenas. Para o estudioso, os indígenas vêm fazendo há muito tempo outros gêneros de música, ou mesclando características, registrados nos cinco séculos pós-contato com o mundo europeu. Além disso, vale destacar os encontros entre os povos indígenas, nos quais as expressões artísticas sempre desempenharam um papel de comunicação crucial, seja em contextos de guerra, seja em trocas entre diferentes seres e dimensões. Mesmo antes da chegada dos europeus, a música e outras práticas culturais resultavam de interações e intercâmbios entre diferentes grupos humanos ou com o reino animal.

Por esse caminho, a música ancestral se apresenta como um elemento inerente às vivências sociais coletivas, evidenciando-se em praticamente todas as comunidades indígenas. Desempenhando um papel patrimonial essencial, a música atua como um elo que fortalece os vínculos entre diversas comunidades ancestrais. Além disso, contribui para a preservação ao longo do tempo, mesmo diante dos deslocamentos territoriais vivenciados e da memória musical que fundamenta a identidade étnica dessas comunidades (Torcatty; Vallejo, 2021, p. 73).

A música desempenha um papel tão importante na vida e na estrutura social da maioria das comunidades indígenas que mesmo uma observação distanciada das aldeias revela a importância dedicada a esta expressão cultural por meio da casa dos cantos, ou da casa das flautas. Comumente localizadas no centro das aldeias em posições proeminentes, as casas apresentam um formato distinto, indicando que o local onde a música é praticada também serve como o ponto central por onde transitam as principais energias e forças sociais. Nesse contexto, a música é vista ainda como algo sagrado e precioso para muitos povos indígenas de distintas maneiras: utilizada para a continuidade de narrativas mitológicas, cura de doenças, fortalecimento dos vínculos comunitários e entre os seres extra-humanos etc. A música, nesses casos, é vista como “substâncias agentes, capazes não só de comunicar, mas também conduzir processos de transformação das pessoas e do ambiente” (Aroni, 2011, p. 74).

Mesmo já havendo importantes estudos sobre as práticas musicais dos povos indígenas, a riqueza e a diversidade indicam que estamos nos estágios iniciais de compreensão deste universo, porque as manifestações musicais e sonoras indígenas, carregadas de intenção sensível, representam expressões culturais que, por si só, não se explicam automaticamente. Ademais, diversamente, respondem a necessidades estéticas e culturais específicas dentro da própria cultura que as apresenta no palco (Aguilera, 2016, p. 139). Nesse viés, a música indígena, assim como os campos artísticos já mencionados,

comumente resulta de cooperações que se dão de distintas formas, como entre indígenas e não indígenas, produtores musicais ou profissionais de outras áreas. Além de gravar CDs, os artistas indígenas da música têm se apresentado em vários tipos de espaços e eventos, como universidades, praças, programas de TV, festivais e festas comunitárias (Coelho, 2004, p. 151).

Pensando no processo de divulgação da música indígena na atualidade, na próxima seção, discutiremos como o mercado tem recebido as novas vozes, quais as formas que estes artistas têm encontrado e como a indústria musical tem influenciado no estilo e aderência a novos gêneros pelos artistas indígenas. Tais temas são importantes para percebermos o lugar que a música indígena ocupa no Brasil contemporâneo.

4.2 O MERCADO E A MÚSICA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

As músicas tradicionais das comunidades indígenas na atualidade têm sido produzidas, divulgadas a partir de diversos suportes e mescladas a gêneros contemporâneos ocidentais. Com isso, os artistas indígenas deste campo buscam, com suas produções, fazer parte de um mercado musical competitivo que pouco enxerga as produções e que tem dado precária abertura para grupos minoritários brasileiros expressarem suas musicalidades e identidades. Mesmo que, na história da música brasileira, seja possível encontrar referências de instrumentos, temas e outros elementos do universo indígena, estes sujeitos pouco são vistos nos espaços de validação e difusão da música consumida no país. Desse modo, é relevante pensarmos na circulação e na recepção da música indígena, onde tais relações são frequentemente guiadas por interesses financeiros e perpetuam formas de opressão e desigualdades raciais, de classe e de gênero, além da contínua subjugação da institucionalização do pensamento eurocêntrico, da indústria cultural e do sistema da modernidade, com seus produtos ameaçadores para a manipulação dos gostos, exercendo pressões da globalização.

Paiva (2022, p. 41-42) acredita que compreender o sistema de arte e sua forma de operação é fundamental para o entendimento do exercício do poder colonial e imperial, que reproduz e reforça as desigualdades sociais. Isso pode ser observado na configuração de um sistema artístico fortemente conectado ao mercado financeiro global da arte, evidenciando a associação intrínseca entre modernidade e capitalismo. A arte, mais especificamente a música, torna-se um ativo ideal para os excedentes financeiros que circulam globalmente em busca de maiores retornos, muitas vezes por meio de transações obscuras e acordos milionários que

selam negociações. Conforme ainda a estudiosa, neste aparente espaço de liberdade proporcionado pelas normas predominantes deste sistema, a arte brasileira é moldada por um *habitus* de natureza colonialista através de práticas que perpetuam preferências, classificações e visões historicamente enraizadas na matriz artística eurocêntrica, contribuindo para a criação de uma grande ilusão coletiva que legitima as injustiças.

Resistindo a esse contexto, diversos representantes dos povos indígenas buscam fazer circular seus produtos musicais. Este movimento está inserido num outro mais amplo (que, inclusive, engloba outros campos desta tese) que não acontece só no Brasil, de apropriação pelos indígenas das técnicas de registro e divulgação. Levando em consideração este contexto, a cantora e compositora Kaê Guajajara, em entrevista à revista *Carta Capital*, tece algumas considerações sobre a atuação dos artistas da música indígena na atualidade:

> Nós artistas indígenas temos muito a falar sobre o que acontece em nosso território e como os originários desses territórios estão hoje. Muitos falam sobre a importância da música brasileira, mas nunca se inclui a música indígena. Nós somos continuamente roubados e sofrendo epistemicídio em nossa história. O que eu vejo nesses festivais é que eu sempre sou a única artista indígena. Tem um grande número de artistas brancos e pretos e apenas uma artista indígena para levar toda a história e a preservação, quando poderíamos ter muitos. E aí eu fico pensando assim, até quando nesses cenários de festivais nós seremos vistos como os indígenas que vão falar sobre suas lutas e não como artistas que vão cantar sua arte. Eu tenho esperança que isso vai melhorar com o tempo. As pessoas vão perceber a relevância de terem os originários preenchendo os festivais e shows pelo Brasil a fora [...] (Kaê Guajajara, 2022, s/p)[58].

Kaê Guajajara destaca uma questão crucial da música indígena na cena cultural brasileira, a exclusão e a marginalização contínua dos artistas indígenas nos festivais e eventos musicais. É preciso ampliar a presença destes artistas e reconhecer os povos indígenas não apenas como porta-vozes de suas próprias lutas, mas como artistas que contribuem, de forma expressiva, para a diversidade e riqueza musical em nosso país. Os artistas indígenas adotam tudo de novo e falam de tradição, mesmo sendo urbanos. Na visão de Esbell (2023, p. 85), o desejo dos artistas indígenas é romper urgentemente com ideias passadas de um indígena geral e folclorizado. Para o artista, não se trata apenas de desconstruir, mas, sim, de estimular uma abordagem que incentive uma visão mais ampla para a criação de conceitos que reflitam o momento de transição em nossa cultura e sociedade.

---

[58] Fala transcrita de uma entrevista no YouTube, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xEm52Nk9dfU&t=1010s. Acesso em 3 de dez. 2024.

No discurso dos músicos indígenas sobre a importância de atividades como apresentações públicas e produção de gravações comerciais, duas afirmativas são frequentemente destacadas: por um lado, estes profissionais enfatizam a importância de resgatar elementos culturais próprios, demonstrando aos não indígenas que a cultura indígena permanece preservada e, por outro lado, destacam a busca por melhorias materiais para as comunidades, seja por meio de doações recebidas em troca de apresentações, seja pelo potencial financeiro proveniente dos produtos musicais (Fernando; Coelho, 2004, p. 153). Em vista disso, eventos culturais com a participação de músicos indígenas assumem papel contributivo de agente de conscientização e mobilização social, criando um cenário para afirmações culturais e questionamentos sobre a presença/ausência de músicos indígenas. Nesse sentido, a arte indígena, especificamente a música, dentro destes aspectos pós-contato, não resulta, portanto, de uma necessidade de estar em festivais, estúdios ou mostras pelo mundo, mas é uma ferramenta maior dentro de uma política de enfrentamento do colonizador a partir de suas ferramentas de poder (Denilson Baniwa, 2022, p. 50).

Este processo que os jovens músicos indígenas estão vivenciando, de elaborar novas expressões e nuances sonoras baseadas na música tradicional, é importante para a conservação como mais uma forma de preservar a riqueza do patrimônio cultural e artístico dos diversos povos indígenas. Para a pesquisadora de música indígena Marlui Miranda (2021, p. 52), a música indígena brasileira se caracteriza, assim, por ser uma produção que é resultado de um encontro intercultural.

Com isso, todo o conhecimento da música que vem sendo repassado há séculos encontra, nos dias de hoje, novas composições baseadas na essência do tradicional, abrindo a possibilidade de inovações. Os sons ancestrais dos maracás e chocalhos, das flautas, dos tambores, os cânticos de guerra, as canções proferidas em rituais e os mitos antigos cantados são alguns dos conhecimentos sonoros ancestrais que recebem a preparação e obtêm a permissão dos sábios para serem convertidos em um repertório escolarizado e disseminado pelos artistas nas mídias alternativas para revitalizar a música indígena, sem deixar de lado o respeito total pelas diversas cosmovisões espirituais. Segundo Paiva (2022, p. 110), as poéticas indígenas se assentam em um expressivo crescimento de saberes e práticas que estão redesenhando o sistema artístico no Brasil. A inserção dos povos indígenas no cenário da arte contemporânea demonstra que, para além das várias ramificações estéticas e teóricas decorrentes destas transformações, há um elemento central: o decolonialismo como um agente de mudança paradigmática nas artes.

A busca dos músicos indígenas por inserção no mercado revela uma estratégia de articulação política com a sociedade não indígena. Um senso estético flexível e receptivo se destaca, sendo capaz de integrar elementos externos e reinterpretá-los na contínua construção da tradição e na elaboração de mensagens direcionadas a diferentes interlocutores. Se a academia parece estar superando a concepção de que não pode apreender a fluidez e a mudança das culturas indígenas senão como mera fragilidade sua, indo na direção do reconhecimento da agência indígena e do entendimento do contato interssocietário não como algo acidental, mas como elemento constituinte mesmo da socialidade humana, a sociedade nacional, representada pelo mercado fonográfico, enfrenta dificuldades em reconhecer a diversidade quando não consegue encaixá-la em suas próprias concepções preestabelecidas sobre o indígena, sendo, dessa maneira, uma construção que reflete mais sobre o criador desta imagem e sua ideia de natureza do que sobre qualquer realidade existente. Órgãos oficiais de cultura e mesmo programas de televisão parecem negar o indígena cuja figura não corresponda a certa invenção romântica. Fatos como o apreço dos Guarani por gêneros musicais ocidentais, como o sertanejo e MPB, ou mesmo o uso de instrumentos como o violão e a rabeca, muitas vezes são vistos com indícios de uma suposta “perda de cultura”, que afastaria o indígena de seu “estado natural”, tornando-o “menos autêntico”. Isso resulta, em certa medida, em uma falta de compreensão do discurso genuíno dos povos indígenas, apesar dos ideais proclamados de "aliança intercultural" (Fernando; Coelho, 2004, p. 156-157).

Como já mencionamos, os artistas indígenas têm conseguido certa visibilidade no campo artístico, principalmente nos últimos anos, com o uso das redes sociais e de iniciativas de ONGs, associações e aliados, mas é preciso estarmos atentos a essa ideia de abertura do mercado musical para os artistas indígenas. Como bem salientou Kaê Guajajara, os indígenas são chamados em número relativamente pequeno para a participação em festivais, e muitas vezes suas participações estão mais direcionadas a pautas da militância do que propriamente para a exposição de suas artes. Este indicativo traz à tona a concepção do indígena como uma figura exótica de um mundo em grande parte intocado. Os indígenas que frequentam estes espaços ressignificam tudo isso e vislumbram estes espaços como um recurso valioso para se posicionarem em relação ao próprio mercado.

Na perspectiva de Barros (2018, p. 6), uma cultura acostumada a registrar a realidade sonora em pautas musicais, como é o caso da prática musical erudita nas sociedades ocidentais, pode estar deixando de capturar aspectos essenciais da música produzida por culturas distintas da ocidental. Isso aponta para a limitação das convenções musicais

ocidentais em compreender e representar adequadamente a diversidade musical de outras sociedades, como a dos povos indígenas. O mercado da música, como maior indicador do que se consome no Brasil, em termos de música, relega estes artistas ao anonimato ou os empurra para as mídias alternativas, controladas também pelo próprio mercado, que influencia nos algoritmos das redes sociais e plataformas de *streaming*.

Elza Camêu (1977, p. 170) já havia observado que a manifestação musical das sociedades indígenas não poderia ser apreciada em termos estéticos como os não indígenas compreendem, pois é resultante de um confronto estabelecido por sensibilidades nem sempre dispostas a julgamento imparcial. De fato, isso se torna incoerente quando a comparação é feita a partir da música tradicional das comunidades indígenas e a música ocidental feita para embalar gerações. Entretanto, na atualidade, ousamos dizer que os indígenas estão empenhados em produzir músicas nos mais diversos estilos, que inclusive poderiam facilmente fazer parte do mercado ocidental. Os indígenas dos espaços urbanos e rurais criam suas músicas com elementos tradicionais e elementos contemporâneos. As fronteiras estão cada vez mais estreitas. Assim, o trabalho do artista e do artesão se evidencia quando ambos são influenciados pela lógica do mercado, redefinindo suas ordens simbólicas específicas. O que está em declínio não são tanto os bens anteriormente considerados cultos ou populares, mas a ideia de que cada campo possa configurar universos autossuficientes e que as obras sejam exclusivamente a "expressão" de seus criadores (Canclini, 2011, p. 22).

A música indígena produzida na atualidade está enquadrada em contextos sociais e culturais que a influenciam, condicionam ou determinam. Além disso, a compreensão do social por meio dos temas abordados nas músicas abre uma via de acesso a pontos-chaves sobre os significados da interação social e os significados da música nos contextos da sua produção, tanto para os seus produtores, como para os seus consumidores. A verdade é que a música indígena existiu e existe, vive e continua atingindo desenvolvimentos, mesmo com todas as formas de apagamentos. Não se pode considerar que a música indígena surgiu e permaneceu em um contexto completamente distante da música em geral, pois isso a tornaria completamente incompreensível e, consequentemente, alheia ao mercado (Camêu, 1977, p. 107).

Diferentemente do campo da pintura indígena, que já conta com a adesão de espaços de exposição, ou mesmo da literatura indígena, que, por meio da Lei n° 11. 645/2008, foi notada pelo mercado editorial, a música indígena não encontra um mercado disposto a fazer as produções circularem. Os criadores, de forma autônoma, buscam parcerias com associações e fazem divulgações com as mídias que dispõem. A ideia sustentada por Paiva

(2022, p. 23), de que uma virada decolonial na arte brasileira nos últimos anos não acontece de forma homogênea em todos os campos artísticos, serve para ilustrar esta assertiva. Contudo, para a estudiosa em destaque, há uma tímida abertura para a arte feita nas "margens", incluindo a diversidade musical e de artistas. Estas mudanças estão partindo da produção artística em si e das teorias constituídas por pessoas negras, indígenas e outros grupos, que têm se mostrado como a grande alavanca para a materialização de uma teoria decolonial na arte brasileira, balançando os confortos teóricos alimentados pelo sistema da arte hegemônica. Este projeto tem como ideal político reforçar os processos de liberalização das experiências, memórias e histórias dos que foram silenciados pela colonialidade.

Um recente exemplo de visibilidade projetado pelo Estado brasileiro para os músicos indígenas e para as diversas formas artísticas que acompanham os povos indígenas no contemporâneo foi o festival "Brasil é terra indígena", realizado em Brasília no mês de dezembro de 2023.

FIGURA 68 – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO FESTIVAL "BRASIL É TERRA INDÍGENA"



FONTE: https://www.instagram.com/p/CzHLKhJOOeh/?img_index=1. Acesso em 15 de jan. 2024.

Criado por idealizadores indígenas, o festival se mostrou um espaço fundamental para o fortalecimento e valorização dos saberes ancestrais. Segundo as informações na página do festival[59] no *Instagram*, o evento contou com mais de 20 músicos indígenas de diferentes gêneros, mais de 40 expositores na feira de artesanato indígena e 50 comunicadores indígenas, representando todos os biomas do país com a proposta de unir tecnologia e ancestralidade. Além dos artistas indígenas, o evento teve ainda artistas de grande visibilidade nacional aliados da causa indígena. É importante destacar que o festival recebeu recursos do Ministério do Empreendedorismo, da Microempresa e da Empresa de Pequeno Porte – MEMP, do Ministério dos Povos Indígenas – MPI e do Instituto Cultura Vale, além do apoio institucional do Ministério da Cultura – MinC.

Qualquer forma de incentivo, seja público, seja privado, é importante para que o mercado reconheça estes fazedores de arte e a sociedade passe a consumir seus produtos. Afinal, a manutenção destes artistas e o surgimento de novos dependem do consumo e do retorno financeiro para os próprios artistas e suas comunidades. Desse modo, é preciso olhar para os músicos indígenas e questionar sua situação histórico-social, principalmente a questão do faturamento e das demandas, já que isso implica diretamente a manutenção do fazer artístico e a possibilidade para a dedicação exclusiva à música.

No caso dos músicos indígenas, a margem é uma realidade. Isso fica mais evidente quando os próprios criadores questionam o mercado, os incentivos públicos, a ausência de representantes em eventos de grande visibilidade etc. É preciso ainda descentralizar os eventos que comumente acontecem em grandes cidades, o que impossibilita, muitas vezes, a participação de artistas aldeados, ou mesmo dos que vivem em espaços urbanos, mas que não dispõem de orçamento para o deslocamento. Assim, é essencial pensar em eventos que possibilitem a participação de artistas de diversas regiões e representantes dos mais diferentes estilos musicais, bem como assegurar que os artistas que estão começando ocupem igualmente os espaços culturais e divulguem suas produções para o fortalecimento da música indígena no país. Em resumo, é necessário questionar a quem interessa a respeito do desconhecimento da música indígena, da falta de espaço no mercado e dos poucos incentivos à cultura indígena, que só têm despontado nos últimos anos com mudanças governamentais, além de questionar às gravadoras sobre os nossos gostos e muitas outras coisas impostas.

[59] Disponível em: https://www.instagram.com/festivalindigena/. Acesso em 3 de dez. 2024.

4.2.1 Diversidade, usos e recriações

Como vimos na seção acima, a produção da música indígena na contemporaneidade acontece de diversas formas, uma delas é o diálogo com os gêneros e espaços ocidentais. Assim, precisamos pensar na música indígena fora da linearidade de tempo, subjugando-a apenas a um passado remoto. O passado se conjuga ao presente em novas formas de documentar e divulgar a música indígena. Portanto, como o tempo, a música indígena se renova e está ligada à história de luta de seus povos, contemplando o passado, o presente e a construção do futuro. Hall (1997, p. 19) sintetiza a questão acima a partir da seguinte colocação:

> O resultado do mix cultural, ou sincretismo, atravessando velhas fronteiras, pode não ser a obliteração do velho pelo novo, mas a criação de algumas alternativas híbridas, sintetizando elementos de ambas, mas não redutíveis a nenhuma delas – como ocorre crescentemente nas sociedades multiculturais, culturalmente diversificadas, criadas pelas grandes migrações decorrentes de guerras, da miséria e das dificuldades econômicas do final do século XX.

Torcatty e Vallejo (2021, p. 63) ratificam ainda mais a colocação de Hall quando afirmam que a formação da cultura insurge de processos cumulativos, seletivos e complexos que se fazem e refazem continuamente, sendo um percurso discreto que se desenvolve a partir de múltiplos tecidos subjetivos e intersubjetivos que constituem as diversas memórias coletivas e, portanto, o sentido de pertencimento e enraizamento de seus membros ao patrimônio material e imaterial herdado. A música como parte das práticas culturais indígenas, hoje com o advento das diversas possibilidades advindas da globalização, se apresenta ainda mais diversa, no entanto, com forte vínculo às práticas tradicionais. Mesmo com tantas possibilidades em gêneros, inclusive ocidentais, as novas composições estão vinculadas à história de luta, resistência e saberes cosmológicos.

As transformações da música indígena muitas vezes são geradas como estratégias de sobrevivência, e os elementos externos responsáveis por estas transformações encontram também, nos elementos internos, subsídios para as mudanças. Na perspectiva de Aguilera (2016, p. 150), estudioso da música yaqui[60], diferente do que se imagina, entre os elementos exógenos de transformação, a influência regional como fator de intercâmbio cultural é ainda um fator importante, mesmo que sejam mencionadas apenas as influências das sociedades

[60] Os yaquis ou yoemes são um grupo indígena que se concentram nos Estados Unidos e no México, habitantes originalmente do vale do Rio Yaqui, no norte do estado mexicano de Sonora.

urbanas. Como forma de elucidar esta questão, Montardo (2021, p. 295-296) apresenta o exemplo do gênero musical pesquisado por Agenor Vasconcelos Neto, característico do Alto Rio Negro, o kuximawara, compartilhado por músicos das diversas etnias da região e traduzidos pelos interlocutores do pesquisador como "música de antigamente". O gênero anima, com teclados e caixas de som, as festas de santos e os encontros festivos em geral do município de São Gabriel da Cachoeira, a cidade mais indígena do Brasil, reunindo moradores e visitantes de 23 etnias. Nessa etnografia, são demonstradas a música kuximawara e suas conexões com as narrativas cosmológicas do noroeste amazônico. Montardo menciona ainda os músicos ticuna, que animam festas com seus *reggaetons* na região do Alto Solimões e na Colômbia, ou ainda o forró de maloca, na região da Raposa Serra do Sol.

Há várias nuances nos exemplos citados, pois o sistema de trocas culturais tem a ver tanto com os circuitos da cultura urbana, com todos os aparatos tecnológicos, quanto com os elementos da cultura regional. Ou seja, o consumo cultural não é realizado apenas a partir dos parâmetros da alteridade imaginada do outro ampliado, que, nesse caso, são a imagem e o som da mídia, mas ainda pelas várias gerações indígenas. Instrumentos musicais e gêneros da música popular, litúrgica ou erudita provavelmente circularam e adentraram nos repertórios dos grupos indígenas e de seus músicos de muitas maneiras: incorporados em seus rituais, executados em outros espaços, diferenciados claramente dos gêneros tradicionais, entre outras formas (Montardo, 2021, p. 293). Sobre o tema em pauta, uma questão levantada por Lagrou (2009, p. 74), que diz respeito à incorporação de elementos provindos de outros contextos de produção, apropriação e avaliação no campo específico da apreciação estética metropolitana, também é importante para se pensar nesse momento da música indígena. Para a teórica, este tema é muito atual, já que a afirmação identitária de populações nativas no mundo inteiro tende a passar cada vez mais pela visibilização de sua cultura, de sua "autenticidade" e da vitalidade, logo, se a discussão europeia se concentra sobre o direito à diferença, veremos que o debate americano reclama o direito à igualdade na diferença. Trata-se, portanto, da música de um processo múltiplo e recíproco, em que as reconfigurações não seriam compreendidas sem a presença das tecnologias.

As cosmologias e os processos identitários, elaborados em lógicas temporais e espaciais distintas, se adaptam ao mundo contemporâneo, evidenciando a vitalidade dos saberes ancestrais indígenas em constante evolução, que desponta nos discursos, nas expressões artísticas e performáticas e nas iniciativas políticas de resistência contra a marginalização e a opressão histórica. Além disso, os povos indígenas compartilham suas visões de mundo por meio de práticas educacionais e sociológicas, preservam suas línguas e

promovem narrativas alternativas à história oficial, combatendo formas de esquecimento e apagamento. Por esse viés, as criações dos povos indígenas que estão produzindo suas músicas nos formatos ocidentalizados não devem ser vistas apenas como produto mercadológico, mas consideradas como uma importante forma de expressão do patrimônio material e imaterial dessas comunidades a fim de conhecer intimamente estas culturas. Os novos gêneros modernos da música indígena que surgem confirmam a possibilidade de que estas criações possam ser mais um veículo de expressão da cultura indígena no país com uma intensa diversidade de cenários. Desse modo, a lição a ser aprendida com a arte dos povos indígenas é a possibilidade de coexistência e sobreposição de diferentes mundos que não se excluem mutuamente (Lagrou, 2009, p. 105).

Diferentes artistas indígenas se encontram na articulação entre a identidade tradicional indígena e as dinâmicas do mundo contemporâneo. Estes diálogos acontecem por meio de incentivadores e mediadores não indígenas, profissionais que contribuem com a música indígena como movimento que enfatiza a necessidade de autonomia e protagonismo dos povos indígenas e a valorização de suas músicas e culturas. Um exemplo que reflete esta parceria entre artistas indígenas e não indígenas e sobre o uso e recriações, assim como as características de permanência e renovação na música indígena, é a parceria firmada entre o DJ Alok[61] e os artistas indígenas com o programa "O futuro é ancestral", remetendo ao que estamos discutimos acima sobre a reinvenção e resistência da cultura indígena.

O referido programa é integrado por distintas ações e eixos complementares e continuados, mobilizando atenção para a importância da cultura indígena e para as principais questões relacionadas à vida dos povos originários do Brasil, seus direitos e seu papel essencial para a preservação dos recursos naturais. Especificamente no campo do audiovisual, as ações se voltam para a produção de música, cinema e comunicação digital. A coleção *Som nativo*, por exemplo, tem por intuito dar visibilidade à cultura musical dos povos indígenas brasileiros com a produção dos seguintes álbuns: álbum 1- *O futuro é ancestral*, uma cocriação entre Alok e lideranças indígenas das etnias yawanawá, huni kuin, kariri xocó, guarani, guarani-mbya, kaingang e xacriabá; álbum 2 – *Cantos dos encantos wyanã*, do grupo kariri xocó; álbum 3 – *Retomada*, do grupo Brô MC´s; álbum 4 – *Mariri Yawanawá: Saite Kayrau*, do grupo yawanawá; álbum 5 – duplo, o primeiro kaingang, o segundo guarani nhandewa; álbum 6 – *Nhe´ ẽporã*, de Owerá Kunumi, e álbum 7 – *Hiri Shubu Keneya Bari Bay*, de Mapu Huni

[61] Alok é um DJ e produtor musical brasileiro eleito, em 2021, o 4º melhor DJ do mundo pela revista britânica *DJ Mag*. Lista disponível em: Top 100 DJs 2016 | DJMag.com». Acesso em 3 de dez. 2024.

Kuin. Toda a monetização provinda dos álbuns nas plataformas de *streamings* será revestida para os artistas e/ou povos participantes (Instituto Alok, 2023, s/p).

Além disso, com os registros dos processos de criação musical entre o DJ e os grupos indígenas envolvidos no processo de gravação dos álbuns da coleção em pauta, será realizado um documentário pela produtora Maria Farinha Filmes, com o objetivo de ampliar a consciência da audiência sobre a cosmovisão de arte-espiritualidade-cura dos povos indígenas. Como fruto dessa parceria, em 2021, ainda no período de pandemia, o Instituto Alok promoveu uma *live*[62] com a performance de integrantes das etnias yawanawá, huni kuin e guarani para o Global Citizen, sendo transmitida simultaneamente em 100 países, cujo objetivo era alertar os líderes mundiais, a sociedade e as corporações para as questões relativas às mudanças climáticas, fome e inclusão.

FIGURA 69 – BASTIDORES DO PROJETO *O futuro é ancestral*



FONTE: Fotografia de Mila Petrillo/Instituto Alok.

O exemplo citado indica o poder criativo da música indígena quando atrelada ao maquinário moderno contemporâneo. Iniciativas como esta, ou mesmo outras dos campos artísticos já discutidos, que têm a mediação de ONGs, institutos e personalidades não indígenas, fortalecem as lutas e desfazem velhas ideias sobre a cultura indígena. É claro que,

[62] O clipe resultante da *live* está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3GlGj6j3SFU. Acesso em 3 de dez. 2024.

sem as parcerias, os indígenas também se reinventam e buscam em gêneros musicais já conhecidos espaço para suas criações, inovando e evidenciando o contexto indígena e seus desafios em letras de protestos, como é o caso do *rap* indígena, muito apreciado pela nova geração, ou mesmo em gêneros em alta no mercado, como é caso do sertanejo. No entanto, o que se busca enfatizar com o exemplo não é apenas elucidar a relação entre permanência e renovação, mas também focalizar a importância de ações que enxerguem e disseminem a música indígena e ressaltem não apenas os produtos, já que a música emerge como um meio pelo qual as comunidades indígenas expressam sua dinâmica e complexidade em toda sua amplitude. Assim, a música indígena deve ser vista também como parte do constante processo de transformação e de renovação destas sociedades, uma vez que seu papel é crucial e transformador (Magalhães, 1999, p. 6).

Como notamos, uma estética da arte indígena contemporânea, ou futurismo indígena, como pontua Paiva (2022, p. 115), envolve uma operação cultural característica da contemporaneidade, em que as dimensões das artes originárias se congregam aos elementos da cultura *pop* em um complexo amálgama, o que nos desafia a pensar nas novas centralidades simbólicas e em seu impacto nas discussões entre o local e o global. As experiências dos músicos indígenas trazem também contribuições sobre processos criativos, identidades indígenas e subjetividades artísticas. Destarte, ressaltamos a importância da incorporação destes saberes na gestão cultural e na elaboração de políticas culturais como garantia de aprofundamento no campo da popularidade de saberes e epistemes (Cohen, 2018, p. 175).

Como forma de apresentar ainda mais esta diversidade na música indígena, nas próximas linhas, apresentaremos alguns perfis dos músicos indígenas contemporâneos que estão rompendo a visão ultrapassada de que a música indígena faz parte apenas de um passado remoto. O revide histórico destes criadores é dado pelo caráter político da arte indígena, ignorando o discurso opressivo que os subjuga e os afastam da indústria musical.

4.3 VOZES DE ENFRENTAMENTO: OS ARTISTAS DA MÚSICA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

Como vimos, a diversidade, os usos e as recriações da música indígena são mais uma forma dos artistas se colocarem frente ao mercado, acompanharem o fluxo da globalização e expressarem suas identidades individuais e coletivas. Na tentativa de promover a música de suas comunidades, estes artistas ainda enfrentam o desafio da invisibilidade com a falta de

acesso a determinados espaços de promoção cultural e recursos para a entrada e permanência no mercado. Nesse contexto, uma das possibilidades de ampliação do alcance da música produzida pelos diversos grupos indígenas engloba os festivais, os programas de incentivo e as plataformas digitais. Estas iniciativas permitem que artistas indígenas compartilhem suas criações com o mundo e fortaleçam a sua presença no cenário musical.

Os músicos indígenas buscam, com suas produções, estabelecer novas possibilidades dentro do mercado fonográfico, desconstruindo práticas de usos indevidos da música indígena e afirmando a diversidade musical das diferentes etnias brasileiras. A poética dos compositores e músicos indígenas é embasada nos saberes tradicionais, na vida nos grandes centros e na luta por direitos. A variedade de estilos e o desenvolvimento observado atualmente na música indígena deveriam ter sido reconhecidos desde o início do contato com as culturas indígenas, cujas características, formas e usos permanecem até os dias atuais.

Em Denilson Baniwa (2022, p. 36), vamos entender que a arte como é pensada pelos não indígenas, mesmo sendo um instrumento de expansão do domínio ocidental sobre os territórios indígenas, representa também a sobrevivência de muito povos pela relação de trocas, tendo como prática a inter-relação visível e invisível como fator de equilíbrio entre os mundos. Por esses trilhos, a arte cumpre o papel de tradução e educação não linear para a comunidade, e não apenas de construção de uma linha do tempo imutável, como na cultura ocidental. Denilson Baniwa, ao se referir ao processo de assimilação dos métodos e técnicas de produzir arte, usa o termo domesticação, que seria uma espécie de enfrentamento dos bens advindos das sociedades modernas para a sobrevivência das comunidades indígenas, sendo ainda uma das formas encontradas pelos músicos indígenas para dialogarem com o mercado e com o público. Isto é, utilizar os mesmos mecanismos dos não indígenas é uma forma de amansar e domesticar uma tecnologia que já foi utilizada contra estes povos. Desse panorama, se explica, por exemplo, o uso de instrumentos musicais, a aderência de gêneros e as performances da música ocidental, bens que passaram a fazer parte das culturas indígenas. A troca, então, na modernidade é da mercadoria que cada um necessita: para o não indígena, o saber sobre o cosmos e poderes da floresta; para o indígena, o saber sobre como enfrentar uma possível extinção causada pelos ocidentais.

Em vista disso, é preciso considerar que o campo artístico é um espaço onde diversas forças atuam sobre aqueles que nele ingressam de forma diferenciada, dependendo da posição que ocupam. Da mesma forma, é um campo onde ocorrem lutas e competições que visam manter ou transformar estas forças. As diferentes posições assumidas podem ser consideradas como um "sistema" de oposições para fins de análise, mas não são resultados de um acordo

objetivo, e, sim, um produto de um conflito contínuo. Em síntese, a luta é o princípio gerador e unificador desse "sistema" (Bourdieu, 1996, p. 262-263). Ingressos nesse espaço e visando a domesticação da música ocidental, os artistas indígenas estão levando ao público uma parte da cultural musical brasileira que não foi entoada diretamente pelos indígenas. Desse modo, a cultura musical indígena é mostrada a partir do testemunho do eu que fala de si, mas também de anseios coletivos, uma vez que a produção de música, para muitos artistas indígenas, também está diretamente ligada ao engajamento político.

Com a proposta de participar do mercado fonográfico, os músicos indígenas escancaram a diversidade de gêneros musicais, de temáticas e de exclusão. Os músicos indígenas são, nesse aspecto histórico-cosmológico, responsáveis por amansar os mecanismos de participação no mercado da música. Ainda que o não indígena, em sua performance de troca, procure certo domínio sobre os outros, os povos indígenas conseguiram, ao longo da história, por meio de sua estratégia cosmológica, encontrar brechas e formas a fim de desafiar a dominação imposta, mesmo que de maneira sutil e reservada, lutando pelo protagonismo em meio à presença das tentativas de marginalização.

Como figura central nessa circunstância, o músico indígena é importante, porque representa um determinado ponto de vista, é aquele que articula representações a um público, apesar dos empecilhos, é também indivíduo com vocação para representar e chancelado pelas suas comunidades para este fim. Representar um gênero musical e, ao mesmo tempo, uma comunidade envolve compromisso, risco, ousadia e vulnerabilidade. Nesse sentido, o papel social do músico/artista indígena é crucial, uma vez que a música é mais um instrumento utilizado por eles para se autoafirmarem enquanto minorias. Assim, temos a expectativa da negociação, que se baseia em pequenas traduções que amansam as técnicas da arte ocidental e funcionam como um diálogo sobre o direito de resposta das sociedades indígenas. Mas é preciso atentar para o fato de que, apesar de o pensamento indígena atravessar o uso das “técnicas da arte ocidental” como forma de autossobrevivência, suas ferramentas e saberes não são compreendidos e legitimados pelos ocidentais, mesmo que ocupem espaços cada vez maiores no cenário da arte contemporânea. Muitas vezes o discurso ainda insiste em considerar toda a produção indígena como arte desprovida de discurso complexo (Denilson Baniwa, 2022, p. 42).

A música indígena, pouco conhecida e consumida pela sociedade hegemônica, tem seu *status* constantemente julgado. Os músicos são questionados pelo uso de instrumentos ocidentais, ou por figurarem em gêneros musicais que não são os de suas culturas tradicionais. Os julgamentos, que inferiorizam as produções musicais indígenas e outras formas artísticas,

surgem quando buscam entendê-los a partir do padrão de arte ocidental, tido como modelo de perfeição. Ao dominarem as técnicas da música ocidental, os artistas indígenas dialogam sobre possíveis relações de convivência e trocas. Do trânsito entre aldeias e espaços urbanos, nascem as performances híbridas nos palcos dos festivais e outros espaços cosmopolitas, em que os músicos indígenas dos diferentes segmentos buscam reconstruir símbolos e suas cosmovisões.

O diálogo na contemporaneidade da música indígena com outros gêneros, como o *rock*, *reggae*, *pop*, *hip hop*, *funk*, sertanejo e outros, demonstra a relação das culturas indígenas com o fluxo da globalização. Estas interações e misturas musicais introduzem novos timbres e permitem a disseminação da mensagem indígena. Assim, a presença dos artistas indígenas em diferentes gêneros expande sua visibilidade e impacto. Além disso, eles não se restringem a criar canções baseadas unicamente nas tradições culturais, produzindo composições que expressam suas experiências do dia a dia. A música indígena vai além de sua função ritualística e se expande para fora das comunidades à medida que artistas indígenas de diferentes etnias buscam conquistar seu espaço no cenário nacional e internacional.

A partir do exposto sobre o papel e relação dos músicos indígenas com o campo artístico, passemos agora a conhecer alguns nomes dos artistas da música indígena contemporânea. São artistas diversos que cantam as tradições ou gêneros musicais ocidentais, mas que expressam formas de resistência, afirmação de identidade e protagonismo de suas próprias vivências, representando a valorização cultural e esforços para a conscientização da população não indígena. Salientamos que os nomes expostos a seguir são apenas uma tentativa de mostrar a diversidade da música indígena, embora haja uma quantidade cada vez maior de artistas da música indígena brasileira, portanto, estes nomes, de maneira nenhuma, representam uma totalidade.

Comecemos pelos artistas da música eletrônica, gênero muito popular entre os jovens indígenas. Exemplo disso são as inúmeras bandas e DJs que se lançam no mercado. Este gênero utilizado pelos artistas combina elementos da música tradicional indígena com técnicas e instrumentos contemporâneos, surgindo as batidas eletrônicas, *samples* e outros recursos, resultando em um hibridismo que remete ao ancestral e ao moderno. O uso destas técnicas sintetiza o que já mencionamos sobre a relação entre passado e presente, possibilitando às comunidades compartilharem suas tradições de forma inovadora para públicos mais amplos.

O DJ[63] Eric Terena é um dos nomes conhecidos da música eletrônica indígena. Comunicador, ativista e DJ, o artista utiliza músicas tradicionais misturadas ao maquinário contemporâneo, evidenciando suas raízes ancestrais presentes no seu processo de criação. Eric Terena é um dos fundadores do *Mídia Índia*, um coletivo de comunicadores indígenas idealizado em 2015 no evento Acampamento Terra Livre, em Brasília. Além disso, ele também firmou importantes parcerias com outros artistas indígenas, como Djuena Tikuna, na faixa “Tetchi’arü’ngu”, e Katu Mirim, com a faixa "Antes do mundo explodir". Como ativista, aborda a luta dos povos indígenas pelo território e sua preservação, assim como a importância destes espaços para o combate às mudanças climáticas.

Ainda no cenário da música eletrônica, é necessário citar o protagonismo feminino de Cris Pantoja e Renata Tupinambá, DJs que militam em favor da igualdade racial e de gênero, são mulheres, mães e indígenas que encontraram na música um espaço de autoafirmação e conexão com suas origens. Cris Pantoja é descendente do povo sateré-mawé e sua entrada no mundo da música coincidiu com o período de aprofundamento sobre suas raízes. Morando no Rio de Janeiro, a artista trocou o samba por gêneros musicais indígenas, como o coco e o carimbó, adotando ornamentos típicos, como maracás e vestimentas indígenas. Renata Tupinambá, por sua vez, conhecida como Aratykyra, da etnia tupinambá, é DJ, jornalista e produtora cultural. Além de se dedicar à música, apresenta o *podcast Originárias*, que trata da temática musical e da promoção de músicos indígenas, e é uma das cocriadoras da Rádio Yandê, primeira *web* rádio indígena brasileira fundada em 2013, com acesso em mais de 60 países. A música, assim como outros projetos que participa, é uma forma de repassar e fortalecer os conhecimentos sobre seu grupo étnico (Portal Geledés, 2019, s/p).

A música indígena, como se vê, é muito mais do que apenas entretenimento, é um meio de aprendizado, de autoconhecimento, de representatividade etc. Os músicos indígenas refletem nas letras, batidas, mixagens, suas lutas diárias e as violências às quais estão sujeitos. Seguindo a exposição dos artistas, outro nome que se destaca é o de Gean Ramos Pankararu, cantor, compositor, violinista, ativista e produtor cultural do povo indígena pankararu. Com referência aos cantores de rádio dos anos 90 e aos gêneros da MPB, sua carreira inicia-se em 2001 e, em seu repertório, o artista não esconde sua afinidade pelo baião, xote, samba, bossa nova, chorinho e a música tradicional dançada nos rituais de sua comunidade.

---

[63] Um DJ, abreviação de *Disc Jockey*, é um profissional responsável por selecionar e mixar músicas em eventos, clubes, festas e rádios. Sua principal função é entreter e manter o público envolvido por meio da música.

Para o artista, a música é um meio permanente de interação com sua ancestralidade na busca de conservar e resgatar suas origens que perpassa a ancestralidade indígena e afrodescendente. Em entrevista ao site *Ecoa UOL*, o artista comenta sua relação com a música:

> O meu pai e a minha mãe gostavam muito de cantar e o meu pai tocava violão e cavaquinho, modernidades que ele aprendeu no seu tempo de jovem quando saiu para trabalhar fora. Então, em casa tinha música na calçada e os meus irmãos mais velhos também tocavam e cantavam. Além dessas sonoridades, cresci ouvindo o som dos praiás, dos toantes, das gaitas, dos rabos de tatu, dos gritos de celebração nas festas tradicionais da aldeia (Nogueira, 2022, s/p).

Gean Pankararu também é um dos fundadores da "Mostra de Música Pakararu", evento que movimenta o sertão pernambucano e propõe capacitação profissional, shows e imersão artística na Aldeia Bem Querer de Cima, na cidade de Jatobá – PE. O artista foi um dos vencedores da 10ª edição do Prêmio Grão de Música, em 2023, prêmio que celebra talentos e trajetórias artísticas de todo o Brasil.

Em termos de divulgação das ancestralidades indígenas, Djuena Tikuna, cantora, compositora, jornalista e ativista, é uma das grandes vozes de sua etnia no Estado do Amazonas. A artista desenvolve um trabalho autoral, com músicas tradicionais cantadas na língua ticuna. Em 2017, a artista gravou seu primeiro CD, *Tchautchiuane*, lançado no Teatro Amazonas, caracterizando-se como um evento político, pois, pela primeira vez em 100 anos de existência do teatro, os indígenas protagonizaram um evento e com uma mulher indígena à frente. Nas performances musicais, a artista utiliza instrumentos tradicionais, assim como vestimentas e ornamentos que marcam sua identidade indígena.

A importância de Djuena Tikuna para o cenário atual da música indígena e para o movimento indígena é inegável, e sua presença artística ressoa positivamente entre as novas gerações indígenas (Matarezio Filho, 2021, p. 2). Em 2018, a artista produziu a I Mostra de Musical Indígena do Amazonas – WIYAE, que, na língua ticuna, significa "nosso canto", tendo como palco o Teatro Amazonas, com grupos indígenas performando gêneros tradicionais e contemporâneos. No campo da promoção da cultura e música indígena, a artista lançou, em 2019, o *Portal de Notícias Djuena Tikuna*: jornalismo indígena – cultura e resistência[64], espaço de divulgação de seu trabalho e de outros artistas indígenas.

[64] Disponível em: https:// djuenatikuna.com. Acesso em 3 de dez. 2024.

Nessa mesma direção, estão os grupos musicais com uma perspectiva mais tradicional, que abordam a diversidade da música regional e evidenciam as identidades das diversas etnias brasileiras. Entre os diversos grupos, o Suraras do Tapajós[65], criado em 2016, merece destaque por sua composição. Formado por mulheres indígenas de diferentes etnias do interior do Pará, preocupadas com a luta e direitos das mulheres, utilizam a música em prol da causa indígena. Caracterizado como o primeiro conjunto de carimbó do Brasil, o grupo celebra a musicalidade da floresta com uma performance musical e coreográfica, apresentando a diversidade étnica do oeste do Pará, onde habitam atualmente 13 povos indígenas. Com o uso de longas saias e instrumentos musicais tradicionais, como o tambor, maracá, entre outros, apresentam um repertório potente sobre importantes temas do mulherio indígena. Em 2020, o grupo tornou-se Associação de Mulheres Indígenas Suraras do Tapajós, sendo uma forma de garantir autonomia e crescimento da organização.

Além dos artistas mencionados acima, a coleção "*Sonora Brasil*" – A música dos povos originários do Brasil (2019), do Sesc-SP, é uma iniciativa que tem promovido os artistas, a música indígena e, principalmente, grupos tradicionais a partir de um álbum digital que traz um recorte da diversidade cultural e estética dos povos indígenas.

A coleção apresenta o trabalho de sete grupos indígenas, a saber: o grupo Teko Guarani, um coral infantojuvenil do povo guarani-mbya, Porto Alegre – RS; o grupo Nóg Gã, do povo kaingang, São Leopoldo – RS, que utiliza o canto junto de coreografias tradicionais; o grupo Dzubucuá, do povo kariri-xocó, Porto Real do Colégio – AL, e suas performances envolvem a música ritualística, com letras que possibilitam conhecer a história do povo e seu cotidiano; o grupo Memória Fulni-ô, do povo fulni-ô, Águas Belas – PE, que utiliza as *cafurna*s ou *unakesa*, manifestações que envolvem dança e música com letras cantadas que abordam os temas de preservação da natureza, reverência aos animais e identidade indígena; o grupo Wagôh Pakob, do povo paiter surui, Terra Indígena Sete de Setembro, Cacoal – RO, com música tradicional acompanhada de instrumentos indígenas de sopro; o grupo Byiyyty Osop Aky, do povo karitiana, Porto Velho – RO, com um repertório que relaciona-se fortemente ao sagrado, e o grupo Wiyae, formada pela cantora Djuena Tikuna e Magda Pucci e pelos instrumentistas Diego Janatã e Gabriel Levy, criado na intenção de apresentar releituras de músicas indígenas de diversos povos e composições próprias.

[65] A página do coletivo está disponível em: https://surarasdotapajos.org.br/?playlist=d03b617&video=7ac15f2#. Acesso em 3 de dez. 2024.

FIGURA 70 – CARTAZ DE DIVULGAÇÃO DO PROJETO *Sonora Brasil*



FONTE: SESC/Projeto *Sonora Brasil*.

Como se nota, o "Sonora Brasil" é um projeto importante que tem como propósito apresentar ao público brasileiro uma ampla variedade de expressões culturais do país. Esta iniciativa valoriza estéticas e narrativas que, historicamente, foram excluídas nos circuitos de difusão musical. A elaboração, a curadoria e a realização do projeto são guiadas por esta premissa, fruto da colaboração entre o departamento nacional e os departamentos regionais do SESC.

Os gêneros ocidentais também atraem os músicos indígenas, e as influências, nesses casos, não acarretam a destruição de padrões musicais. Elza Camêu (1977, p. 165), há algumas décadas, já advertia sobre os planos pelos quais se desenvolve a música indígena. Para a estudiosa, não se pode destacar qualquer diferença que os torne resultado de elementos completamente desconhecidos. Tudo ocorre em uma ordem lógica de surgimento, desdobramento, encadeamento e desenvolvimento até alcançar a realidade das manifestações, que, indiscutivelmente, apresentam todas as características da música elaborada, executada em padrões definidos, e não de natureza exótica, exclusiva, ou sujeita a processos raros.

Influências podem significar aquisições úteis e incentivos na busca de atrair olhares para os artistas e para a música indígena. Os artistas indígenas individuais, em grupo ou em

banda, se reafirmam e falam da cultura indígena em gêneros já conhecidos pelo grande público. No sertanejo, por exemplo, figuras como Ademilson Umutina, cantor e compositor que se dedica à difusão de canções que celebram memórias e valores ancestrais de seu grupo, e Grandão Vaqueiro, cantor da etnia fulni-ô com grande visibilidade no meio musical, que, embora suas letras não abordem as questões indígenas, sua participação no cenário musical é representativa para o movimento indígena.

No *heavy metal*, também encontramos as sonoridades indígenas. A banda Arandu Arakuaa, formada em 2008, produz músicas em tupi, xerente e xavante, e se destaca pelo vanguardismo musical numa abordagem ética e estética distinta, construindo sua identidade musical a partir de entrelugares. Sob o conceito de interculturalidade, inerente à sua composição e prática musical, é evidente a cosmovisão indígena que se manifesta em uma fusão de elementos diversos, resultando em uma sonoridade singular. Esta fusão inclui elementos do *heavy metal* e *rock*, música regional e sertaneja, bem como música ritualística indígena (Curvo; Maldonado, 2020, p. 2).

No *rap*, há uma grande aderência, principalmente, dos artistas indígenas mais jovens devido à linguagem e ao movimento vindo da periferia. Por meio das letras, os grupos e artistas individuais abordam questões ligadas ao seu dia a dia, destacando as disparidades enfrentadas em suas comunidades e as lutas dos povos indígenas por seus direitos. Os poucos recursos para a produção do *rap* indígena não impedem os artistas a buscarem parcerias e realizarem um trabalho independente. Na curta historiografia do *rap* indígena brasileiro, o primeiro grupo a se formar foi o Brô MC's, em Dourados – MS, integrado por jovens guarani-kaiowá com músicas que misturam português e guarani. O grupo já se apresentou em diversos eventos culturais e festivais ao redor do mundo, levando sua mensagem e sua arte para diferentes públicos.

Nesse mesmo segmento, está o grupo Oz Guarani, formado em 2015, oriundo da Terra Indígena Jaraguá – SP. O encontro do *rap* com as histórias dos integrantes empresta sentido e alarga a compreensão dos acontecimentos que acometem os povos indígenas moradores de espaços urbanos. Com letras carregadas de vivências, seus versos são marcados pela crítica social, pelo orgulho de sua identidade e pela defesa dos direitos dos povos indígenas. Owerá é outro artista que vem construindo uma trajetória no *rap* indígena. O *rapper* guarani é oriundo da aldeia Krukutu, na zona sul de São Paulo. Além da música, o jovem artista também se dedica à literatura indígena. Suas produções com linguagem engajada demonstram a insatisfação com a invasão de terras indígenas e outras problemáticas

indígenas contemporâneas. Ademais, a música, para Owerá, é uma ferramenta de diálogo com a juventude em prol da causa indígena.

No *rap*, a participação feminina vem ganhando força com vozes potentes por meio de composições e performances nos palcos. Dois nomes se destacam na atualidade, o primeiro é Kaê Guajajara, *rapper* e escritora guajajara natural do Maranhão, criada no Complexo da Maré, no Rio de Janeiro. Suas músicas expressam reflexões e vivências de uma mulher indígena favelada. Para ampliar seu alcance e contestar o colonialismo, além do *rap*, Kaê utiliza diferentes estilos musicais. A segunda é Katú Mirim, cantora, compositora, *youtuber*, atriz e defensora ativa das questões indígenas. Da etnia boe-bororo, nascida e criada em Campo Limpo Paulista – SP, a artista compõe em guarani e em português e apresenta ideias feministas em seu trabalho a partir de um olhar decolonial. Uma característica notável da produção artística da *rapper* é a composição de suas letras em um contexto de translinguismo, em que dinamicamente a artista emprega um repertório cultural das línguas guarani-mbya, portuguesa e inglesa para se expressar. O uso destas diferentes línguas pode ser interpretado como uma intrincada estratégia de resistência discursiva sob uma perspectiva decolonial (Rosa, 2020, p. 10).

Os grupos, bandas e artistas individuais indígenas são múltiplos e diversificados. Os nomes apresentados nas linhas acima são apenas alguns deste amplo universo. De forma resumida, é possível ainda citar a banda Androyde Sem Par, o funkeiro Nory Kayapó, a *rapper* Brisa Flow, Edivan Fulni-ô, Siba Puri, DJ Rapha Anacé, MC Anarandá, DJ Ítalo Tremembé, Tainara Takua, Heloisa Araújo, Tukue, entre outros. Discutindo temas contemporâneos, os músicos indígenas reafirmam seu propósito de estar no mundo, rompendo as barreiras da invisibilidade que ainda afetam os artistas indígenas. Os nomes citados são apenas os que, de alguma forma, aparecem na mídia ou em páginas de pesquisa sobre música indígena, mas chamamos atenção também para os cantadores, rezadores e poetas indígenas das diversas etnias, responsáveis pelo incentivo e pela formação dos músicos indígenas que hoje miram uma visibilidade coletiva. Acreditamos que estas diferentes vozes podem trazer contribuições para os debates sobre políticas direcionadas à promoção da cultura indígena, mais precisamente para o campo musical, ainda pouco escutado por grande parte da população brasileira.

A participação dos jovens músicos indígenas em busca de espaço e afirmação indica que promover a música indígena vai muito além de mera apreciação cultural, é conhecer as origens de um Brasil multicultural. As composições e as performances estão distribuídas nos mais diversos gêneros musicais, demonstrando a capacidade destes artistas de se adaptarem e

mesclarem tradições ancestrais com influências contemporâneas. Para mais, o caráter político dos artistas, seja nas letras das músicas, seja como se apresentam na mídia, corrobora a resistência à colonialidade, que também se faz presente no mercado musical.

O avanço da presença indígena nos espaços de poder tem fomentado a discussão e a aplicação de políticas públicas no campo da cultura. O movimento dos músicos indígenas é ascendente, os próprios criadores organizam festivais e produzem seus álbuns de forma independente, além de seus conteúdos para as mídias sociais. Devemos considerar que é fundamental que os espaços culturais mudem de uma perspectiva ocidental para uma perspectiva que priorize a diversidade cultural brasileira para que estes sujeitos tenham espaço e sejam reconhecidos enquanto fazedores de arte.

Diante da diversidade de gêneros da música indígena contemporânea e das características que acompanham os artistas, nas próximas linhas, apresentaremos alguns temas que consideramos importantes.

4.3.1 Fragmentos do xamanismo na música indígena contemporânea

A ideia de uma possível presença do xamanismo na música indígena contemporânea se justifica pela relação da música com a ancestralidade em diversas culturas ao redor do mundo. A música indígena tradicional, por exemplo, é um veículo de conexão entre mundos em diferentes momentos ritualísticos. Consta em Nettl (*apud* Seeger, 2008, p. 250) que a função da música na sociedade humana é, em última análise, controlar a relação da humanidade com o sobrenatural, servindo como intermediária entre as pessoas e outros seres, sustentando a integridade dos grupos sociais individuais. Esta função é realizada ao expressar os valores centrais pertinentes da cultura em formas abstratas. Em cada cultura, a música opera de maneira específica para expressar uma série de valores particulares de forma única.

Entre os Guarani, os cantos e as danças realizados nos rituais xamanísticos são caminhos por meio dos quais os humanos vão ao encontro dos ancestrais criadores e outros seres divinos, e vice-versa. O canto e a dança são as linguagens com as quais os deuses se comunicam com os Guarani. Além disso, na picturalidade deste grupo, são incorporados diversos elementos que refletem a prática xamânica da música, como o sol, o maracá, as luzes e os raios que incidem sobre a terra, curando-a e transformando-a em um cenário de luz e som (Montardo, 2006, p. 116).

Em outro estudo, Montardo (2009, p. 13) constatou entre os diversos subgrupos guarani a assertiva de que não há possibilidade de vida na terra se os Guarani não estiverem cantando e dançando. Entre o povo huni kuin, como vimos no primeiro capítulo, a relação entre imagem-música se dá dentro de um processo de tradução dos cantos e, ao mesmo tempo, transformação. Aliada ao audiovisual, a tradução dos cantos em visualidades é um ato xamânico, uma vez que estabelece laços entre seres humanos e não humanos a partir da apropriação de estratégias de tradução disponíveis na contemporaneidade, como experiência de renovação e atualização do conhecimento indígena. Para a etnia, os cantos interligam os mundos dos humanos e dos não humanos e o conhecimento do cosmos se abre a partir da visão propiciada pela ingestão da ayahuasca (Cohen, 2018, p. 167).

Nesse sentido, a música parece ser, em alguns povos, a linguagem por excelência do xamanismo de modo que os deuses não falam, mas cantam (Montardo, 2009, p. 31). Nas experiências sobre arte e vida, as produções artísticas indígenas contemporâneas estão conectadas a outros domínios e propósitos de sua própria ancestralidade. Sobre esta questão, Velthem (2019, p. 15) faz a seguinte ressalva:

> [...] relacionado com a oralidade, a música vocal, os relatos míticos, os cânticos de cura e também com as danças e evoluções coreografadas, com a música instrumental que buscam intermediar interações de muitas ordens, as quais se efetivam entre indivíduos e grupos sociais e, também, com esferas cosmológicas, pontuadas pela importância das relações com os não humanos, e que revelam diferentes sentidos de humanidade.

Velthem destaca a importância dessas manifestações, dentre elas, a música não apenas como formas de entretenimento ou expressão artística, mas também como meio de interação social e conexão com as esferas cosmológicas, incluindo as relações com os não humanos. Isso evidencia uma compreensão ampliada do conceito de humanidade, que vai além do humano para englobar toda a rede de relações e conexões existentes no universo indígena. Esta dimensão cosmológica que a teórica evidencia parece ser uma característica marcante na poética de alguns artistas da música indígena contemporânea, pois utilizam territórios poéticos que vão além das fronteiras tradicionais, atrelados ao maquinário moderno e difundidos em gêneros musicais ocidentais. Mesmo diante do hibridismo, a música indígena contemporânea, quando feita para este fim, preserva, em parte, as características ritualísticas e os elementos que remetem ao ancestral, sendo um sistema simbólico capaz de criar diversas percepções de mundos. Dessa forma, avançamos em direção a uma compreensão do som como uma substância capaz de afetar e moldar corpos, indivíduos e estados de existência.

Aroni (2011, p. 76) propõe o conceito de “substâncias sonoras”, entendendo o som como vibração e deslocamento transformativo, capaz de modular intencionalidades que penetram e modelam as pessoas, ecoando através da memória e cognição. Em contexto tradicional, a mitologia encapsula um conhecimento profundo da natureza, dos seres e das coisas, transmitido de forma musical durante os rituais. Este acúmulo de conhecimento se manifesta por meio de prescrições e instruções, delineando as relações apropriadas entre o eu e os outros.

Nesse cenário, chamamos a atenção para a música indígena produzida com o apoio do maquinário moderno, a saber: a música eletrônica, que faz parte da composição de bandas e DJs indígenas. As músicas passam por um processo de adaptação para adentrar o mercado fonográfico, mesmo assim, acreditamos ser possível encontrar fragmentos do xamanismo, quando os artistas indígenas utilizam referências tradicionais, a língua e outros elementos que fazem parte de suas cosmologias. É verdade também que o xamanismo pode se manifestar no interior dos grupos indígenas em movimentos milenaristas, assim como no meio urbano, a partir de técnicas heteróclitas (Cunha, 1998, p. 8). Portanto, aparecendo, mesmo que de forma fragmentada, na música, o xamanismo não deixa de existir e nem perde sua relevância, apenas passa a funcionar de outra maneira, distribuída e geralmente parcial a partir das máquinas e da performance dos artistas, materializando diferentes técnicas do êxtase. Estes elementos do xamanismo agem de forma sensorial, propiciando experiências a partir do conhecimento indígena e seu relacionamento com o outro, seja por meio da predação de novas subjetividades, seja pela incorporação/domesticação destas subjetividades mediante a força das expressões artísticas (Cohen, 2018, p. 168).

Não obstante, é fundamental compreender que alguns cantos, especialmente aqueles vistos em contextos rituais religiosos, não são usados fora do contexto indígena e, ainda menos, sem a autorização dos anciãos. Eles constituem parte dos conhecimentos mais preservados das comunidades indígenas, tornando-se um prisma que remete seus membros a um processo de comunicação com seus ancestrais e demiurgos, uma vez que são considerados portadores de grande poder, capazes de estabelecer canais de comunicação transpessoal com espíritos e energias cósmicas. A cantora Djuena Tikuna, em entrevista, ao falar da parceria com o DJ Eric Terena, enfatiza a questão das possibilidades do uso da música tradicional aliado ao maquinário moderno, vejamos:

> A gente fez ano passado [2020] com o DJ Eric Terena, ele ouviu as minhas canções e se interessou, “Djuena, tem uma música assim que eu gostei muito”. Era uma outra música, eu falei, “não, essa não, eu vou te apresentar uma tradicional, mas que é

> interpretada por mim, uma composição que eu escrevi, de uma história que a minha vó me contou, e logo em seguida ela canta, só que na versão original dela. A minha é minha composição, é minha interpretação da história contada do *Yoi*, que é o herói mítico do povo ticuna", e eu fui contando a história. Tem toda uma ancestralidade nessa música. A música pode ser o que ela quiser ser. Sempre tive esse pensamento também, mas a música é sagrada e ela tem permissão de ser usada. Como ela vai ser usada? Tive toda uma história com a minha vó, tia avó, conversei com ela. Eric gostou tanto dessa canção e colocou lá, e está tendo muita visibilidade. Ele veio aqui no Maranhão, a gente gravou um clipe em Carolina, um lugar lindíssimo aqui no Maranhão. A música indígena tem essa ancestralidade, mesmo ela tocando com esse estilo, eletrônica, dançante, mas ela nunca vai deixar de ser música indígena (Matarezio Filho, 2021, p. 18).

Assim, os artistas indígenas que fazem uso do maquinário contemporâneo criam e recriam, a partir de mixagens, batidas e outros recursos, músicas com referências tradicionais, como mitos, cânticos de cura, cânticos de guerra etc. Para uma compreensão dos efeitos da música sobre uma audiência, é necessário entender de que maneira as performances afetam tanto os *performers,* quanto a audiência. Indubitavelmente, a música é mais que física, logo, sob essa ótica, apresenta usos perceptíveis tanto para o praticante, quanto para o observador, e funções (Seeger, 2008, p. 244, 250). A música indígena, ao incorporar elementos do passado mítico, sendo sua evocação uma maneira tangível de conexão com a potência dos tempos das narrativas mitológicas e dos modos de vida de seus antepassados, demonstra que seu papel fundamental pode ser compreendido como uma engrenagem que converte saberes míticos em práticas rituais, ativando mecanismos cognitivos subjacentes aos cantos e à música no geral (Aroni, 2011, p. 75). Na música de Djuena Tikuna "Tetchi'arü'ngui"[66], cantada inteiramente em sua língua originária, embora o trabalho de mixagem de Eric Terena não possa ser reproduzido em palavras, é possível perceber os elementos inspirados na cosmologia ticuna na letra da canção, como podemos ver com a tradução abaixo:

> ***TETCHI'ARÜ'NGUI*** **/A moça do Umari**
>
> Escutem o que vou cantar agora,
> é a história da última do Umari.
> No tempo dos antigos, eles contavam.
> Ela era uma moça muito bonita.
> *Yo'i* e *Ipi* brigavam pela Última do Umari.
> *TETCHI'ARÜ'NGUI*
> Ela nasceu do coração da Samaumeira
> Uma grande borboleta azul voou

[66] Na primeira versão gravada desta canção, Djuena Tikuna conta com a participação de sua avó, entoando cantos tradicionais no início e no final da faixa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DDxr4QGRT8U. Acesso em 10 de jun. 2024.

com o seu coração.
Yo'i então queimou a asa da borboleta
e por isso deixou aquela marca.
Estamos cantando o teu nome
TETCHI'ARÜ'NGUI[67]

A música acima não deixa de chamar atenção pela presença do mito, que passa a ser cantado a partir da adaptação musical da artista, e, nesse sentido, tem as funções de refletir o sistema cultural da etnia ticuna e estabelecer e mediar as relações com o exterior. Os cantos não apenas reforçam determinados conhecimentos, epistemologias e detalhes específicos sobre o universo, como também são considerados como um instrumento de sustentação (Soares, 2021, p. 254). O remix produzido pelo maquinário moderno e com o apoio do DJ evidencia os aspectos do xamanismo mediante a mistura expressiva entre sons, imagens e sentimentos expressos na letra e no visual do clipe produzido e cantado a partir do ponto de vista da artista. A música, neste e em muitos outros casos, articula-se com o território dos mitos, tendo uma função que vai além do entretenimento, pois a performance musical não é compreendida apenas como evento de apreciação, mas, sim, como evento de relação de troca e de estimulação de novas sensorialidades. Nestas culturas, a música age como artifício dos processos cognitivos e subjetivos, fornecendo aos indivíduos experiências cognitivas que possuem caráter de autorreflexão, autoconhecimento e, ao mesmo tempo, de integração social (Néspoli, 2006, p. 917-918).

Defendendo a ideia de um xamanismo na música eletrônica, o professor de sociologia Pedro Ferreira (2007, p. 10) chama atenção para a maneira como o xamanismo e as máquinas funcionam juntos. Para o estudioso, trata-se de uma transformação mútua, um duplo devir, no qual o xamanismo e as máquinas se transformam, no caso do primeiro, se externalizando e se distribuindo em mecanismos automáticos e assumindo funções e capacidades xamânicas específicas. Nessa mesma direção, o artista Denilson Baniwa (2022, p. 46) também já havia comentado como a integração de máquinas modernas e cosmologias se encontram nas produções indígenas contemporâneas, ressaltando a domesticação como reinvenção social e acolhimento à sua própria história, e não como exotização do outro.

[67] Letra e videoclipe disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=4XLNG5-Zqvo. Acesso em 4 de dez. 2024.

FIGURA 71, 72 – DJUENA TIKUNA E DJ ERIC TERENA



FONTE: Fotogramas do clipe *Tetchi'arü'ngui* (2021).

Juntos, Djuena e Eric tornam-se criadores de uma música que transcende seu imaginário para o espaço cósmico do mito. Esta cosmovisão compreende uma maneira de ver e interpretar a própria existência em que o ser humano é concebido como totalmente integrado a sua própria cultura. A ideia de que a música eletrônica possa ser xamânica, conforme Ferreira (2007, p. 11), nos convida a reconsiderar o xamanismo indígena contemporâneo sob uma nova perspectiva, uma que reconheça suas interações com a tecnologia moderna, em vez de apenas os seus aspectos tradicionais. Na prática, a música eletrônica afeta seus ouvintes na sua intensidade, na aceleração e na desaceleração, pela frequência e pelo seu ritmo. Desse modo, duas características são extremamente importantes: a qualidade técnica maquinal e a sua repetitividade. Junto desse contexto, a musicalidade indígena mixada acaba promovendo uma experiência muito particular de imersão na cultura ou, segundo Ferreira, de "transe maquínico", que é quando a música toma posse do corpo da pessoa, os sons parecem controlar seus movimentos, e o indivíduo se sente como parte de uma engrenagem na pista de dança, onde o som é a própria música. Portanto, o discurso nativo encontra algumas maneiras de expressar esta experiência.

O papel do DJ que comanda as batidas da música é estimular o transe coletivo, principalmente quando a música é lançada na pista, ou no seu momento de gravação. Este profissional limita-se a liberar e modular a energia a partir dos seus parâmetros de controle do maquinário. Nessa direção, é importante perceber que o DJ controla e é controlado pela máquina. Ferreira (2007, p. 13-14) apresenta, em seu estudo, três parâmetros técnicos por

meio dos quais esta máquina é operada, que são: a *intensidade* sonora, que produz um ambiente imersivo e vibratório; as *frequências*, que trabalham as densidades relativas desse ambiente, e a *velocidade*, que diferencia e reorganiza estas densidades relativas em diferentes estratos. Toda a combinação citada pelo estudioso contribui para o rompimento da pessoa com o mundo comunicacional humano por meio da dificuldade da comunicação verbal e da imersão do corpo em um meio vibratório, ou seja, isola as pessoas em um mundo sonoro imersivo. No caso da música eletrônica indígena, outro fator intensifica o transe, o tempo mítico, cantado em língua indígena, ou em língua portuguesa.

A música cantada e mixada funciona como uma forma de conexão com a ancestralidade, com o transe reflexivo sobre os saberes tradicionais e com forças e substâncias reproduzidas a partir das palavras recitadas. Djuena e Eric emprestam seu talento para propagarem a música tradicional por meio da tecnologia moderna. Outros estilos musicais amplificados eletronicamente, como *rock*, segundo Ferreira (2007, p. 15), também são capazes de propagar o xamanismo, já que dependem de altas intensidades para funcionar, igualmente isolando as pessoas em um mundo sonoro imersivo.

No cenário da música indígena contemporânea, é possível ainda destacar o tema do xamanismo na produção da banda Arandu Arakuaa, que une o *heavy metal* com a temática indígena. Arandu Arakuaa, em tupi, se traduz como "saber dos ciclos do céu", ou "sabedoria cósmica". A essência musical do projeto da banda emerge da vivência pessoal do compositor Zândhio Huku, que cresceu imerso nos sons do *rock*, da música regional e indígena no Estado do Tocantins, onde desenvolveu uma estreita relação com a cultura xerente. A sonoridade produzida pela banda revela características singulares que destacam a inovação da proposta, indo além do simples uso da língua dos povos originários para criar uma musicalidade imersa na interculturalidade. Esta abordagem incorpora diferentes concepções musicais e atribui a elas novos significados. Cantos, chocalhos, apitos de pássaros, maracás e flautas (bororo, uruá, enawenê-nawê) compõem o arsenal de instrumentos desse rico conjunto de elementos ligados a diversas identidades culturais (Curvo; Maldonado, 2020, p. 3) junto de atabaques, violas caipiras, bateria, baixo e guitarra elétrica.

A partir do uso dos elementos tradicionais, a banda supracitada apresenta características do xamanismo, oferecendo ao público a possibilidade de percorrimento de paisagens cósmicas, traduzidas e tornadas tangíveis através das músicas e das imagens que acompanham os videoclipes. Curvo e Maldonado (2020, p. 5) consideram a música da banda um espaço de reconhecimento e ressignificações. Embora suas características gerais lhe

garantam a identidade de uma banda de *rock*, sua distinta musicalidade a torna singular, fazendo com que ocupe um entrelugar entre as bandas desse estilo musical.

O videoclipe "Huku Hêmba" (2018) ("espírito da onça" em língua xerente) aborda fortes elementos da cosmologia indígena. A música surgiu de uma experiência pessoal do compositor Zândhio Huku e narra o uso das medicinas de cura pelos pajés com a energia da onça-pintada, um animal muito presente nas mitologias dos povos indígenas da América Latina. Nesta canção apresentada no videoclipe e em muitas outras, é importante destacar que a letra é cantada em língua indígena. A prática política de oferecer a tradução se configura como uma abertura para uma maior compreensão do ouvinte não indígena, no entanto, o uso da língua indígena nas músicas, além de ser um modo de manutenção da língua, se apresenta também como um importante marcador de identidade.

Espírito da Onça / ***Huku Hêmba***

Onça, onça-pintada, onça, espírito da onça
huku, huku kuke, huku, huku hêmba
A onça é rápida, a onça rosnou, onça
huku sikbakre, huku nãt wairõ, huku
A onça é rápida, o vento está forte, vento
huku sikbakre, rowahku zawré, rowahku
Ela está sentada perto do fogo, fogo
tahã tet kuzâ krta nãmrã, kuzâ
Ela está andando, onça-pintada, onça
tahã teto mõ, huku kuke, huku
Sou onça! Onça-pintada! Sou onça! Espírito da onça! Sou onça! Eu tenho conhecimento
watô huku! huku kuke! watô huku! huku hêmba! watô huku! wa waihkudi
Nós somos iguais em espírito (vem), nós amamos igual (vem), vem onça
wasi wa wa hêmba (aiwi), wasi wa wa si w~e-ki (aiwi), aiwi huku
Nós somos iguais em espírito (vem), eu sou do mesmo tamanho que você (vem), vem onça
wasi wa wa hêmba (aiwi), wasi wa wa d~um tô (aiwi), aiwi huku
Vem onça-pintada, vem, sou seu filho. Espírito da Onça! Espírito da onça!
aiwi huku kuke, aiwi, watô aikra, huku hêmba! huku hêmba!
Vem minha mãe
aiwi ~i-zêparkwa
Sou onça! Onça-pintada! Sou onça! Espírito da onça!
watô huku! huku kuke! watô huku! huku hêmba!
Onça! Onça! Onça-pintada! Onça! Onça! Espírito da onça! Onça
huku! huku! huku kuke! huku! huku! huku hêmba! Huku[68]

[68] Letra e videoclipe disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=n5C3xD_M9CA. Acesso em 4 de dez. 2024.

A experiência mítica é transmitida por meio da composição da música, constituída pela hibridez que celebra a diferença e a experiência. Na estética visual e sonora do clipe, os elementos indígenas aparecem nos instrumentos como flautas, maracás, compartilhando espaço com o violão, guitarra e bateria. Além disso, a vestimenta dos integrantes – trajes tradicionais e pinturas étnicas – e a performance da vocalista, que assume o hibridismo de mulher-onça, são características que evidenciam a relação da banda com os elementos tradicionais das culturas indígenas e a valorização do perspectivismo.

FIGURA 73, 74, 75 e 76 – PERFORMANCE DA BANDA ARANDU ARAKUAA



FONTE: Fotogramas do clipe *Huku Hêmba* (2018).

A música indígena, seja ela contemporânea, seja tradicional, traz uma riqueza material que é de difícil compreensão para um público acostumado com a música ocidental. Talvez isso seja uma questão unânime entre os diversos campos artísticos indígenas, porque, na maioria das vezes, o universo referencial engloba as cosmopolíticas ancestrais, que são produções construídas a partir de relações coletivas, entre o processo de interpretar e significar. Nesse sentido, Seeger (2008, p. 250) nos diz que as diversas abordagens da sociologia da música compartilham um objetivo central: compreender como a música é

utilizada e os significados que lhe são atribuídos pelos membros da comunidade que a praticam.

No exemplo da letra em destaque, é evidente como o emprego da língua indígena influencia no primeiro contato com a música, apresentando uma sonoridade que é distinta das canções em língua portuguesa. É possível pensar, portanto, que o recurso da língua indígena e sua sonoridade também podem contribuir para o êxtase e a imersão do ouvinte no universo mítico criado pelos elementos da música em uma concepção de uma interculturalidade formada pela junção do *heavy metal* e da sonoridade indígena. Os elementos presentes da cosmovisão dos povos indígenas, na temática da natureza, da simbologia da onça e dos rituais, são interpretados como um reencontro com o tempo mítico, evocando o contexto no qual processos semelhantes se desenrolaram originalmente ao serem colocados em movimento a partir da performance dos integrantes da banda, do maquinário musical e da narrativa apresentada na música.

De maneira geral, a música indígena produzida com o auxílio das máquinas traz para o cenário musical contemporâneo novas significações, entre elas, a ideia levantada aqui da possível predominância e manutenção dos elementos do xamanismo. Nos dois exemplos apresentados, não se pode omitir o papel da música como um dos idiomas que perpassa várias esferas da vida nas sociedades indígenas e, também, não indígenas. Na atualidade, a música comercial também se tornou um espaço para os artistas indígenas recriarem seus mitos em uma tentativa de afugentar o esquecimento. A arte é também encantaria, por isso, é preciso pensar na produção artística indígena além da lógica das instituições ocidentais.

4.3.2 Ativismo e performance no *rap* indígena

Entre os gêneros musicais mais consumidos da música indígena contemporânea, o *rap* ocupa as primeiras posições, principalmente por sua visibilidade entre os mais jovens. Como uma ramificação da música eletrônica, que incorporou mixagens de sons provenientes de diversas fontes sonoras rítmicas e/ou produzidos com a boca e a voz, aprimorado a partir do uso de equipamentos eletrônicos, o *rap* (*Rhythm And Poetry*), enquanto expressão poética e performática produzida em espaços periféricos, envolve uma linguagem artística capaz de comunicar e expressar a realidade, refletindo a desigualdade social dos diversos grupos (Cirino, 2012, p. 126).

De origem na periferia negra norte-americana, o gênero utilizado pelos artistas indígenas abarca diversas temáticas, sujeitos e trajetórias, funcionando como um meio de

contestação frente à opressão e marginalização às quais foram submetidos historicamente. O *rap* indígena incorpora as cantigas tradicionais renovadas (Miranda, 2021, p. 111), e seu consumo no Brasil entre os jovens indígenas não se fundamenta apenas no consumo passivo, mas na sua apropriação (Macedo, 2011, p. 261), pois é um gênero que revela e mobiliza ações retóricas e discursivo-textuais contra situações de violência e exclusão. Além disso, há um discurso denunciador da realidade social dos sujeitos engajados com o social, com a construção de uma identidade contestadora e com a norma linguística característica das comunidades.

Nesse contexto, são observáveis as conexões entre o local e o global presentes nos temas das rimas e no emprego da língua indígena em canções bilíngues. As letras dos *raps* também evidenciam a integração do indígena na esfera comercial da música e o alinhamento com as tendências contemporâneas do gênero. No campo do ativismo e da performance, o *rap* envolve uma linguagem representativa do corpo, do pensamento, da poesia e da voz para apresentar situações sobre a realidade dos povos indígenas.

Na música tradicional indígena, conforme Camêu (1977, p. 12), a relação entre a palavra e o movimento corporal é algo intrínseco. Trata-se, portanto, de uma forma de expressão que une a canção à dança, e palavra, música e movimento compõem uma fórmula básica e universal, presente em todas as culturas primárias e populares ao redor do mundo. Camêu e Néspoli (2006, p. 917) afirmam que, nas culturas indígenas, a interação entre música e performance permite a coexistência de relações em um contínuo de significados, valorizando o mito como ferramenta do processo cognitivo e da memória coletiva. A música não é separada das esferas do trabalho, da saúde ou do lazer; ao contrário, é amplamente utilizada em uma variedade de contextos, pois desempenha simultaneamente o papel de preservadora da tradição e de estímulo à criatividade, adaptando-se às necessidades do coletivo. Por esse ângulo, o *rap* demonstra proximidade com a música indígena e justifica o apreço dos mais jovens com este gênero moderno.

Na noção de performance, encontraremos sempre um elemento irredutível e uma ideia da presença de um corpo, em que a voz é o lugar simbólico por excelência (Zumthor, 2007, p. 38). O *rap* revela inúmeros elementos considerados performáticos por Zumthor, como a figura do autor, o texto, o receptor, o espaço, as apresentações filmadas, as rimas em voz alta e a sonoridade produzida de várias maneiras, seja pelos artistas, seja pelo espaço que ocupam. É por isso que Zumthor (2007, p. 77-78) acredita que “o texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não

é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível".

Os artistas indígenas deste segmento são os porta-vozes de seus grupos e devem ser reconhecidos ainda como poetas da arte cotidiana, "porque narram uma ideologia, criam e exibem seu discurso por meio da dança, da música, das artes visuais e da teatralidade do gestual em diálogo com o outro" (Cirino, 2012, p. 127). A influência dos *rappers* indígenas ultrapassou fronteiras e culturas, sendo amplamente reconhecida pela fusão de literatura, poesia, espiritualidade e ritmo únicos, além da riqueza de conteúdo presente em suas musicalidades (Miranda, 2021, p. 369). Nesse sentido, a música é capaz de agenciar experiências que envolvem e mobilizam os jovens indígenas que buscam se expressar de forma ativa a partir de interações com o universo cultural e musical e expressar os desafios de suas próprias realidades por meio de um gênero musical de estilo livre.

O *rap*, reconhecido como uma veia de expressão das juventudes das periferias do mundo, nas mãos destes artistas, desconstrói as imagens cristalizadas sobre um indígena romantizado e parado no tempo, evidenciando uma experiência contemporânea de renovação da tradição por meio das performances. Os indígenas são atores ativos na sociedade atual, além disso, configuram-se e constituem-se como agentes de suas próprias culturas. A força decolonizadora do *rap* indígena reside no fato de que cada produção, à sua maneira, apresenta uma perspectiva de mundo que transcende as sensibilidades convencionais, incorporando uma variedade de formas poéticas, línguas, símbolos, grafismos e desenhos (Silva; Conte; Tettamanzy, 2017, p. 199-200).

Ritmo ligado à periferia, o *rap* é performático por natureza, uma vez que se conecta fortemente ao corpo, à voz e à realidade dos que fazem rimas. Cada canção cria todo um universo em movimento, que vai além das palavras e das fronteiras convencionais de significado. Em Keyes (1984, p. 3), apreendemos que a performance artística no *rap* deriva do estilo do intérprete, do tema, da composição da narrativa em dísticos rimados e do uso de atos de fala e dispositivos que se encaixam para defender um ponto de vista. Estes aspectos levantados pelo teórico são importantes para pensarmos na performance, pois, além de estabelecerem uma relação próxima entre si, compõem o ambiente performático que pode manifestar ao público seu valor simbólico. De todo modo, não só o canto e a dança se tornam parte da performance, mas todo o processo que inter-relaciona apreciação, gestos e expressividade. No uso mais geral, performance se refere, de modo imediato, a um acontecimento oral e gestual (Zumthor, 2007, p. 38).

Assim, neste estilo globalizado de música, o fazer não consiste exclusivamente no anúncio de palavras, mas também na articulação entre a criatividade poética dos MC´s e as habilidades dos DJs, motivados pela utilização de equipamentos eletroacústicos e técnicas como *scratch*[69] e *beatbox* (percussão vocal) (Cirino, 2012, p. 132). Não obstante, o *rap* propõe uma linguagem artística que compartilha criatividade, dinamismo, sentimento e prazer. A voz que emerge de um corpo em movimento está intrinsecamente ligada à gestualidade, tornando-se um instrumento fundamental para a enunciação da mensagem, portanto, podemos afirmar que a expressão corporal do *rapper* confere sentido à performance, que questiona e expõe os fatos nos quais estão imersos os artistas indígenas deste segmento.

De maneira geral, ao privilegiar melodias simples e harmonizações básicas, o *rap* destaca seu compromisso com o conteúdo ideológico, social e político das letras. Os diferentes modos de produzir e a variedade apresentada pelos músicos indígenas os projetam como mediadores culturais, tendo como alicerce valiosos elementos da linguagem artística com pouco espaço na grande mídia. Os *rappers* desenvolvem seus trabalhos nas comunidades urbanas e aldeadas, com gravações independentes tocadas em rádios comunitárias, se inspirando na reelaboração do conhecimento, fiéis ao seu grupo e ao tema das mensagens a serem comunicadas. E a performance, junto da letra das canções, realiza-se como uma narrativa múltipla, sem a própria forma ficar comprometida, uma vez que a canção está inserida em um gênero que faz uso de um conjunto de elementos da cultura *hip hop*. Além disso, os temas também devem ser considerados por se tratar de uma expressão contestatória e de denúncia das divisões sociais, logo, o *rap* valoriza a oralidade como meio de transmissão de conhecimento e aborda temas relacionados às violências enfrentadas pelos povos marginalizados pelos processos coloniais. A ênfase, neste trabalho, é especialmente evidente nos *rappers* indígenas, que criam suas rimas a partir de contextos não ocidentais (Silva; Conte; Tettamanzy, 2017, p. 201).

Os elementos da performance e do ativismo no *rap* indígena podem ser observados na poética dos diversos artistas indígenas deste gênero, seja a partir das letras das canções, seja nas batalhas improvisadas disponíveis na internet, seja ainda nos clipes oficiais dos artistas em seus canais de divulgações. Dependendo do suporte que este material é apresentado, os elementos performáticos podem ser mais bem compreendidos e evidenciados. No caso das letras das canções, os elementos performáticos estão contidos nos chamamentos em que o *rapper* faz ao público, ou simplesmente na apresentação de sua crítica e no

[69] O *scratch,* no *rap,* é uma técnica musical usada para produzir sons ao "arranhar" o disco de vinil para frente e para trás, repetidas vezes, em um toca-discos para produzir sons percussivos ou rítmicos.

direcionamento da música. Na letra da canção “Meu respirar”, de Kaê Guajajara, por exemplo, é possível perceber estes elementos.

Meu respirar

Eu encho o pulmão de ar
Mas não é mais suficiente
O ar que você me impôs
Já não me contempla

Eu quero respirar, eu já estive aqui antes
Os mesmos ares
Mas nenhum deles me lembram o seu cheiro
No pós apocalipse onde te compram pra curar
Mas pisam no cimento tentando conectar
Engole mais veneno tentando conectar
Na verdadeira conexão

[...]

Imagina, imagina
Imagina se fosse por vingança
Sofre pra soltar a reparação
Imagina perder a herança
Herança banhada no sangue do meu povo
Imagina se fosse por vingança
Sofre pra soltar a reparação
Imagina perder a herança
Herança banhada no sangue do meu povo

Desde que nascemos estamos lutando
Pagando água antes de saber meu nome
Pagando ar antes de saber meu nome
Pagando estar na terra antes do meu nome
Me apagando antes de eu sequer ter nome

Me matou e eu só tinha o teu nome
Já nasci e o roubo é meu sobrenome
Morrendo tentando chamar atenção
De quem me roubou
Entrando no game pra ver se eu sobrevivo
Mais um segundo

Não é uma segunda onda
É o dilúvio inteiro
Se destruiu
Sangue virando dinheiro
As telas só gravaram as consequências
Ninguém foi lá filmar a vivência
Ninguém filmou as mortes no chão
Ninguém filmou a escravidão

> Ninguém filmou tua mentira e ilusão
> Que traga vidas até hoje
> Rouba até hoje
> Mata, desmata até hoje
> Não tem justiça até hoje
> [...][70].

Kaê Guajajara, não apenas na letra da música, mas também na performance do clipe, apresenta fatos para que o ouvinte reflita sobre os problemas relacionados ao meio ambiente, ao capitalismo e ao genocídio indígena. Dessa conjuntura, emerge a atitude daquele que se propõe a criar música. As relações entre som e linguagem trazem à tona a importância da voz, que é capaz de comunicar mensagens significativas, uma vez que as palavras adquirem vivacidade, visualidade e fluidez, ou seja, tornam-se musicais. Assim, o *rap* oferece uma linguagem artística que incorpora dinamismo, emoção, prazer e inventividade, pois é pelo ritmo que as palavras ganham sentido, porque ele orienta o movimento da voz com pulsação (Cirino, 2012, p. 128).

No *rap* de Kaê Guajajara, como mostra a letra acima, é possível identificar o indígena do presente, que disputa espaço no futuro e relembra as atrocidades do passado. Implicitamente, seu canto destaca o indígena que utiliza o *rap*, a literatura e outras formas artísticas para dialogar com a sociedade. Pela combinação de vários elementos que compõem a letra da canção, o estilo da artista e a forma de se comunicar com o seu público fazem de sua performance um movimento político que vai ao encontro do ouvinte pelas diversas plataformas de música e formas alternativas pensadas para a divulgação do gênero e mensagem das músicas da artista.

A interação entre o artista e espectador também deve ser considerada quando se trata da performance. No caso do *rap*, nas letras, a estética visual e sonora dos clipes é pensada a fim de proporcionar aos ouvintes uma reflexão, assim, a articulação entre fluência rítmica e a musicalidade da voz é capaz de selar o elo entre linguagem e música. Embora, na leitura da letra do *rap*, a presença corporal do ouvinte e do intérprete seja colocada entre parênteses, subsiste uma presença invisível, que é a manifestação de um outro. Logo, entre o consumo de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença (Zumthor, 2007, p. 67-68). Consoante a isso, o gênero utiliza, cada vez mais, máquinas sofisticadas para acompanhar as rimas, não se fazendo presentes não só nos estúdios, mas também no lugar privilegiado da performance. Nessa forma de poética combativa que é o *rap*, a palavra não está somente a serviço da forma e de seu significado

[70] Clipe disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sssJSpQY7fU. Acesso em 4 de dez. 2024.

metafísico, é pela performance que temos a possibilidade de experimentar a palavra viva na difusão do pensamento indígena.

Assim como Kaê Guajajara, o grupo Brô MC's, o primeiro grupo de *rap* indígena do Brasil, em suas músicas, apresenta uma performance combativa a partir de rima, ritmo, dança etc. Compondo em guarani e em português, em seus videoclipes, o grupo mostra a realidade das reservas e os desafios enfrentados pelos indígenas na atualidade (Domínguez; Montardo, 2021, p. 294), e suas performances manifestam a reivindicação de um direito que foi negado aos indígenas, o de sujeitos da contemporaneidade. A produção do grupo é cosmopolita, com raízes na tradição do povo guarani-kaiowá. Pelas redes sociais, os Brô MC's já possuem grande visibilidade pelo vanguardismo na produção de *rap* indígena no Brasil.

No campo da performance, o grupo chama atenção pela atuação nos clipes e, também, pelo contexto multiforme dos contatos entre culturas já hibridizadas. Na visão de Silva, Conte e Tettamanzy (2017, p. 204), o grupo realiza, em certa medida, um processo de apropriação ao incorporar elementos do ser para garantir a sobrevivência da cultura, sem perder as suas formas de organização. Para os estudiosos, entre os jovens, este aspecto parece ser mais acentuado, uma vez que eles se colocam como os responsáveis por reconhecer e filtrar o que entra e sai (em termos de produção de discurso e representação) da aldeia. Na música "Koangagua", cuja letra se transcreve a seguir, o grupo Brô MC´s destaca a resistência dos povos originários contra o apagamento e a exclusão, ao mesmo tempo em que celebra o orgulho de suas origens e culturas ancestrais.

***Koangagua* / Nos dias de hoje**

Hai amoite ndoikua'ai mbaeve
Olha lá eles não sabem de nada
Korap oguarê amoite tenonde
Esse rap chegou lá na frente
Apuka penderehe, nde ave *reikotevê*
Dou risada de vocês, agora que você precisa
Che ñe'e avamba'e oi chendive
Porque minha fala é forte e está comigo
Añe'e haetegua ndaikosei ndechagua
Falo a verdade, não quero ser que nem você
Aporahei opaichagua ajuahechuka
Canto vários temas e isso que venho mostrando
Ava mombeuha ava koangagua
A voz indígena é a voz de agora
Rap ochechuka upea ha'e tegua
O rap mostra o que é a verdade

Koa mombeuha ape orereta

Essa é a verdade e aqui nós somos uma banca
Orejavegua ndo aleike repuka
E a nossa galera tá com a gente, só não pode dar risada
Nandejara ochecha upea tuicha
Porque Deus está vendo e Ele é grande
Uperupi aha mombyryma aguata
E assim sigo em frente, já estou indo longe
Jaha ke ndeava ara ohasa
Vamos nós indígenas porque o tempo está passando
Ndo aleike nderea upeicha javya
Só não pode cair, pra gente ser feliz
Jaikoporã ñande rekoporã
Pra gente viver bem, pra ter uma vida boa
Koanga jahecha ñande hente ovyapa
E com isso a gente ver o povo feliz

Ara ohasa upeicha che aha
O tempo tá passando e assim vou caminhando
Ymã ovyapa
Antigamente era muito mais feliz
Ara ohasa upeicha che aha
O tempo tá passando e assim vou caminhando
Ymã ovyapa
Antigamente era muito mais feliz
Ymã ovyapa
Antigamente era muito mais feliz

[...]

Mesmo *upeicha ave umi hente oikwa'a seve*
Mas mesmo assim alguns se acham
Hikwai oikwa'a sevê soke operde
Esses querem saber mais que os outros só que vão perder
Jornalpe oje'ê opaicha ole'ê
No jornal fala várias coisas
Tevêpe oje'ê opaicha oñe'ê
A TV mostra várias coisas

Oikuakwê hina oi hikwai ko oñomi
A verdade existe só que eles escondem
Soke hente ave oi *Iñe'ê hantãva* oi
Mas existem pessoas com a ideia forte
Ndo alei reñe'ê reñe'ê mbarei
Não fale não fale bobagem
Upeicha ivaí nderehechai nde reikwa'ai
Assim é feio, você não sabe, você não viu
Umi hente do ikwaai
Eles não sabem
Bom dia, boa tarde, *ndo je'ei ko ape avape*
Bom dia, boa tarde não se fala para um índio
Soke agwatá
Mas caminhamos

Ahahape ahechuká
Onde eu vou eu mostro
Che mboraheipe ajovahei
Com a minha música lavo meu rosto
Ndajaoi, há nem da ei
Não estou xingando e nem estou falando
Nde reikwa che aikwaava
Você sabe que eu sei
[...][71].

A canção, majoritariamente em língua guarani, cuja tradução é possível acompanhar no clipe[72], inicia com a reflexão sobre a resiliência dos povos indígenas e menciona a importância da palavra e da voz como ferramentas de expressão e afirmação cultural. O *rap,* como modalidade da cultura *pop* urbana nas mãos destes artistas, coloca em contraste o mundo não indígena, as experiências cotidianas e os discursos que circulam na mídia tradicional. Nessa direção, o que está em jogo não é uma captura da experiência do ser indígena pelo *rap*, mas um processo de indigenização do *rap* (Oliveira, 2016, p. 212-213). Em partes da música, há uma espécie de chamado para que as novas gerações continuem a contar suas histórias, perpetuando, desse modo, as identidades indígenas.

No videoclipe da música "Koangagua", o grupo apresenta o cenário da aldeia, assim como as peripécias dos jovens indígenas, representados pelos integrantes do grupo, que usam um *microsystem* retirado de um contexto ritualístico e produzem *rap* em cima de um carro de boi, com letras que narram parte de suas preocupações. O corpo, nesse caso, também é um lugar de construção cultural e inscrição do conhecimento, implicando modos de ser e fazer. A linguagem do *rap*, portanto, liga-se demasiadamente ao ritmo do corpo, pois é a partir das batidas sentidas no corpo que os *rappers* encontram a palavra que encaixa na rima. O *rap* é, desse modo, para os Brô MC's, um ritmo que coincide com seu modo de vida, condizendo com a relação entre corpo e palavra, por exemplo, o cuidar da terra e cantar são práticas diretamente ligadas à vida do povo guarani. Assim, o grupo dialoga com a tradição, rimando e apresentando-se com as pinturas no corpo, cocares, ou mesmo gravando os clipes na própria aldeia, sendo espaço memorial do estar no mundo (Silva; Conte; Tettamanzy, 2017, p. 195).

Nesse contexto que se analisa a letra da música e menções ao clipe, uma gama de interpretações sobre a presença da performance e presença corporal em conexão com o discurso político e poético, muitas vezes, é negligenciada. No entanto, podemos ainda as acessar, mesmo que de forma indireta, por meio dos vídeos do grupo disponíveis na internet.

---

[71] Letra disponível em: https://www.letras.mus.br/bro-mcs/koangagua/. Acesso em 04 de mai. 2024.
[72] Clipe disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XueBHdy7zOE. Acesso em 04 de mai. 2024.

FIGURAS 77, 78, 79 e 80 – PERFORMANCE DOS BRÔ MC´S NO CLIPE *Koangagua*



FONTE: Fotogramas do clipe *Koangagua* (2020).

No clipe, o uso do corpo para a apresentação de passos do *hip hop*, os gestos típicos do gênero, as vestimentas, o espaço da aldeia substituindo o espaço urbano, e a língua chamam atenção. A execução de um *rap*, conforme Keyes (1984, p. 4), depende da interação entre os participantes e os recursos comunicativos dentro do contexto. O uso do corpo, por exemplo, é um desses recursos, principalmente com os movimentos de chamamento de uma possível plateia, como se a música fosse uma espécie de chamado para participação da luta e da realidade dos jovens indígenas. Com isso, não são apenas os conteúdos dos versos que devem ser interpretados no *rap*. Os locais, os espaços, as regras, as entonações, os *flows*[73], as expressões e outros fatores acabam por influenciar a qualidade das apresentações.

Macedo (2011, p. 278) destaca também a relação dos efeitos sonoros ou ruídos presentes no *rap*. Os ruídos das cidades, do cotidiano urbano ou das aldeias podem complementar o discurso, sendo, por exemplo, sons de tiros de revólver, do trânsito, da sirene de viaturas policiais, das pessoas caminhando, das crianças brincando, dentre outros. Estes elementos fornecem ao discurso musical uma base mais sólida para o *rap* ser reconhecido

[73] Estilo de entrega vocal do *rapper*, caracterizado pelo ritmo, cadência e entonação que o artista usa ao cantar, ou falar as letras da música.

como uma narrativa do cotidiano. Ao ouvir estes sons, o ouvinte ganha uma compreensão mais profunda da realidade que está sendo representada (Macedo, 2011, p. 278).

A vestimenta, dentro deste contexto performático, também deve ser observada, pois reforça as características da performance, já que deve ser adequada para a situação. Existe uma tendência de vestuário seguida pelos artistas deste gênero, incluindo bermudões, calças largas, bonés, ou camisetas largas com *slogans* de times americanos, como pode ser observado nas imagens do clipe. Entre os artistas indígenas, soma-se a isso a pintura corporal étnica como marcador de identidade. A língua como marcador social e cultural também aparece nas produções do grupo em questão. No processo de uso da língua guarani, os artistas negociam sentidos e problematizam as questões de dominação e a resistência que perpassam o campo da linguagem. O revide histórico nas canções é dado pelo caráter político do uso da língua originária, que incentiva outros povos a romperem as barreiras criadas pela imposição de um idioma hegemônico, ignorando a diversidade linguística dos indígenas brasileiros. No uso da linguagem, estão incorporados signos culturais, cosmologias e múltiplas formas de existir no mundo. O *rap* globalizado desempenha aqui um papel crucial como instrumento de observação, compreensão e engajamento social, com seus membros atuando como agentes sociais ativos na dinâmica histórica de hibridização multicultural.

A apropriação pelos jovens indígenas das técnicas de informação para a produção do *rap* é uma forma de proteção e empoderamento, pois as tecnologias facilitam as possibilidades de gravação e produção musical em diferentes contextos, não sendo imperiosos os grandes estúdios fonográficos. Nesse caminho, as práticas de produção e edição são feitas pelos próprios criadores, o que torna a performance em vídeo um material de difusão de representações ou autorrepresentações com mais alcance do que a performance "ao vivo". De modo mais amplo, Macedo (2011, p. 277) traz uma importante sugestão sobre o tema das novas tecnologias e a produção do *rap*.

> Poderíamos dizer que as novas tecnologias, juntamente com essa certa profissionalização no sentido informal dos produtores de *rap*, contribuem para que o rap brasileiro esteja evoluindo no que diz respeito à produção musical. É notório também, atualmente, observarmos bases instrumentais mais sofisticadas, com maior variedade de sonoridades, efeitos e instrumentos musicais. Entretanto, essa evolução na qualidade musical do *rap* não é um movimento homogêneo, ela é perceptível na produção de grupos ou *rappers* que possuem uma trajetória mais antiga no *rap*. Neste sentido, essa evolução, notadamente, acontece individualmente, quando um *rapper* inicia suas produções, normalmente ele vai dispor de bases instrumentais mais simples, ou mesmo usar bases prontas, pois muitos *rappers*, quando lançam um álbum, disponibilizam também as bases instrumentais de suas canções.

De certa maneira, há um reconhecimento de que a performance e outras formas de expressão oral persistem atualmente, em grande parte devido a sua conexão com diversas ferramentas de informação. Estes instrumentos são importantes, especialmente considerando a crescente necessidade de estabelecer um diálogo com a sociedade hegemônica. A partir de suas criações, estes jovens também alimentam a esperança de serem reconhecidos como identidades em desenvolvimento, prontas para participar de relações dialógicas pragmáticas (Santana; Trindade, 2017, p. 232).

Em suma, o *rap* tem sido uma das formas contemporâneas dos jovens indígenas se expressarem poeticamente na construção de novas imagens sobre os povos indígenas a fim de mostrarem as formas de atualizações da tradição que ocorrem, inclusive, mediante múltiplas performances. Os dois exemplos servem apenas para demonstrar as possibilidades de temas que o *rap* indígena oferece. A diversidade do *rap* indígena com a participação de indígenas urbanos e aldeados, com pautas decoloniais sobre o direito das mulheres, dos LGBTQIA+ etc., é importante para entendermos como se constroem os modelos de representações sociais e como os povos indígenas resistem à colonialidade a partir de suas expressões artísticas e formas de transmiti-las. Assim, na relação de consumo e cultura juvenil indígena, o *rap* tem a função de construir e compartilhar entre os jovens vivência, pertencimento e construção de identidades coletivas e individuais.

4.4 ETNOMÍDIAS E A MÚSICA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DA RÁDIO YANDÊ

A participação dos povos indígenas no campo da comunicação tem sido uma forma de apresentar para um público mais amplo suas produções artísticas. De modo conceitual, o uso de ferramentas digitais para o empoderamento cultural e étnico, chamado de etnomídia, é uma convergência de mídias dentro de uma visão etno, por isso, o uso do prefixo. Esta abordagem é um instrumento basilar na luta pela decolonização dos meios de comunicação, sendo acessível e aplicável por diversas identidades étnicas e culturais. A capacidade de apropriação dos meios de comunicação permite que os diferentes povos assumam o controle de suas narrativas e se tornem seus próprios porta-vozes, possibilitando uma representação autêntica e empoderada de suas histórias e realidades (Renata Tupinambá, 2016, s/p).

A relação entre tecnologia e modos de vida das comunidades indígenas tem sido um dos temas recorrentes no panorama da decolonialidade (Paiva, 2022, p. 209). Na esfera dos processos artísticos, a música indígena espelha a intrincada natureza da sociedade

contemporânea: sendo esta híbrida, múltipla e fragmentada, uma vez que captura a diversidade e a complexidade de culturas em interação, refletindo os desafios e as riquezas de um mundo cada vez mais conectado e diversificado. A emergente geração de artistas indígenas no cenário da arte contemporânea brasileira tem apresentado uma conexão intensa com os métodos e abordagens da arte contemporânea, expandindo além dos suportes tradicionais. Suas expressões artísticas transcendem fronteiras estéticas e conceituais, incorporando novas mídias, performances, instalações e intervenções, enriquecendo, assim, o diálogo entre tradição e contemporaneidade.

No campo da música, a participação dos artistas indígenas, nesse cenário, a partir de rádios comunitárias, universitárias e, mais recentemente, de *podcasts* e *web* rádios, possibilita, além da divulgação, um espaço profícuo para a socialização de suas demandas e fortalecimento da cultura. No capítulo 2, apresentamos os *podcasts* criados no período pandêmico para informar indígenas urbanos e aldeados sobre o isolamento social e os eventos virtuais mais diversos para a angariação de recursos para a manutenção das comunidades indígenas no período de emergência sanitária.

O impacto do uso das tecnologias pelos povos indígenas que optaram por essa relação está diretamente ligado ao grau de autonomia que um indivíduo ou um coletivo possui para obter informações, disseminar conteúdos, cumprir deveres e fazer valer seus direitos. As organizações que representam os povos indígenas nos diversos territórios criam assessorias de comunicação para fins de publicação de eventos sociais, culturais, políticos etc. No Brasil, entre os diversos canais que têm se multiplicado, a Rádio Yandê, como um dos principais expoentes da etnomídia indígena, tem possibilitado a expansão técnica do sistema indígena, caracterizada por seu forte sentido coletivo de comunidade (Freitas, 2021, p. 21). A rádio foi criada em 2013 por Renata Tupinambá, Anápuáka Muniz Pataxó Hã hã hãe e Denilson Baniwa devido à necessidade de um espaço dedicado totalmente aos povos indígenas, haja vista a escassez de canais de comunicação compostos totalmente por pessoas indígenas nas mídias convencionais. Na visão de Marlui Miranda (2021, p. 339):

> A proposta para um novo tradicional, pela rádio Yandê, mostra que o formato digital é uma prerrogativa também das sociedades, que, nem por isso, deixam de ser tradicionais e nem indígenas. A mensagem para a sociedade brasileira é clara: não abdicaremos do nosso direito de mudar, de acompanhar o tempo, usufruir da tecnologia e de promover avanços culturais. A nossa cultura é dinâmica.

A criação da Rádio Yandê, autointitulada como a primeira *web* rádio indígena do país, rompe com a mediação e presença do Estado no que tange à questão de infraestrutura, como acesso aos serviços de internet e formação de núcleos de produção audiovisual. No campo da promoção musical dos povos indígenas, a rádio conecta diversos povos nos mais diversos idiomas. Com uma grade de programação essencialmente musical, a Yandê transmite 24 horas de conteúdos em seu site oficial e por meio de aplicativo para *smartphones*, e, além de músicas, é possível ouvir entrevistas, poesias, depoimentos, mensagens e debates. Para mais, há ainda espaço para textos e ensaios atualizados, noticiário, cobertura de eventos nacionais, *lives* etc. Grande parte das músicas e programas é adquirida de produtores indígenas independentes, de fontes diretas de aldeias no Brasil e de outras agências indígenas internacionais (Freitas, 2021, p. 89).

A proposta de criação de uma *web* rádio, como outras criações indígenas na atualidade no campo da comunicação, caminha pelo princípio de fortalecimento das culturas nativas, sendo um espaço que favorece os idiomas e olhares nativos, mas também como um importante veículo que rompe a hegemonia das mídias tradicionais e se apresenta como uma alternativa de espelhamento da cultura indígena brasileira feita pelos indígenas e para os indígenas, se configurando, nesse contexto, como mais uma forma de ativismo. A rádio também conta com colaboradores e parceiros de outras plataformas de comunicação, como a dos indígenas canadenses do *Aboriginal Peoples Television Network* – APTN; dos indígenas estadunidenses do *Indian Country Today*; das rádios comunitárias indígenas venezuelanas; das colombianas; das mexicanas; das zapotecas; da mapuche, e das charrúas (Freitas, 2021, p. 105). Assim, a Rádio Yandê se mostra como um espaço que acolhe e dissemina a música indígena brasileira e internacional com um jeito novo de fazer comunicação, acompanhando as mudanças e produzindo conhecimento de forma gratuita e inovadora.

Como um campo de disputas e conflitos, a sociedade é marcada por controle de território, cidadania, políticas públicas e participação política etc. Nesse cenário, os povos indígenas enfrentam os jogos de poderes, que, inclusive, dominam também o campo midiático. Conforme Oliveira (2014, p. 27), a criatividade e a experiência indígena no campo midiático podem trazer incontáveis soluções para o mundo moderno, desde que o debate seja aberto, franco e legítimo. É preciso, portanto, mais espaços que acolham as produções indígenas no campo do audiovisual. A música indígena, por exemplo, desconhecida e adjetivada, ainda carece de incentivos, e seus artistas, com enorme potencial, são invisibilizados pelo mercado. É importante reconhecer esta produção e abrir espaço para que a

sociedade reflita sobre as raízes do povo brasileiro. Como bem elucida Djuena Tikuna em entrevista:

> A música indígena não é uma música comercial. Não é uma música que você vai ligar seu rádio e vai ouvir. Não, você vai ouvir sertanejo, MPB, forró. Então ela precisa ser discutida sim, precisa falar dela. Claro que hoje tem facilidade de você ouvir no Spotify, porque eu coloquei minhas músicas, outros parentes colocaram. Antigamente não se tinha esse acesso que a gente tem hoje. Com a internet facilitou para muita gente. Os indígenas podem falar da sua luta, tanto na música quanto na própria comunicação. Eu acho que hoje tem muitos comunicadores indígenas falando da luta e muitos indígenas falando da musicalidade também. Hoje tem essa facilidade, mas antigamente, não. Na minha época, no início de toda a trajetória do meu trabalho, não tinha. Se tivesse, talvez hoje já tivesse se expandido mesmo. A gente tem que lutar para que a gente possa ser ouvido, que os cantos indígenas possam ser ouvidos (Matarezio Filho, 2021, p. 10).

Os espaços alternativos na internet, como enfatiza Djuena Ticuna, abriram espaço para os povos indígenas entoarem suas vozes, mesmo que as oportunidades de acessarem estes espaços sejam desiguais. Desse modo, a música presente nas plataformas digitais, seja em plataformas de *streamings*, seja nas *webs* rádios, favoreceu o maior interesse do público pela facilidade de acessar desde partes de músicas até álbuns completos. Diversificar e popularizar a produção e a distribuição do conhecimento musical, literário, cinematográfico, entre outras formas de artes indígenas é uma oportunidade para apresentar ao mundo novos modelos econômicos e culturais. Assim, como propõe Renata Tupinambá (2016, s/p), a ascensão da comunicação étnica através de mídias está se tornando cada vez mais notável e impactante. O exercício da etnocomunicação, com isso, oferece uma nova perspectiva aos processos comunicativos, às relações com o público e até mesmo às estruturas jornalísticas, todas permeadas pelas visões étnicas daqueles que a conduzem, sejam eles indígenas, seja qualquer outro grupo, promovendo uma maior inclusão e representatividade nos meios de comunicação.

O exemplo da Rádio Yandê, assim como outras iniciativas de comunicação indígena na América Latina, traz entendimento sobre as culturas, cotidiano das comunidades e lutas políticas por direitos. Em meio a conflitos territoriais e variadas manifestações de violência contra comunidades, estes espaços desempenham um papel crucial ao revelar perspectivas muitas vezes negligenciadas pela mídia convencional. Em uma tentativa de comunicar e decolonizar, a etnomídia indígena é abraçada como estratégia na busca de reconhecimento, visibilidade, resgate cultural e abrandamento da falta de informação sobre os povos indígenas nos principais veículos de informação. Na visão de uma das realizadoras da Rádio Yandê,

Renata Tupinambá (2016, s/p), realizar uma comunicação alternativa e diferente da convencional abre muitas possibilidades que são limitadas na mídia tradicional. O objetivo de decolonizar os meios de comunicação não se resume apenas a alterar a forma de usar estas ferramentas, ou produzir notícias com temática indígena, mas também implica mudar os padrões de pensamentos que foram reproduzidos por anos segundo estes meios.

Nesse contexto, é importante ressaltar que, para grande parte da sociedade brasileira, as etnomídias, cuja programação é voltada para culturas marginalizadas, constituem outro universo desconhecido, um universo repleto de novas possibilidades, como é visto nas sonoridades indígenas presentes nestes espaços. Com certeza, a música midiática tornou-se uma presença cada vez mais predominante na vida de diversas comunidades. No entanto, acreditamos que é viável adotar outros tipos de conteúdo, permitindo, assim, o desenvolvimento de uma expressão musical mais contextualizada e significativa. Apreciar o trabalho dos músicos indígenas e outros criadores de conteúdos culturais, portanto, é fortalecer este movimento indígena de ocupação das telas. Certamente, as tecnologias estão desempenhando um papel fundamental na reprodução, recuperação, preservação, organização, troca, compartilhamento e difusão dos conhecimentos indígenas, além de serem capazes de gerar novos conhecimentos, logo, as comunidades indígenas que fazem uso destes meios de comunicação estão cada vez mais cientes dos seus benefícios.

Diversos caminhos vêm sendo trilhados neste processo, e a pandemia de covid-19, no ano de 2020, como já falado em outros momentos, acelerou este processo de ocupação dos territórios digitais. A cada dia, surgem novas maneiras de compartilhar e armazenar conteúdo. Assim, produzir videoclipes, *podcasts* e divulgar a música indígena nos mais diversos formatos tornou-se uma forma de representar as populações indígenas pelo viés da multiculturalidade, o oposto do que tem feito a mídia tradicional, que tem oferecido pouco espaço à música indígena. Nessa direção, ao mesmo tempo em que a música indígena é exposta, também informa, reivindica e fortalece as identidades e representações dos diferentes povos indígenas brasileiros.

No Brasil, um país em que a invisibilização e o silenciamento dos povos indígenas têm sido uma política constante, iniciativas como a Rádio Yandê, além do grande número de publicação de literatura indígena, participação de artistas plásticos e curadores indígenas em mostras, debates e outras ações do tipo, ganham um papel importante (Montardo, 2021, p. 284). É como se apenas a partir dessa virada e apropriação das mídias digitais os diversos trabalhos de muitos artistas indígenas tenham sido acessados.

FIGURA 81 – RÁDIO YANDÊ



FONTE: Imagem extraída de Renata Tupinambá (2016, s/p). Disponível em: https://www.brasildefatopr.com.br/2016/08/11/etnomidia-por-uma-comunicacao-dos-povos-originarios. Acesso em 24 de mai. 2024.

O modelo de etnocomunicação propiciado pela Rádio Yandê traz para as comunidades indígenas uma série de benefícios, como a publicização da música indígena, possibilitada pelo acesso global dos conteúdos, desde que haja acesso à internet; a diversidade de conteúdos que priorizam os saberes, a memória e as ancestralidades indígenas; o menor custo benefício se comparado às rádios tradicionais, pois não requer uma grande infraestrutura de transmissão; a facilidade de produção e distribuição a partir das tecnologias digitais, inclusive com a participação direta via internet de indígenas aldeados; a interatividade com a audiência por meio de enquetes, *chats* ao vivo e entrevistas remotas; uma maior flexibilidade na programação, sem estar vinculado a uma grade de programação predefinida; a promoção da cultura e diversidade indígena, destacando artistas de diversas etnias, sonoridades e culturas que não têm espaço nas rádios comerciais; o empoderamento comunitário através do compartilhamento de saberes, histórias e lutas, entre outras possibilidades.

Em termos de contribuição, a trajetória da Rádio Yandê não só alcançou novos horizontes, mas também fortaleceu sua independência ao expandir e conectar ainda mais

comunidades através do primeiro Yby – Festival de Música Indígena Contemporânea[74], que representa um marco significativo para a *web* rádio, tendo sua primeira edição em novembro de 2019 no Instituto Unibes Cultural, em São Paulo. A criação do primeiro festival internacional de música indígena contemporânea da história do Brasil teve a missão de levar para o público música, moda, gastronomia e debates importantes sobre as artes indígenas (Freitas, 2021, p. 104-105).

Com uma programação que destaca talentos indígenas, que vai desde cantos tradicionais até arranjos modernos de artistas já conhecidos e emergentes, a Rádio Yandê viu no Festival Yby uma oportunidade de ampliar ainda mais esta expressão. Ao reunir talentos indígenas na capital paulista – um importante centro multicultural na América Latina –, o festival se transforma em um símbolo poderoso da vasta rede de culturas que os indígenas têm construído ao longo das últimas décadas em constante movimento. Em sua primeira edição, reuniu artistas de diversas etnias e de variados estilos musicais, a saber, Brisa Flow, Bro's MCs, Djuena e We'e'ena Tikuna, Edivan Fulni-ô, Gean Ramos Pankararu, Juão Nyn, Ian Wapichana, Kaê Guajajara, Katu Mirim, grupo Mãnã Runu Keneya, Márcia Kambeba, Oz Guarani, Oxóssi Karajá, Suraras do Tapajós, Tara Williamson, Wakay Pontes, Werá MC, entre outros. Com o período pandêmico, as edições posteriores programadas do evento foram canceladas e, na página do Yby, não constam informações sobre novas edições, apenas dos eventos voltados para a divulgação dos músicos indígenas, realizados virtualmente durante o período pandêmico.

O festival em destaque nos proporciona uma compreensão profunda das relações de poder que se desenvolvem entre as diferentes esferas e como elas influenciam a produção de um evento cultural significativo. Desse modo, as relações entre os diversos campos que moldam a trajetória da rádio, desde as referências internas que reforçam as identidades indígenas até as externas que destacam a música contemporânea e internacional, composta e interpretada por artistas indígenas, são fundamentais para compreendermos o impacto e a relevância cultural dos espaços etnomidiáticos.

A partir do exemplo da Rádio Yandê e do Festival Yby, que alimentam suas redes sociais com conteúdos musicais e culturais indígenas, depreendemos que as etnomídias indígenas representam um espaço essencial e poderoso na contemporaneidade, desafiando narrativas dominantes e promovendo a expressão cultural autêntica das comunidades indígenas. Estas mídias não apenas celebram a diversidade cultural indígena, mas também

[74] As apresentações dos músicos e de convidados da edição de 2021 podem ser vistas no canal do evento no *YouTube*: https://www.youtube.com/c/YBYFestival.

reafirmam a importância da autodeterminação e da preservação das tradições. Ao produzirem plataformas para o compartilhamento de histórias, músicas e perspectivas indígenas, as etnomídias fortalecem os laços dentro das comunidades e promovem a compreensão intercultural. No cenário global, elas desempenham um papel fundamental na luta pela justiça social, pela proteção dos direitos indígenas e pela construção de um mundo mais inclusivo e respeitoso com as mais variadas culturas.

4.5 A AUTORIA: DIREITOS E DESAFIOS PARA O RECONHECIMENTO DA MÚSICA INDÍGENA

O tema da autoria em todos os campos artísticos indígenas desta tese carece ainda de interpretações pela sua complexidade e por se tratar, muitas vezes, de direitos que, na maioria dos casos, pertencem a uma coletividade. Tendo em vista isso, faz-se necessário entender de que forma os direitos dos criadores e das comunidades estão resguardados a fim de não se repetir os episódios de usos indevidos envolvendo as sonoridades e outros conhecimentos artísticos indígenas.

O direito autoral, disposto no Artigo 5 da Constituição Federal de 1988, trata da proteção do autor e das obras culturais, científicas e artísticas produzidas, compreendendo formas de remuneração ou sistemas de proteção como *copyright*, direito do autor, ou algum outro que tenha o mesmo objetivo. Desse modo, o direito autoral incentiva e resguarda as produções culturais, científicas e artísticas expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro.

A Lei nº 9.610 de 1998, que também trata dos direitos autorais, em seu Artigo 11, discorre especificamente sobre as características do autor, que é visto como pessoa física criadora. Nessa conjuntura, a produção musical indígena das bandas, DJs e músicos individuais está seguramente protegida. A existência da Portaria n° 177, de 2006, da Fundação Nacional do Índio – FUNAI, assegura, aos originários, igualdade de condições e justiça de direitos e oportunidades, propondo, à proteção autoral e às criações tradicionais, um reforço na manutenção dos direitos coletivos indígenas. Por esse ângulo, Marlui Miranda (2021, p. 53) nos lembra ainda que, mesmo que a Lei n° 9.610 não contemple a questão do direito coletivo, a musicalidade indígena está protegida e desde 1988 não são mais consideradas domínio público, porque a constituição garante aos povos indígenas o direito sobre seu patrimônio material e imaterial. Para a estudiosa, uma coletividade indígena, uma etnia, não tem idade e não é mortal como um indivíduo.

No cenário de proteção das manifestações culturais indígenas, é possível ainda citar o trabalho realizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, que considera as manifestações como bens que enriquecem o patrimônio brasileiro a partir de significados que reverberam na construção da identidade do país e dos indivíduos. São danças, rituais e práticas artísticas intrínsecas à formação da sociedade brasileira. Dessa maneira, cumprindo seu papel de preservar e salvaguardar os bens representativos do patrimônio cultural brasileiro, o IPHAN registrou expressões indígenas, garantindo-lhes o acesso aos meios de preservação e às políticas públicas em cultura (IPHAN, 2015, s/p).

QUADRO 3 – EXPRESSÕES E SABERES REGISTRADOS PELO IPHAN

Expressões e saberes registrados	**Ano de registro**
Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi	2002
Cachoeira de Iauaretê – Lugar sagrado dos povos indígenas dos rios Uaupés e Papuri	2006
Ritual Yaokwa do Povo Indígena Enawene Nawe	2010
Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro	2010
Tava, Lugar de Referência para o Povo Guarani	2014
A Ritxòkò – Expressão Artística e Cosmológica do Povo Karajá e Saberes e práticas associados aos Modos de Fazer Bonecas Karajá	2012
Inventário Nacional da Diversidade Linguística (INDL)	2010

FONTE: IPHAN (2018).

Os registros mencionados acima, embora não estejam diretamente ligados à música, representam um grande avanço para a preservação e a manutenção dos saberes indígenas e para barrar a apropriação, o uso indevido, ou a adaptação inadequada ou vexatória de suas expressões. Os direitos autorais indígenas têm por finalidade principal orientar o uso das criações artísticas e outros meios de expressão indígena, protegendo-o de possíveis abusos. Segundo Gitahy e Fukushima (2009, p. 23), as pesquisas que utilizem criações ou obras indígenas devem seguir os procedimentos de autorização, respeitando os costumes e tradições. Soma-se a isso a necessidade de as comunidades serem previamente informadas da cessão do uso desses bens, tendo a consciência sobre a finalidade e o contexto em que serão utilizadas estas informações. Assim, as comunidades devem participar das negociações e serem incluídas na compensação sobre os lucros obtidos quando da utilização das suas manifestações culturais.

O conhecimento tradicional, do qual a música faz parte, acolhido como patrimônio cultural imaterial, tem sido aprimorado por distintas instituições, e muitos países têm se

preocupado com instrumentos de proteção, além do incentivo à diversidade cultural de sua população. A música, como parte integrante do patrimônio cultural dos povos indígenas brasileiros, na qualidade de Expressões Culturais Tradicionais, é protegida pela Constituição Federal, sendo portadora de referência à identidade, à ação e à memória dos grupos indígenas formadores da sociedade brasileira. Logo, há a necessidade de mais discussões sobre as aplicações dos atuais direitos autorais brasileiros a fim de assegurar as formas de expressão da cultura tradicional indígena a partir da criação de um instrumento normativo que aborde o assunto de forma mais específica (Gitahy; Fukushima, 2009, p. 19, 21).

A proteção das criações musicais indígenas reflete diretamente na qualidade e na segurança para os músicos que estão iniciando suas carreiras no mercado fonográfico. Quanto aos grupos tradicionais, as leis que resguardam seus direitos contribuem para a manutenção dos seus conhecimentos, da arrecadação, da sobrevivência e do fortalecimento das bases criativas e artísticas. Assim, na atualidade, a obra produzida por mais de um autor deve reconhecer a coautoria, ou ainda a produção pode ser atribuída a uma pessoa jurídica: organizações, associações (lembremos do grupo musical de mulheres indígenas Suraras do Tapajós, que se tornou associação em 2020) etc. Logo, os titulares dos direitos autorais das músicas indígenas são seus criadores, os grupos e as associações indígenas em caráter coletivo e os músicos indígenas que criam baseados nos saberes tradicionais em caráter individual. O que une todas as formas de autoria é a necessidade de reconhecimento de direitos ao autor, à pessoa física e às pessoas jurídicas (comunidades e associações) para o uso de rendimentos resultantes de suas criatividades para a manutenção e sua permanência no campo artístico e cultural.

Os músicos indígenas contemporâneos que trazem as sonoridades de seus povos harmonizam estas experiências com formas próprias de criar seus produtos autorais com vistas às referências de suas culturas. Isso, por exemplo, já não deve ser considerado em casos de apropriações por pessoas alheias às culturas indígenas, que fazem trabalhos inspirados na cultura, língua, ou artistas indígenas.

Nesse panorama, outra pauta que perpassa pelo campo das manifestações musicais indígenas é o uso da música de povos que não existem mais, baseado ideia de domínio público. As manifestações culturais apenas podem ser consideradas de domínio público se for possível afirmar a inexistência do povo, mesmo assim, é necessária a certificação de que a manifestação não é compartilhada com outros grupos e, caso seja, é preciso identificá-los e realizar a consulta sobre as possibilidades de uso. No contexto da constituição, as obras musicais sob domínio público podem ser utilizadas para a produção de novas obras (Brasil,

1998, s/p). Mas, quando se trata de obras musicais indígenas, é preciso considerar a natureza coletiva dos direitos dos povos indígenas sobre seu patrimônio cultural, o que requer o consentimento livre prévio e informado, a repartição de ganhos e o esclarecimento ao povo de como será feito o uso de suas músicas.

Na contemporaneidade, nesse movimento de autoafirmação dos músicos indígenas, visando o mercado fonográfico, fazer parte de um grupo étnico é extremamente importante para que desconfianças quanto ao uso indevido não sejam um impeditivo para a representação da cultura étnica nos palcos. Isso também parece ser um requisito para a música ser considerada indígena. Hoje, mais do que nunca, os grupos indígenas estão atentos ao tema da representação e fazem uso de suas tradições de forma respeitosa, não cabendo, por exemplo, o uso de músicas sagradas. Sua seriedade não está no valor econômico, mas no uso próprio de cada povo indígena, descrito como herança cultural das gerações futuras. Portanto, o que vemos nos palcos são criações que partem das vivências dos próprios músicos em relação às suas culturas.

Nessa esteira, o uso dos cânticos tradicionais, ou referências a estes cânticos feitos pelos músicos indígenas, permite o reconhecimento étnico do artista e a plena divulgação da cultura. Mas, nesse contexto moderno contemporâneo que os músicos indígenas estão inseridos, a sociabilidade da música deixa a desejar pelas características individualistas que separa produtor e consumidor, estabelecendo a sala de concerto como lugar isolante para uma música que separa de si o ruído e a própria vida exterior (Barros, 2016, p. 79). Se, por um lado, a música tradicional é coletiva e integra importantes momentos da vida em comunidade, e a música indígena comercial produzida na contemporaneidade assume a função de disseminar, para um público diverso e não indígena, mensagens sobre conexão com a ancestralidade, direitos civis e meio ambiente, para citar alguns.

A produção musical indígena individual ou coletiva na atualidade tem encontrado inúmeros meios de divulgações a partir das novas tecnologias de mídia e comunicação, o que tem provocado inúmeras mudanças na forma de acessar, usar e comercializar a música. Assim, segundo Ribeiro; Freitas e Neves (2017, p. 513), as normativas da lei de direitos autorais não podem desconsiderar a generalização do acesso aos bens causados pelas tecnologias, que proporcionam acesso não autorizado ou indevido às criações indígenas. O ciberespaço se configura como um lugar de trocas e enriquecimento criativo da coletividade, porém, pode haver, neste ambiente, o deslocamento do viés patrimonialista em prol de formas de livre acesso aos direitos autorais com estímulo à apropriação criativa.

Não apenas no campo digital, mas em todos os espaços de circulação da música de modo geral, existem associações no sistema brasileiro voltado aos direitos autorais musicais como a Associação de Autores – ASA; a Sociedade de Autores Brasileiros e Escritores de Música – SABEM; a Associação de Músicos e Arranjadores e Regentes – AMAR; a Associação dos Intérpretes e Músicos – ASSIM e ainda o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD. Nesse contexto, Ribeiro; Freitas e Neves (2017, p. 518, 520, 526) enfatizam ainda o uso das tecnologias de reconhecimento de padrões em músicas empregadas pelo ECAD a fim de reconhecer os direitos autorais com identificação da obra e atribuição dos seus efeitos financeiros e econômicos. Em geral, nos limites constitucionais, o Estado brasileiro está autorizado a regular qualquer atividade econômica, e a música, apesar de ser uma atividade intelectual decorrente da criatividade humana, também apresenta caráter econômico, pois é habitualmente objeto de trocas onerosas com o mercado pelos titulares de direitos autorais e por outros agentes econômicos.

Além de ocupar os diversos espaços, os povos indígenas estão cientes que podem lançar mão das novas tecnologias para efetivar os direitos da propriedade intelectual associada à música com o objetivo de harmonizar tecnologia e preservação dos direitos individuais e sociais. Em suma, nossas considerações são uma tentativa de mostrar os avanços no campo do registro dos direitos autorais indígenas ao mesmo tempo em que enfatiza as lacunas existentes sobre o reconhecimento das manifestações culturais coletivas. As leis citadas caminham na direção do que pressupõem os anseios das lideranças e comunidades indígenas sobre registro e reconhecimento de suas produções. E, no campo da música indígena, pensar nos direitos e na autoria é uma forma também de visibilizar o trabalho dos criadores.

4.6 PERSPECTIVAS FUTURAS PARA A MÚSICA INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

A música indígena contemporânea, repleta de inúmeras nuances, ainda é desconhecida para grande parte da população brasileira, mas, de forma emergente, desponta no cenário musical brasileiro. Com exposições, eventos nacionais e ocupação do campo digital, as artes indígenas, em particular a música, contribuem para a decolonização dos espaços institucionalizados com vistas a uma maior promoção da diversidade musical que privilegie os mais diferentes povos e sonoridades.

Contrariando o caráter antropológico, que sempre foi a motivação para abordagens sobre a cultura indígena, os povos indígenas se apropriam de bens e técnicas estrangeiras como uma forma de enfrentamento do outro. Por essa perspectiva, seguindo a produção de

novas imagens, inclusive através da música performatizada nos palcos e nos espaços midiáticos, os integrantes de povos indígenas que mantêm relação com a cultura moderna constroem alteridades com novas formas de práticas políticas e de protagonismo. Contra a visão de que a música indígena faz parte de um passado, ou mesmo que não é apreciável aos ouvidos, os músicos indígenas das aldeias e das cidades saem da margem a partir de estratégias do mundo moderno.

Nessa conjuntura, a presença da música indígena nos mais diversos espaços ressoa como um exercício decolonizante, pois está mudando o lugar de enunciação, promovendo um exemplo de luta contra as visões hegemônicas. Os criadores desafiam os cânones clássicos do nacionalismo, rompendo com a visão monolítica que se tem sobre os indígenas e suas manifestações artísticas, moldando uma nova forma de olhar, ou seja, uma forma de avançar em direção à interculturalidade sem cair na homogeneização. Os diferentes artistas indígenas e os diversos segmentos musicais preferidos por eles, a exemplo do *rap*, do *funk*, do sertanejo, do forró, entre outros reforçam a ideia de que os povos indígenas estão utilizando outros gêneros e outras mídias para conseguirem acessar o mercado fonográfico. O que, de algum modo, gera tensionamentos, já que a cultura deve ser enxergada para além da visão de mercado, como propõem Tremembé e Takarijú (2022, p. 47).

De todo modo, seja em gêneros modernos, seja em tradicionais, a música indígena contemporânea está cheia de um discurso representativo, com artistas de diversas etnias que falam de direito à terra, preservação, direitos das mulheres, ocupação de espaços, decolonialidade, periferia etc. A representatividade, nesses casos, também se faz pelo reconhecimento da autoria e dos direitos dos músicos indígenas e de suas comunidades, tema importante para a garantia da justiça e do respeito dentro da indústria musical, assim como para o fortalecimento da música indígena contemporânea, haja vista os casos registrados historicamente sobre a marginalização e exploração partindo da apropriação e falta de compensação pelos direitos individuais e coletivos de artistas indígenas nos mais diversos campos artísticos. Reconhecer e proteger os direitos autorais dos músicos indígenas é um passo importante para corrigir as injustiças e promover a equidade dentro da indústria musical. A partir disso, os músicos indígenas passarão a ter controle de suas obras, desde o processo de composição à distribuição e ao licenciamento.

Por esse viés, os direitos autorais não apenas asseguram os direitos das criações individuais dos artistas, mas também garantem que as comunidades indígenas sejam reconhecidas e respeitadas por sua contribuição cultural. Portanto, reconhecer e valorizar a autoria das composições musicais indígenas perpassa o fortalecimento do movimento que os

músicos indígenas estão promovendo para que suas músicas sejam tocadas nos diversos espaços.

Reconhecer a vasta diversidade de vozes e expressões presentes nas músicas indígenas contemporâneas do Brasil e o direito ao registro, aos bens e aos usos de suas manifestações inevitavelmente nos conduz à percepção do caráter colonizado das instituições ligadas ao mercado musical. É dentro desse contexto que se constroem modelos e representações da ordem social. Compreender isso é essencial para entendermos como os povos indígenas resistem à colonialidade, desmantelando os arquétipos opressores de várias maneiras e adotando uma postura anticolonial. Além disso, juntamente destas narrativas, surgem outras formas de contá-las e transmiti-las, o que se apresenta como uma nova perspectiva sobre os conceitos de música, arte e identidade nacional.

Em termos de mercado, as perspectivas para a música indígena são cada vez mais promissoras. Mesmo que ainda tenhamos um mercado desigual para as culturas marginalizadas, a demanda por autenticidade e diversidade cultural é um tema que tem ganhado força globalmente. As plataformas de *streaming* e gravadoras estão ampliando seus catálogos para incluir os músicos indígenas, agregando a contribuição dos diversos povos para a paisagem musical brasileira. Por esse caminho, seguem também os festivais e eventos culturais, com espaços para as performances dos artistas indígenas, viabilizando oportunidades de renda para os artistas e comunidades, mas é preciso lembrar que estes espaços não são para todos, existem muitas dificuldades para os músicos indígenas acessarem estes espaços, assim como a falta de infraestruturas para a produção dos produtos musicais, dificultando a entrada e a manutenção destes artistas no mercado. Logo, investimentos em capacitação digital e acesso a recursos são extremamente importantes para ajudar os artistas indígenas a alcançarem e a se manterem no mercado.

As mídias digitais têm sido um recurso utilizado pelos músicos, mas de forma autônoma. Os espaços midiáticos oportunizam o protagonismo destes sujeitos na divulgação de seus trabalhos e produções, proporcionando o acesso global de compartilhamento de suas criações com um público amplo e diversificado. Os diversos modelos de etnomídia, plataformas gratuitas e de *streaming* permitem que a música indígena transcenda barreiras geográficas e culturais. Além disso, as mídias digitais utilizadas pelos diversos segmentos artísticos indígenas se apresentam como uma oportunidade para o controle de suas narrativas e representações, sem dependerem diretamente da mídia tradicional. Portanto, suas músicas, histórias e tradições são compartilhadas de forma autêntica e direta com o público, e isso não apenas aumenta a visibilidade da música indígena, mas também ajuda a preservar e promover

as culturas e línguas indígenas, muitas vezes ameaçadas pela assimilação cultural e globalização.

Além da divulgação, as mídias digitais oportunizam a colaboração entre artistas indígenas de países distintos, possibilitando o intercâmbio cultural e a criação de obras inovadoras. Ao permitir que os artistas indígenas se conectem diretamente com seu público e controlem sua própria narrativa, as mídias digitais desempenham um papel crucial na valorização das vozes indígenas na cena musical global. Ao reivindicarem espaço nos diferentes meios de comunicação, os músicos indígenas se projetam ainda como mediadores culturais, tendo como alicerce os elementos da linguagem artística. Desse modo, a música indígena serve como uma janela à cultura e é utilizada como produtora de novos discursos, envolvendo encontros, discursos históricos, diálogos interculturais, entre outras tantas possibilidades abertas que enriquecem e entrecruzam a produção da música indígena no Brasil.

O contato com a música indígena nos permite adentrar em outros territórios com diferenças, línguas, culturas, corpos e modos de ser e de estar no mundo. É também um ato de reflexão sobre diversidade de gêneros musicais, povos e linguagens. Ademais, propicia encontros e conexões entre aldeias e etnias, e com o passado e perspectivas para um futuro seguro para todos. Por meio da música indígena, os criadores alinham arte e cosmopolítica, mostrando-se como uma ferramenta de resistência ao tempo e às formas de apagamentos. A força decolonizadora das produções musicais indígenas reside no fato de que cada uma delas, à sua maneira, comunica uma visão de mundo que incorpora diferentes sensibilidades, oferecendo uma variedade de formas poéticas. Cada canção é um universo em constante movimento, e isso se manifesta de forma evidente além das palavras, ultrapassando as fronteiras dos significados convencionais e produzidas por diversos sujeitos com representações individuais e coletivas, permitindo sua autoafirmação como singularidades não homogeneizáveis, partindo de suas especificidades e utilizando os diversos recursos para decolonizar a forma como a música das minorias é vista pelo mercado e pelo grande público.

Para uma maior diversificação nestes espaços, é preciso decolonizar, para tanto, é relevante compreender os conflitos existentes nas relações interculturais. Escutar os músicos indígenas é um passo importante para a difusão e reconhecimento da contribuição destes sujeitos para a cultura nacional. Com os exemplos mencionados ao longo do capítulo, vemos que a música indígena tem apresentado diferentes formas poéticas, na medida em que mescla a tradição com a modernidade, a cosmopolítica e as mídias digitais, usufruindo das estéticas contemporâneas para a manutenção e sobrevivência dos saberes tradicionais.

Os povos indígenas não aceitam mais serem tratados como sujeitos estáticos de um passado remoto, mesmo que a mídia convencional os empurre para este cenário. Por meio da música, os diversos povos indígenas revelam elevadas funções criativas em consonância com o sentido cultural de cada etnia. A música indígena produzida na contemporaneidade, para muitos, pode parecer um contrassenso em termos de mercado, entretanto, sua manifestação cada vez mais materializada mostra que as expressões musicais indígenas são uma realidade, e sua escuta deve ser vista como um ato político repleto de vivências. Estas vozes contribuem para a reconfiguração do imaginário sobre os povos indígenas, abrindo um diálogo com a tradição musical e com a contemporaneidade. Portanto, a inclusão dos artistas indígenas nos espaços dedicados à música é um passo importante para a divulgação e promoção da diversidade cultural e musical indígena brasileira. A participação em eventos a nível nacional e internacional possibilita ainda o compartilhamento de vivência sobre a música, pertencimento e perspectivas futuras sobre os povos indígenas. Para a garantia de uma participação efetiva, se faz importante os organizadores dos espaços musicais adotarem práticas inclusivas e sensíveis para com a diversidade cultural, garantindo que os músicos indígenas sejam tratados com respeito e dignidade, e que eles tenham acesso a oportunidades equitativas de participação e reconhecimento.

Pensar numa perspectiva futura para a música indígena também implica ressaltar a importância dos direitos indígenas, por isso estas produções estão atreladas à militância, na busca de poderem compartilhar suas experiências para mudanças no cenário social e político. Não obstante, o ativismo por meio da música não se limita somente às letras, se estendendo também para as práticas de produção e distribuição dentro da indústria musical. Além de ser uma ferramenta de resistência e conscientização, a música indígena também é uma fonte de renda e empoderamento para as comunidades indígenas e artistas independentes.

Em suma, a música indígena tem se mostrado resistente e pronta para figurar nos espaços culturais. Em breve, podemos esperar uma maior diversidade de estilos e abordagens da música indígena enquanto diferentes artistas, grupos e regiões compartilham suas expressões artísticos e culturais. Com os artistas e comunidades atentos à importância da tecnologia, a visibilidade e a acessibilidade da música indígena podem se amplificar ainda mais e alcançar novos públicos ao redor do mundo. Todavia, é essencial que este reconhecimento e popularidade não levem à apropriação cultural, mas, sim, ao respeito e ao apoio às práticas musicais indígenas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As artes indígenas, de modo geral, estão sendo descobertas pelos brasileiros. Nesse momento de efervescência que é a contemporaneidade, diversos grupos querem ser representados. Os povos indígenas que estão produzindo com vistas ao mercado ocidental, a partir de seus representantes, já estão presentes em vários espaços culturais com forte vinculação pública e política e com uma inclinação de valorização de seus conjuntos culturais. Os diversos artistas indígenas se inserem nos processos de produção cultural da identidade brasileira, frequentemente situados na posição de outro, do subalterno que reivindica o direito de expressão, cultivando temas tradicionais e ancestrais, mas também temas de interesse planetário.

No entanto, os povos indígenas não querem mais a consideração de sujeitos genéricos, presos ao passado e sem o direito à cidadania. Esta preocupação também está presente nos campos artísticos pesquisados, principalmente quando seus produtos artísticos dialogam com as realidades, reivindicando o direito à existência e à participação no campo artístico e político, ou apresentando-se como sujeitos coletivos, com pertença étnica, evidenciando o nome de suas etnias, para que sua arte não caia na homogeneização. As obras quase sempre, dessa maneira, assinalam contextos culturais, os ritos, os mitos, a comunidade, o meio ambiente, os direitos civis etc.

Ao propormos apresentar o panorama artístico nos campos da pintura, cinema, literatura e música indígena, sabíamos do caminho árduo que enfrentaríamos. A escassez de bibliografia sobre a produção contemporânea, a diversidade de artistas e produtos, e a interdisciplinaridade da pesquisa tornaram a tarefa mais complexa, mas entendemos que o estudo desta produção precisa figurar na universidade, se tornar conhecida para leitores e apreciadores da cultura indígena, e servir, quem sabe, de base para novos pesquisadores.

Os campos discutidos por esta tese dialogam diretamente com a visão de mundo de seus produtores e contextos sociais e culturais de suas etnias. A produção e a divulgação das artes indígenas para um mercado hegemônico, entre muitos fatores, se justificam pela tarefa de interagir com a sociedade nacional e mostrar outras versões que não foram desenhadas, filmadas, escritas e cantadas pelos próprios indígenas. Produzir arte em meio à necessidade de se manter vivo na cidade ou em seus territórios originários e com direitos básicos assegurados talvez seja o maior ato de resistência dos povos indígenas brasileiros registrado por este trabalho, todavia, os povos indígenas aparecem na arte contemporânea para lembrar que sempre produziram inúmeras formas artísticas, mas que foram impedidos de assinarem suas

obras, desvirtuadas e utilizadas como matéria-prima para movimentos artísticos e literários. Por esse viés, também produzem arte para salvaguardar suas memórias, para reelaborarem-se enquanto sujeitos que seguem o fluxo da globalização e para fazerem parte de uma história da arte mais diversa e inclusiva.

Estas são possibilidades que caminham junto da emergência das artes indígenas, embora, como apontamos ao longo deste estudo, a realidade de quem produz arte no Brasil não seja uma das melhores, uma vez que nem todos os artistas indígenas sobrevivem unicamente de suas produções, nem ocupam os mesmos espaços nas galerias, nos cinemas, nas editoras e nos palcos. Por isso, os artistas indígenas ocupam outras funções para seu sustento e manutenção para tornar possível o ofício de artista, já que o título de artista, muitas vezes, não dá conta de abarcar estas personalidades, haja vista que são também palestrantes, professores, militantes, líderes étnicos, pescadores, caçadores etc. A arte, como vimos, é, para estes sujeitos, algo muito além da simples apreciação do belo ou da função artística, sendo um espaço de diálogo com todas as formas de vida e com outras dimensões e cosmologias por nós desconhecidas, enfim, é um diálogo sobre a possibilidade de adiar o fim do mundo, embutindo nas artes a função de alertar e propagar o pensamento indígena a respeito da sobrevivência do planeta.

A partir do exposto, consideramos como hipótese nesta tese que a inserção das artes indígenas produzidas na contemporaneidade no contexto ocidental sofra tensões, resultando em particularidades, que devem ser vistas como uma contribuição para a expansão do conceito de arte. Dessas interações e tensões, surgem novas possibilidades para o campo artístico, além de encontros entre perspectivas diversas que miram a arte como um espaço de diálogo e comunicação. Os artistas dos diferentes povos indígenas e campos artísticos nos ensinam outros modos de pensar, produzir, sentir e ver a arte, e, com isso, questionam as bases deste sistema, que tende a empurrar para a margem as produções artísticas de grupos minoritários ou desprestigiá-las a partir de um enquadramento de categorias antropológicas, ou artesanais. A participação dos artistas indígenas no enfrentamento deste sistema indica que estes indivíduos tendem a se estabelecer e fortalecer, além de afirmar a memória, ancestralidade e representação de sua coletividade. É crucial observar que, nessa luta de resistência indígena pela reafirmação das identidades étnicas, desempenha um papel imperativo a identidade baseada na memória, que se faz presente em diferentes suportes.

A partir dos exemplos de produtos artísticos expostos ao longo desta tese, ficou evidente que as produções fogem aos parâmetros do campo artístico construído pela história da arte brasileira e do campo valorativo do poder que ainda se relaciona profundamente com

conceitos absolutos e com características reguladoras. Devemos ainda considerar as questões que envolvem o poder e os jogos de interesse que permeiam o campo artístico.

Como objetivo principal desta tese, apresentamos as particularidades das poéticas indígenas contemporâneas, resultantes dos processos de tensionamentos entre modos de produzir e pensar na arte na contemporaneidade. O destaque para os temas do corpo, xamanismo, autoria e ativismo se destacaram e deram unidade aos capítulos. Estes temas destacados nos campos artísticos estudados aparecem com distintas particularidades, visto que cada campo os incorpora de modos distintos, em maior ou menor grau.

O corpo nos contextos indígenas, como vimos, está sujeito aos ritos comunitários para a sua formação plena. No campo da pintura indígena, este corpo em contexto tradicional é um dos primeiros suportes a receber pinturas e grafismos com significados étnicos e cosmológicos. Na contemporaneidade, os artistas plásticos indígenas traduzem estas pinturas, assim como as representações dos corpos para as telas e papéis. Por este percurso, a expressão visual tradicional do corpo e as representações pintadas pelos artistas indígenas nos possibilitou apontar um rico repertório de dados formais e conceituais sobre o corpo, assim como pensar nas representações cosmopolíticas do seu uso na atualidade nas obras de artistas expostas em museus e galerias, nas performances e nos protestos.

No campo da cinematografia indígena, o corpo é o suporte que sustenta a câmera, para isso, o corpo precisa ser rijo para produzir boas imagens. Nas considerações apresentadas sobre as relações do corpo no processo de filmagem, vimos que este elemento se faz presente nas ações do cinegrafista, que guia a câmera através do seu corpo, uma vez que os cineastas indígenas recusam o uso do tripé, pois consideram a câmera como uma extensão do corpo. Por esse ângulo, o cinema indígena deposita nos corpos um lugar central para a constituição de sua realização, pois filmar, assim como saber manejar a câmera, abarca a relação recíproca entre o corpo e a máquina. Nas relações discutidas sobre o corpo e o manejo da câmera, a mediação consiste na construção de encontro entre contextos, sujeitos filmados e cineastas. O cineasta indígena, ao portar a câmera junto ao corpo, não se furta do contato, deixando também afetar-se pelo que filma, e a câmera também age no seu fazer cinematográfico, reelaborando as técnicas corporais pela captação da melhor imagem. Com isso, o resultado dos filmes são experiências e transformações dos corpos em que cada um contribui com suas experiências.

Na literatura indígena, a expressão corporal aparece de forma mais tímida, pois o translado da oralidade para a escritura minimiza as marcas performáticas do corpo. Assim, buscamos na voz que deve ser vista como uma extensão do corpo as características

performáticas, já que as narrativas indígenas documentadas oriundas do mito contêm a forte presença do narrador oral, com entonações e marcas do discurso. Por meio do domínio da escrita alfabética, os escritores indígenas criam traços e formas e reverenciam seus contadores de histórias em narrativas híbridas. No contexto da letra e da voz, a performance é apresentada como uma instância que oscila entre o vivido e o inventado com uma diversidade de vozes presente no texto. E, também, consideramos a participação do leitor na efetivação da performance do texto indígena, que, lido e vivenciado, aproxima aquele do universo cultural indígena. Os elementos que destacamos como performáticos nas narrativas indígenas escritas se encontram na organização do discurso feito pelo escritor indígena que remete aos anciãos contadores de histórias com a intenção de envolver o leitor por meio do comportamento performático do narrador. Nesse cenário, outra questão a considerar, que talvez possa ter espaço em trabalhos futuros, são as representações do corpo indígena nas ilustrações de livros adultos e infantojuvenis, que reverberam novas percepções e contrapõem estereótipos de biótipos corporais, cores, vestimentas e nudez.

Na música indígena, concluímos que o corpo também assume ampla centralidade, seja na execução dos instrumentos, seja nas coreografias, seja potencialmente na voz. Nossas considerações se voltaram para a importância da corporalidade no *rap*, gênero combativo utilizado por jovens de periferia de todo o mundo cuja linguagem empregada expressa as desigualdades sociais. O *rap* indígena envolve uma linguagem representativa do corpo, do pensamento, da poesia e da voz. Desse modo, a analogia entre a palavra e o movimento corporal é algo intrínseco, sendo uma forma de expressão que vincula a canção à dança. A presença do corpo na performance é vista, portanto, no estilo do intérprete, nas rimas e nos atos de falas que movem e engajam a plateia, manifestando seu valor simbólico. Assim, com o auxílio de equipamentos modernos de som, a presença de DJs e as técnicas particulares do gênero, os *rappers* fazem da voz emergida de um corpo em movimento um instrumento potente para a enunciação de mensagens sobre questões urgentes envolvendo os povos indígenas brasileiros.

Na temática do xamanismo e suas ramificações como o mágico, o maravilhoso, outros mundos e relações entre humanos e não humanos, foi possível compreender que o fazer artístico dos grupos mencionados nesta tese estão diretamente ligados às suas cosmologias. A arte, portanto, não está apartada das cerimônias ritualísticas e da relação com os demiurgos, ela é agentiva, agindo sobre as pessoas porque condensa ações, emoções e sentido. Por essa perspectiva, vimos que, na pintura, estas características estão presentes nas obras contemporâneas dos diferentes artistas indígenas pelas suas relações com os saberes

tradicionais coletivos. Os artistas apresentam suas visões, onde a arte age como mediadora do perspectivismo, tornando presente o outro, o invisível, os mundos opostos e o desconhecido. Os exemplos destacados do trabalho de Jaider Esbell sobre a figura de Makunaima e do coletivo MAHKU sobre os cantos entoados nas cerimônias de ingestão da ayahuasca transformados em pinturas indicam características do xamanismo, uma vez que são formas e conteúdos tradicionais aliados aos suportes ocidentais. Há ainda sobre este tema uma lição aprendida durante a leitura das obras, que certamente perpassa todos os campos desta tese, que foi o entendimento dos significados cosmológicos e outros temas, que pressupõem a maneira como o pensamento nativo concebe a realidade, ou seja, foi preciso compreender melhor a cultura dos artistas, o contexto de produção das obras e a percepção dos artistas para, assim, tecermos comentários sobre temas tão caros à história da arte ocidental.

Na cinematografia indígena, os temas relacionados ao xamanismo estão mais no campo da experiência sensorial, que vai além da representação figurativa ao cultivar outras dimensões da existência. Logo, a produção de filmes pelos cineastas indígenas abarca outros modos de pensar no cinema, na participação coletiva e nos encontros entre perspectivas indígenas e não indígenas, o que resulta no contato com outras realidades, corpos e planos. O cinema indígena, através de sua força agentiva e material, não requer tradução ou explicação, e as formas de discursos e encontros lançam o espectador para um jogo entre o visível e invisível. Foi possível compreender, com isso, que este cinema é, em grande parte, feito de forma compartilhada em um processo transformador e criativo, dessa maneira, ao mesmo tempo em que os profissionais indígenas aprendem técnicas e o manuseio da câmera, promovem em seus filmes o encontro com outras tradições, que compreendem diferentes percepções de imagens. Em suma, o diálogo entre o cinema e o xamanismo se apresenta primordialmente nos filmes que fazem referência a cerimônias ritualísticas, sendo chamados de filmes-rituais.

Na literatura indígena, os temas relacionados à cosmologia se apresentam a partir dos mitos originários, utilizados como matéria poética pelos escritores. Mesmo que os mitos indígenas tenham sido incorporados à história da literatura brasileira, na contemporaneidade, eles ganham novas perspectivas pelas mãos de sujeitos que mostram versões sobre os tempos primordiais, ritos, origens das coisas etc. A partir disso, as narrativas radicadas no mito retratam a organização cultural, social e cósmica do mundo presente, preservando os vínculos com a cultura dos escritores. Enfatizamos que, embora, nestas narrativas, o mito seja visto pelo viés ficcional, estes indicam um arsenal de explicações para eventos, estágios da vida, domínio das coisas, demiurgos e outras formas de vida. A leitura das narrativas indígenas nos

mostram outras possibilidades de compreensão do universo, dos diversos seres que o povoam e de como sustentar o céu sobre nossas cabeças. Assim, a rememoração e escrita dos mitos nos formatos de livros atrelados ao mercado ocidental é uma forma dos escritores indígenas oferecerem novas versões sobre outras sociedades, epistemologias e cosmologias. A utilização do mito como matéria cultural e literária tem atingido fortemente o mercado e encontrado entre os leitores grande aceitação, principalmente pela relação com os temas do fantástico e maravilhoso.

Quanto ao diálogo do xamanismo com a música indígena, destacamos o papel desta como mediadora entre mundos em momentos ritualísticos, uma vez que esta relação é comum em muitas culturas por todo o mundo por expressar valores centrais em formas abstratas, incluindo as relações com os não humanos. A ideia, nesse contexto, defendida por nós foi a presença do xamanismo na música eletrônica como um veículo de conexão com as esferas cosmológicas e de interação social. As músicas tradicionais atreladas ao maquinário moderno contemporâneo passam por um processo de adaptação para entrar no mercado fonográfico, ainda assim, o xamanismo se manifesta nas referências tradicionais, como no uso da língua indígena, nos elementos da cosmologia da cultura dos músicos e na criação de atmosferas extasiantes. Por este caminho, o xamanismo não perde sua relevância, com letras e batidas que remetem ao passado mítico, à conexão com entidades e a práticas rituais junto de remixes computadorizados. A música eletrônica indígena evidencia as características do xamanismo na relação de trocas de novas sensorialidades e ressalta a domesticação como reinvenção social. Por esse viés, buscamos considerar o xamanismo indígena mediante sua interação com as tecnologias modernas, pois o universo referencial de seus produtores engloba as cosmopolíticas em produções coletivas que questionam nossas formas de interpretar e significar a arte. Concisamente, a música indígena produzida com o auxílio das máquinas se apresenta como mais uma possibilidade de atrelar temas tradicionais ao uso de ferramentas tecnológicas, já utilizadas por muitos grupos indígenas para a documentação e manutenção de suas tradições.

Quanto ao tema da autoria, nossas considerações evidenciaram que, em todos os campos artísticos discutidos por esta tese, a autoria coletiva e individual aparece. Enquanto, no contexto tradicional, as práticas artísticas estão ligadas à coletividade sem a imposição de um único dono; no contexto ocidental, é um fator importante, um marcador comercial, requisitado em espaços de exposições e valoração da arte. Tendo em vista isso, os artistas indígenas que estão neste circuito utilizam outros modos para usufruírem de símbolos, mitos e imagens coletivas. Os coletivos artísticos, as obras assinadas por grupos étnicos ou nomes de

comunidades, as bandas, os grupos de *rappers* foram alguns modelos que demonstram a autoria coletiva. No entanto, a autoria individual entre os criadores indígenas tem sido também cada vez mais recorrente. Como sujeitos pertencentes e reconhecidos pelos seus grupos étnicos, usufruem de temáticas coletivas sem cair no erro da apropriação, assim, ainda que o artista se expresse de forma individual, mas utilize as referências de sua etnia, sua produção estará ligada a uma coletividade. Nesses casos, como vimos, os artistas indígenas partem de uma perspectiva do "eu" para o "nós", que contribui para a proposição de novas imagens sobre os povos indígenas.

De modo mais amplo, a autoria indígena é caracterizada pela resistência, revelando uma diversidade de artistas e formas para creditar seus criadores. Temas como a autoria compartilhada, como visto na cinematografia iniciada desde a criação, negociação, filmagem e apreciação das imagens, ou ainda a forma de assinar os livros feitos por comunidades e associações, ou pelos autores individuais com o uso de etnônimo demonstram que os povos indígenas estão introduzindo novas forma de autoria no contexto artístico contemporâneo. Nessa esteira, a figura do autor, tão prestigiada pela cultura ocidental, abre espaço para outras formas de autoria, que, inclusive, levam em consideração a participação e a autorização de não humanos, porque as artes indígenas que esbarram nos temas da cosmologia não possuem um único dono, já que os conhecimentos apresentados nos produtos artísticos são saberes geracionais.

Como tema que trata de bens artísticos e culturais, pensamos na autoria também no campo jurídico, que tem sido um tema relevante para garantir o uso e angariação de recursos para comunidades e artistas indígenas. Mesmo que, na atualidade, existam leis que protejam as manifestações individuais e coletivas dos povos indígenas, as interpretações feitas por magistrados nem sempre levam em consideração os saberes coletivos, vistos ainda, de forma equivocada, como domínio público e folclorismo que pode ser utilizado sem o livre consentimento. Por isso, muitos grupos indígenas, coletivos e artistas individuais estão registrando suas produções, portanto, a discussão sobre a autoria diz muito sobre direitos, reconhecimento e visibilidades das artes, dos artistas e das comunidades indígenas.

No que concerne ao ativismo, todos os campos discutidos por esta tese são unânimes, não há como desvincular a arte das lutas de seus produtores, principalmente quando se trata de povos subjugados ao longo da história, que se expressam de modo coletivo. São artistas que conhecem o caráter transcultural do campo indígena e não indígena e domesticam os códigos culturais ocidentais para transmitir o conhecimento sobre suas culturas, para resistir às formas de apagamentos e para reivindicar seus lugares na história nacional. Por isso, as

artes indígenas se tornam lugar de fala que conecta os povos indígenas ao contexto político-cultural por meio de seus representantes. Apresentar novas imagens sobre os povos indígenas nas artes plásticas, no cinema, na literatura, na música e em muitos outros campos artísticos é uma forma também de combater concepções errôneas que ainda circulam sobre estes povos.

A entrada dos artistas indígenas no mercado de arte ocidental, utilizando o que eles chamam de domesticação e, ao mesmo tempo, protestando sobre seu caráter excludente e contra as apropriações ao longo da história da arte, representa uma guinada para o reconhecimento cultural e epistemológico dos grupos indígenas brasileiros. Como veículo de comunicação aliado a esse movimento de autorepresentação das culturas indígenas, estão as mídias sociais, discutidas por nós em cada capítulo com o intuito de demonstrar a forma como, em cada campo, os artistas indígenas as utilizam para promover as produções.

Extremamente eficazes nas mãos dos artistas indígenas, as mídias sociais, como espaço alternativo, têm sido um veículo de mediação entre o mundo indígena e não indígena. Logo, as produções artísticas indígenas apresentam formas de resistências e estratégias de adaptação ao mundo em transformação, tanto no campo político, como no espaço performativo das formas culturais. Por isso, pensar em perspectivas futuras para os campos artísticos estudados por esta tese implica discutir direitos, participação e representação no cenário artístico nacional, assim como o direito aos seus territórios originários, o direito de existir e muitos outros desafios enfrentados pelos grupos indígenas na contemporaneidade.

A participação dos artistas indígenas no circuito artístico ocidental deve ser considerada não só em termos de representatividade, mas também de contribuição para pensar em outras possibilidades da arte contemporânea. Com isso, os espaços tradicionais de exposições reservados à arte têm indicado uma mudança lenta na revisão de acervos e promoção de artistas das margens, o que, de algum modo, já representa um avanço. Nesse contexto, pensar na produção desenfreada para suprir o mercado capitalista também tem sido um fator de crítica pelos próprios indígenas, principalmente pelo viés devastador para com as cosmovisões indígenas e forças que regem o mercado que implicam diretamente a vida dos criadores.

Como um espaço vasto e repleto de possibilidades, as artes indígenas se mostram um terreno fértil para inúmeros temas a serem abordados por pesquisadores de diversas áreas. Nosso intuito, ao percorrer um caminho de temáticas amplas e conjugá-las em um mesmo trabalho, foi apresentar as possibilidades de uma pesquisa interdisciplinar que esbarra em uma questão maior, a alteridade. Por isso, acreditamos na importância de discutir as artes indígenas como forma de dar visibilidade aos artistas e trazer esta pauta para os estudos acadêmicos. Os

julgamentos e temáticas sobre as obras citadas ao longo do trabalho não têm por objetivo serem definitivos, mas apenas sugerir formas, traços e temas que possam instigar novas leituras e percepções.

Esta tese, pensada e gestada em um momento de grandes incertezas que foi a pandemia de covid-19, trouxe ainda reflexões sobre a produção artística desse período que atingiu fortemente os povos indígena e a produção artística de forma geral. Nesse período ainda recente, os artistas indígenas enfrentaram desafios significativos, mas também produziram novas abordagens criativas. Nos campos artísticos destacados por esta tese, os artistas indígenas adaptaram suas formas de expressões artísticas para o ambiente digital a partir do uso de novas plataformas e formatos virtuais que possibilitaram o compartilhamento e a arrecadação financeira para a sobrevivência dos artistas e das comunidades indígenas. Dessa maneira, foram criados inúmeros eventos on-line, como as *lives*, com diferentes vieses, oficinas, minicursos, exposições, lançamentos de livros, *podcasts* e outras formas de engajamento que refletiram diversas temáticas indígenas, além do momento pandêmico com a abordagens de temas que mostraram as experiências e emoções desencadeadas pela crise sanitária global. Embora os desafios associados à acessibilidade, financiamento e sustentabilidade para muitos artistas indígenas, a pandemia também impulsionou as discussões sobre o valor da arte e sua contribuição para a manutenção da vida.

Finalizamos nossas considerações afirmando a necessidade de estudos sobre as artes indígenas pela sua diversidade e conclamamos a urgência em figurá-las cada vez mais entre os estudos acadêmicos. Independentemente do caminho percorrido para alcançar os resultados apresentados nesta tese, há ainda muita coisa a ser tratada sobre as artes indígenas. A impressão que fica é que apenas percorremos poucas léguas de um caminho infinito. O percurso que pretendemos deixar com este estudo está aberto para outros pesquisadores. São irrefutáveis o fomento e a continuação de pesquisas que tragam visibilidade para as poéticas indígenas, portanto, acreditamos no valor social desta pesquisa, pois, além de uma contribuição para a valorização dos povos indígenas, poderá ser também uma fonte de consulta para quem deseja percorrer outras possibilidades de um campo fecundo e promissor que são as artes indígenas.

REFERÊNCIAS

AGUILERA, Miguel Olmos. Cambios y mutaciones de la música yoreme yaqui. *In*: AGUILERA, Miguel Olmos (coord.). **Música indígena y contemporaneidad**: nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2016.

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. **O espírito da floresta**: a luta pelo nosso futuro. Trad. Rosa Freire de d'Aguiar. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

ALMEIDA, Maria Inês de, QUEIROZ, Sônia. **Na captura da voz**: as edições da narrativa oral no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica: FALE: UFMG, 2004.

ALMEIDA, Maria Inês de; MATOS, Beatriz (Org.). **¡Mira!**: artes visuais contemporâneas dos povos indígenas. Belo Horizonte: Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

ALMEIDA, Maria Inês de. **Desocidentada**: experiência literária em terra indígena. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

ALZUGARAY, Paula. Demini na escuta: sobre o experimento Xapiri. **Revista Select**, 2021. Disponível em: https://select.art.br/demini-na-escuta-sobre-o-experimento-xapiri/. Acesso em 22 de ago. 2022.

AMTÔ: a festa do rato. Direção: Kamikia P. T Kisedjê, Kambrinti Suyá, Whinti Suyá, Kokoyamaratxi Suya, Yaiku Suya. Vídeo nas Aldeias, 2010. YouTube. 15 de out. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KkL0TQfLJ6w&t=960s. Acesso em 26 de mai. 2022.

ANDRADE, Catarina Amorim Oliveira de; ALVES, Álvaro Renan José de Brito. O cinema como cosmopoética do pensamento decolonial. **Logos**, v. 27, n. 3, p. 80-96, 2020.

ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller de *et al*. **Cineastas indígenas**: um outro olhar - guia para professores e alunos. Olinda, PE: Vídeo nas Aldeias, 2010.

ARAÚJO, Juliano José de. **Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia**: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2015.

ARCE, Rodrigo De La Mora Pérez. Creatividad, relaciones sociales y música regional *Wixarika*: el venado azul y los usos estratégicos de lo estético. *In*: AGUILERA, Miguel Olmos (Coord.). **Música indígena y contemporaneidad**: Nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte; México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016.

ARONI, Bruno Oliveira. **A Casa da Jararaca**: artefatos, mitos e música entre os Paresi. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

ARONI, Bruno Oliveira. Por uma etnologia dos artefatos: arte cosmológica, conceitos mitológicos. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, SP, v. 2, n. 00, p. 1–27, 2010.

BANIWA, Denilson. Arte para amansar o coração napë: cosmologia do contato e encantamento do povo da mercadoria. *In*: PEDROSA, Adriano; RIBEIRO, Davi (Orgs.). **Joseca Yanomami**: Nossa terra-floresta. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2022.

BANIWA, Denilson. O ser humano como veneno do mundo. Entrevista concedida a Julie Dorrico e Ricardo Machado. **IHU Online**. São Leopoldo, n. 527, 2018b.

BANIWA, Denilson. Pajé-Onça: Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo. **Behance**. 2018a. Disponível em: https://www. behance. net/gallery/77978367/Paj-Onca-Hackeando-a-33-Bienal-de-Artes-de-Sao-Paulo. Acesso em 14 de jun. 2023.

BANIWA, Gersem dos Santos Luciano. **O índio brasileiro**: o que você precisa saber sobre os povos indígenas no Brasil de hoje. Brasília: MEC/SECAD; LACED/Museu Nacional, 2006.

BARRETO, Raquel. Representatividade e racismo: incursões sobre imagens de peles negras. **Suplemento Pernambuco**, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/39907765/representatividade_e_racismo_incurs%c3%95es_sobre_imagens_de_peles_negras. Acesso em 06 de out. 2022.

BARROS, José D'Assunção. Música dos índios brasileiros coletada no século XIX e primeira metade do século XX – Apropriações e releituras do colonizador e do músico ocidental. **ANTROPOlógicas**, nº 14, p. 4-13, 2018.

BARROS, Moacir Francisco de Sant'Ana. **Caminhada, canto, conversação**: mise-en-scène reversa em três filmes do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2014.

BAYMA, Gloria. **Os Maraguás e a literatura infantojuvenil indígena de autoria indígena feminina, na perspectiva da tradução de cinco obras de Lia Minápoty**. Tese de Láurea (Ciência da Linguagem) – Universita Ca'Foscari Venezia. Veneza, 2018.

BELISÁRIO, Bernard. Os *Itseke* e o fora-de-campo no cinema kuikuro. **Devires**, Belo Horizonte, v. 11, n. 2, p. 2-257, jul./dez. 2014.

BELISÁRIO, Bernard. Ressonâncias entre cinema, cantos e corpos no filme *As Hipermulheres*. **Galáxia**. n. 32, p. 65-79, ago. 2016.

BERBERT, Paula. Pedagogias da transformação. *In*: ESBELL, Jaider (Org.). **Moquém_Surarî**: arte indígena contemporânea. São Paulo: Museu da Arte Moderna de São Paulo, 2021. Disponível em: https://admin.mam.org.br/wp-content/uploads/2022/04/mam-moquemsurari-catalogo-com-ad.pdf. Acesso em 21 de jun. 2023.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. 3.ª ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

BICALHO, Charles. Yãmîy Maxacali: um gênero narrativo de poesia. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 16, n. 2, p. 119-132, 2007.

BICICLETAS de Nhanderu. Direção: Patrícia Ferreira e Ariel Ortega. Realização e imagens: Coletivo Mbya-Guarani de Cinema. Aldeia Koenju – RS: Vídeo nas Aldeias, 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=h5wRVQ794UA. Acesso em 10 de mar. 2023.

BOAS, Franz. **Arte primitiva**. Tradução: Fábio Ribeiro, Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia da Letras, 1996.

BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. **Sociologia & Antropologia**, v. 6, p. 601-634, 2016.

BRASIL, André; GONÇALVES, Marco Antonio. Cinemas e mídias indígenas: construir pontes, recusá-las. Entrevista com Faye Ginsburg. **Sociologia & Antropologia**, v. 6, p. 559-579, 2016.

BRASIL, André. Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo. **Devires-Cinema e Humanidades**, v. 9, n. 1, p. 98-117, 2012.

BRASIL, André. Fazer coletivos: sobre autoria e meta-reflexividade cultural no cinema indígena. In: FARIAS, Ana Ângela *et al*. **Poéticas de pesquisa**: cartografando o audiovisual. Aracaju: Criação, 2021. p. 129-148.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. **Revista Famecos**, v. 20, n. 3, p. 578-602, 2013a.

BRASIL, André. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do "antecampo" em Pi'õnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. **Significação: revista de cultura audiovisual**, v. 40, n. 40, p. 245-267, 2013b.

BRASIL, André. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. **Novos estudos CEBRAP**, v. 35, p. 125-146, 2016.

BRASIL, **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm. Acesso em 15 de mai. 2024.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em 02 de fev. 2021.

BRASIL. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. **Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998**. Brasília, Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/ l9610.htm. Acesso em 12 de set. 2022.

BRASIL. **Lei nº 11.645 de 10 de março de 2008**. Disponível em: https://etnicoracial.mec.gov.br/images/pdf/lei_11645_100308.pdf. Acesso em 13 de abr. 2023.

CALVET, Louis-Jean. **Tradição oral e tradição escrita**. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

CAMÊU, Helza. **Introdução ao estudo da música indígena brasileira**. Brasília: Conselho Federal de Cultura e Departamentos de Assuntos Culturais, 1977.

CAMPBELL, Joseph, com Bill Moyers. **O poder do mito**. Organizado por Betty Sue Flowers. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Palas Athena, 1990.

CAMPELO, Douglas Ferreira Gadelha. **Ritual e cosmologia maxakali**: uma etnografia sobre a relação entre os espíritos-gaviões e os humanos. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2009.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. 4.ed. São Paulo: Edusp, 2011.

CARVALHO, Fábio de Almeida. **Descentralização da vida literária**: teoria, crítica e autoria em tempos de diversidade. Rio de Janeiro, RJ. Edições Makunaima; Boa Vista, RR: EdUFRR, 2021.

CAVALCANTE, Ana Luisa B. Lustosa *et al*. A iconografia em comunidades indígenas. **Revista Projética**, Londrina, v. 4, n. 2, p. 9-28, jul./dez. 2013.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. A escrita e os corpos desenhados: transformações do conhecimento xamanístico entre os Marubo. **Revista de Antropologia**, p. 75-137, 2012.

CESARINO, Pedro. Desenhos Moquém. *In*: ESBELL, Jaider (Org.). **Moquém_Surarî**: Arte indígena contemporânea. São Paulo: Museu da Arte Moderna de São Paulo, 2021. Disponível em: https://admin.mam.org.br/wp-content/uploads/2022/04/mam-moquemsurari-catalogo-com-ad.pdf. Acesso em 21 de jun. 2023.

CINEASTAS indígenas. Direção: Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias, 2010. Youtube. 06 de jun. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rIY-pZJLdpE&t=885s. Acesso em 19 de fev. 2022.

CIRINO, Andréa Cristina. Rap enquanto performance: um evento de comunicação e expressão musical. **ETD Educação Temática Digital**, v. 14, n. 02, p. 126-139, 2012.

COELHO, Luís Fernando Hering. Música indígena no mercado: sobre demandas, mensagens e ruídos no (des) encontro intermusical. **Campos – Revista de Antropologia**, v. 5, n. 1, p. 151-163, 2004.

COHEN, Líliam Cristina Barros. Arte, contexto e culturas indígenas. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 20, n. 1, p. 163-176, 2018.

CORNEJO-POLAR, Antonio. **Escribir em el aire**. Ensayo sobre la heteregeneidad socio-cultural em las literaturas andinas. Lima: Latino Americana Editores, 2003.

CORNEJO-POLAR, Antonio. **O condor voa**: literatura e cultura latino-americana. Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

COSTA, Alexandre Rodrigues da. Tessituras labiríntincas: a mise en abyme e a metalepse como ramificações da narrativa, em "Bandersnatch', episódio da série Black Mirror. **Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 9, n. 1, p. 249-267, 2020.

COSTA, Ana Carolina Estrela da. Continuidades, Rupturas, Desdobramentos: conexões entre cinema indígena, pensamento e xamanismo. **Iluminuras**, v. 19, n. 46, 2018.

COSTA, Gilson; GALINDO, Dolores. Produção audiovisual indígena no Brasil: cartografia de um percurso. **Comunicação & Sociedade**, v. 43, n. 1, p. 103-139, 2021.

COSTA, Romana Maria. Apresentação. *In*: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas. **A arte e seus materiais; arte e corpo**: pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1985.

CURVO, Luiz Felipe Sousa; MALDONADO, Maritza Maciel Castrillon. Identidade e interculturalidade na banda Arandu Arakuaa. **Revista Cocar**, v. 14, n. 30, 2020.

DAHER, Joseane Zanchi. **Cinema de índio**: uma realização dos povos da floresta. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo, Editora Horizonte / Rio de Janeiro, Editora da UERJ, 2012.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Kafka**: para uma literatura menor. Tradução Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

DEMARCHI, André. Artes da cura: pinturas corporais em alguns grupos Jê. **Revista de Antropologia da UFSCar**, v. 11, n. 2, p. 142-166, 2019.

DEVOS, Rafael Victorino; VEDANA, Viviane. Movimento, câmera, percepção: não necessariamente o filme etnográfico sensorial. In: DOMINGUEZ, Maria Eugenia; MONTARDO, Deise Lucy. **Arte, som e etnografia**. – Florianópolis: Editora da UFSC, 2021. p. 148-182.

DIAS, Diego Madi; DEMARCHI, André. A imagem cronicamente imperfeita: o corpo e a câmera entre os Mebêngôkre-Kayapó. **Espaço Ameríndio**, v. 7, n. 2, p. 147-171, 2013.

DINATO, Daniel. "Vende tela, compra terra" e outras formas de atuação política do Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU). **Arte & Ensaio**, v. 27, n. 41, p. 50-73, 2021.

DINATO, Daniel. **Os caminhos do MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin)**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas-SP, 2018.

DOMÍNGUEZ, María Eugenia; MONTARDO, Deise Lucy Oliveira (orgs.). **Arte, som e etnografia**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2021.

DORRICO, Julie *et al*. (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

DORRICO, Julie. A oralidade no impresso: o 'eu-nós lírico-político' da literatura indígena contemporânea. **Revista Boitatá**, Londrina, v. 12, n. 24, p. 216-233, ago./dez. 2017a.

DORRICO, Julie. A leitura da literatura indígena: para uma cartografia contemporânea. **Revista Igarapé**, Porto Velho. v. 5, n. 2, p. 107-137, 2018.

DORRICO, Julie. **Autoria e performance nas narrativas míticas amondawa**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Fundação Universidade Federal de Rondônia. Porto Velho, 2015.

DORRICO, Julie. Literatura indígena e seus intelectuais no Brasil: da autoafirmação e da autoexpressão como minoria à resistência e à luta político-culturais. **Revista de estudos e pesquisas sobre as Américas.** v. 11, n. 3, p. 114-136, 2017b.

ELIADE, Mircea. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

ESBELL, Jaider (Org.). **Moquém_Surarî**: arte indígena contemporânea. São Paulo: Museu da Arte Moderna de São Paulo, 2021. Disponível em: https://admin.mam.org.br/wp-content/uploads/2022/04/mam-moquemsurari-catalogo-com-ad.pdf. Acesso em 21de jun. 2023.

ESBELL, Jaider. Arte indígena contemporânea e o grande mundo. **Select**, n. 39, ano 7, 2018b. Disponível em: https://www.select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo/. Acesso em 04 de mar. 2022.

ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim! **Iluminuras**, v. 19, n. 46, jan./jul. p. 11-39, 2018a.

ESBELL, Jaider. Sobre a arte indígena contemporânea, entrevista por Nina Vincent e Sergio Cohn. *In*: WERÁ, Kaká; KADIWEL, Idjahure; COHN, Sergio. **Jaider Esbell**. Rio de Janeiro. Azougue Editorial, 2023. p. 26-53.

ESCOLA Itaú Cultural. **Constelação das artes**: musicalidades indígenas no Brasil. 2023. Disponível em: https://escola.itaucultural.org.br/curso/musicalidades-indigenas-no-brasil/296/135. Acesso em 13 de mar. 2024.

FELIPE, Marcos Aurélio. Contranarrativas fílmicas guarani mbya: atos decoloniais de desobediência institucional no cinema indígena. **Matrizes**, v. 13, n. 1, p. 231-254, 2019.

FERNANDO, Luís; COELHO, Hering. Música indígena no mercado: sobre demandas, mensagens e ruídos no (des) encontro intermusical. **Campos**, v. 5, n. 1, p. 151-166, 2004.

FERRAZ, Marcos Grinspum. Uma obra que ajuda a "clarear" o povo maxakali. **Arte!Brasileiros**, 2020. Disponível em: https://artebrasileiros.com.br/arte/premio/uma-obra-que-ajuda-a-iluminar-o-povo-maxakali/. Acesso em 08 de set. 2022.

FERREIRA, Pedro Peixoto. Um duplo devir: quando a música eletrônica de pista encontra o xamanismo e o xamanismo encontra as máquinas. *In*: XIV Jornadas sobre Alternativas Religiosas en América Latina: Religiones/Culturas. **Anais**, 2007. Disponível em: https://www.neip.info/downloads/p_ferreira/p_ferreira.pdf. Acesso em 03 de jan. 2024.

FIDELIS, Cid Nogueira. **Cinematografia indígena**: a experiência social sob o foco da cultura guarani-kaiowá. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, 2015.

FIOROTTI, Devair; MANDAGARÁ, Pedro. Contemporaneidades ameríndias: diante da voz e da letra. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n. 53, p. 13-21, jan./abr. 2018.

FRANCA, Aline; MUNDURUKU. Daniel; GOMES, Thulio (Orgs.). **Bibliografia das publicações indígenas do Brasil**. Livraria Maracá, 2019. Disponível em: https://pt.m.wikibooks.org/wiki/Bibliografia_das_publicações_ind%C3ADgenas_do_Brasil. Acesso em 06 de abr. 2023.

FREITAS, Roney de Gouveia e. **Yandê**: etnomídia pela poética de uma webrádio indígena. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

FULNI-Ô, Hugo. O olhar coletivo de um cinema comunidade. *In*: LIMA, Martha Batista. **Oboré**: quando a terra fala. São Paulo: Tumiak Produções, Instituto Arapoty, 2022. p. 28-35.

FUNAI. **Portaria N. 177/ Pres, de 16 de fevereiro de 2006**. Brasília, p. 1-9. Disponível em: https://www.gov.br/funai/ptbr/arquivos/conteudo/cogedi/pdf/legislacao-indigenista/cultura/portariadireitoautoral.PDF. Acesso em 12 de set. 2022.

GALLOIS, Dominique Tikin. Arte iconográfica Waiãpi. *In*: VIDAL, Lux. **Grafismo indígena**: estudo de antropologia estética. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP, Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 209-230.

GALLOIS, Dominique Tilkin; CARELLI, Vincent. Vídeo nas aldeias: a experiência Waiãpi. **Cadernos de Campo**, v. 2, n. 2, p. 25-36, 1992.

GALLOIS, Dominique Tilkin.; CARELLI, Vincent. Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias. **Horizontes antropológicos**, v. 1, n. 2, p. 61-72, 1995.

GELL, Alfred. **Arte e agência**: uma teoria antropológica. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GINSBURG, Faye. Indigenous media from U-Matic to YouTube: Media sovereignty in the digital age. **Sociologia & Antropologia**, v. 6, p. 581-599, 2016.

GINSBURG, Faye. Indigenous media: faustian contract or global village? **Cultural Anthropology**, v.6, n.1, p. 92–112. 1991.

GITAHY, Raquel Rosan Christino; FUKUSHIMA, Joyce Camargo. Direitos autorais como instituto de proteção dos conhecimentos tradicionais indígenas. *In*: Colloquium Humanarum. **Anais**, [S. l.], v. 6, n. 2, p. 18–27, 2012. Disponível em: https://journal.unoeste.br/index.php/ch/article/view/434. Acesso em 24 de jul. 2024.

GIUFRIDA, Guilherme. Mirações: pessoas de verdade pintam. *In*: PEDROSA, Adriano; GIUFRIDA, Guilherme (Orgs.). **MAHKU**: mirações. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2023. p. 25-33.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Artes indígenas, patrimônio cultural e mercado. **PROA Revista de Antropologia e Arte**, n. 5, p. 181-201, 2014.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Da "representação das sobras" à "reantropofagia": povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. **MODOS: revista de história da arte**, v. 3, n. 3, p. 68-96, 2019.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Das artes tradicionais à economia criativa: a pintura indígena da Austrália e sua inserção no sistema das artes. **Ciências Sociais Unisinos**, v. 53, n. 3, p. 489-498, 2017.

GONTIJO FLORES, Guilherme. Perder o espírito: a tradução como poética nas performances dos Kĩsêdjê. *In*: RIBEIRO, Gustavo S.; PINHEIRO, Tiago G.; VERAS, Eduardo H. N. (orgs.). **Poesia contemporânea: reconfigurações do sensível**. Belo Horizonte: Quixote, 2018, p. 147-159.

GOODY, Jack. **O mito, o ritual e o oral**. Tradução: Vera Joscelyne. Petrópilis, RJ: Vozes, 2012.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

GUARANI, Graciela *et al*. Um cinema que é flecha certeira: olhares sobre o visível e o invisível no cinema pluridiverso das mulheres indígenas. *In*: TAVARES, Joana Brandão (Org.). **Amotara**: olhares das mulheres indígenas. Pau Brasil, BA: Amotara, 2021. p. 19-30.

GUESSE, Érika Bergamasco. **Shenipabu Miyui**: literatura e mito. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2014.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & realidade**, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro. DP&A Editora, 2006.

INSTITUTO ALOK. **O futuro é ancestral**. 2023. https://institutoalok.org/futuro-ancestralmaria-farinha-films-e-alok/#:~:text=No%20primeiro%20semestre%20de%202024,Mbya%2C%20Kaingang%20e%20Xakriab%C3%A1). Acesso em 23 de mai. 2024.

INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). **Saberes, fazeres, gingas e celebrações**: ações para a salvaguarda de bens registrados como patrimônio cultural do Brasil 2002-2018. Coordenação de edição Rívia Ryker Bandeira de Alencar. – Brasília-DF: IPHAN, 2018.

INSTITUTO do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasil). **Bens culturais indígenas enriquecem o patrimônio brasileiro**. 2015. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1905/bensculturais-indigenas-enriquecem-o patrimoniobrasileiro#:~:text=Dessa%20maneira%2C%20o%20Instituto%20do,%C3%A0s%20pol%C3%ADticas%20p%C3%BAblicas%20em%20cultura. Acesso em 10 de abr. 2024.

ITAÚ CULTURAL. **Culturas indígenas - Ariel Ortega**. Depoimento. Youtube, 14 de jun. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mqrte5vv3to. Acesso em 12 de ago. 2022.

JACOB, Lívia Penedo. Sob os olhos de kunumim: a literatura indígena brasileira no círculo literário infantojuvenil. **Caderno Seminal**, v. 34, n. 34, p. 11-34, 2020.

JAGUARIBARAS, Merremii Karão. **Wúpy Taowá**: vestindo-se de linguagens. Ponta Grossa: Ed. UEPG-PROEX, 2022.

JEKUPÉ, Olívio. Literatura nativa. *In*: DORRICO, Julie. *et al*. (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. p. 45-50.

JERÔNIMO, Érika Rodrigues; SOCIO, Luama. Djuena Tikuna e Marcia Wayna Kambeba: duas vozes de mulheres no ciberespaço. **Revista Philologus**, v. 28, n. 84 Supl., p. 572-88, 2022.

KAMBEBA, Márcia Wayna. **Ay kakyri tama** (Eu moro na cidade). Manaus: Grafisa, 2013.

KAMBEBA, Márcia Wayna. Literatura indígena: da oralidade à memória escrita. *In*: DORRICO, Julie *et al*. (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. p. 39-44.

KAMBEBA, Márcia. O olhar da palavra: escrita de resistência. *In*: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020. p. 89-97.

KAXINAWÁ. **Huni meka**: cantos do nixi pae. Rio Branco: Comissão Pró-Índio, 2007.

KAYAPÓ, Edson Brito. **A literatura indígena é um conhecimento ancestral**. 2011. Disponível em: http://caravanamekukradja.blogspot.com/search?q=kayap%C3%B3. Acesso em 01 de abr. 2023.

KAYAPÓ, Edson; KARAJÁ, Kássia Borges; TUPINAMBÁ, Renata. Artes indígenas no MASP: inclusão e representatividade. *In*: PEDROSA; Adriano; CARNEIRO, Amanda. **Carmézia Emiliano: a árvore da vida**. São Paulo: MASP, 2023.

KEYES, Cheryl L. **Verbal art performance in rap music**: The conversation of the 80s. 1984. Disponível em: https://scholarworks.iu.edu/iuswrrest/api/core/bitstreams/0de29916-699f-4693-80b7-2bda6bf094e3/content. Acesso em 20 de jan. 2024.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KRENAK, Ailton. **As alianças afetivas** (entrevista a Pedro Cesarino). Incerteza Viva. Dias de Estudos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

KRENAK, Ailton. Tudo o que o olho vê. *In*: ESBELL, Jaider (Org.). **Moquém_Surarî**: arte indígena contemporânea. São Paulo: Museu da Arte Moderna de São Paulo, 2021. Disponível em: https://admin.mam.org.br/wp-content/uploads/2022/04/mam-moquemsurari-catalogo-com-ad.pdf. Acesso em 21 de jun. 2023.

KRÜGER, Marcos Frederico. **Amazônia**: mito e literatura. 2.ª ed. Manaus: Valer: Governo do Estado do Amazonas, 2005.

KUMU, Umusi, KEHÍRI, Torãmu. **Antes o mundo não existia**: mitologia dos antigos Desana-Kehíripõrã. 2. ed. São Gabriel da Cachoeira; UNIRT: FOIRN, 1995.

LAGROU, Els; VELTHEM, Lucia Hussak van. As artes indígenas: olhares cruzados. **BIB,** São Paulo, n. 87, p. 133-156, 2018.

LAGROU, Els. **Arte indígena no Brasil**: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LAURETIS, Teresa. Através do espelho: mulher, cinema e linguagem. **Estudos Feministas**. Trad. Vera Pereira, v. 1, n. 01, p. 96-122, 1993.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas-SP, Papirus, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude**. Tristes trópicos**. Trad. Noelia Bastard. Paris, Librairie Plon, 1955.

LIMA, Amanda Machado Alves de. **O livro indígena e suas múltiplas grafias**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.

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

MACEDO, Iolanda. A linguagem musical rap: expressão local de um fenômeno mundial. **Tempos históricos**, v. 15, n. 1, p. 261-288, 2011.

MAGALHÃES, Luiz César Marques. 500 anos: música indígena e identidade cultural. *In*: XII Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. ANPPOM/UFBA, **Anais**, v. 24, 1999. Disponível em: https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/CONFEREN/LCMAGAL.PDF. Acesso em 10 de jan. 2024.

MAIA, Marta Regina; ANDRADE, Andriza Maria Teodolino de. O cinema maxakali: a narrativa audiovisual como ação política. **Revista Mídia e Cotidiano**, v. 12, n. 1, p. 93-108, 2018.

MARTINS, Alice Fátima. As hiper mulheres kuikuro: apontamentos sobre cinema, corpo e performance. **Sociedade e estado**, v. 29, p. 747-766, 2014.

MATAREZIO FILHO, Edson Tosta. Não dá mais só para cantar. **Revista de Antropologia**, v. 65, p. 1-24, 2021.

MAXAKALI, Isael. **Yaet Maxakani.** Saberes tradicionais, 2018. Disponível em: https://www.saberestradicionais.org/isael-maxakali-yaet-maxakani/. Acesso em 20 de jul. 2022.

MAXAKALI, Sueli; MAXAKALI, Isael. Filmando entre a água e a andorinha: uma conversa com Sueli e Isael Maxakali. [Entrevista cedida a] Juliana Costa. **Cine Festivais**. 2020. Disponível em: https://cinefestivais.com.br/isael-e-sueli-maxakali-falamsobre-yami%CC%83yhex-as-mulheres-espirito/. Acesso em 20 de jun. 2022.

MAXAKALI, Sueli. O cinema que ensina cantos. *In*: TAVARES, Joana Brandão (Org.). **Amotara**: olhares das mulheres indígenas. Pau Brasil, BA: Amotara, 2021. p. 81-83.

MIELIETINSKI, Eleazar, Moiseevich. **A poética do mito**. Tradução. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1987.

MINÁPOTY, Lia. **Com a noite veio o sono**. São Paulo, LeYa, 2011.

MIRANDA, Marlui. **O novo tradicional**: transportações sensíveis das musicalidades indígenas do Brasil. Tese (Doutorado em Musicologia) – Universidade do Estado de São Paulo, São Paulo, 2021.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. A música como" caminho" no repertório do xamanismo guarani. **Revista Anthropológicas**, v. 17, n. 1, p. 115-134, 2006.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. **Através do Mbaraka**: música, dança e xamanismo guarani. São Paulo: Edusp, 2009.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **Estou aqui. Sempre estive. Sempre estarei**. Indígenas do Brasil. Suas imagens (1505-1955). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

MÜLLER, Regina Polo. Tayngava, a noção de representação na arte gráfica asurini do Xingu. *In*: VIDAL, Lux. **Grafismo indígena**: estudo de antropologia estética. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP, Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 231-248.

MÜLLER, Regina Polo. Ornamentação corporal xavante: código simbólico e expressão artística. *In*: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas. **A arte e seus materiais; arte e corpo**: pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros. Rio de Janeiro: FUNARTE. INAP, 1985. p. 57-59.

MUNDURUKU, Daniel. **Escrita indígena**: registro, oralidade e literatura. 2011. Disponível em: https://emilia.org.br/escrita-indigena-registro-oralidade-e-literatura/. Acesso em 02 de mar. 2022.

MUNDURUKU, Daniel. **O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1990)**. São Paulo: Paulinas, 2012.

NAINE TERENA. A hora da grande caçada. ESBELL, Jaider (Org.). **Moquém_Surarî**: arte indígena contemporânea. São Paulo: Museu da Arte Moderna de São Paulo, 2021. Disponível em: https://admin.mam.org.br/wp-content/uploads/2022/04/mam-moquemsurari-catalogo-com-ad.pdf. Acesso em 21 de jun. 2023.

NÉSPOLI, Eduardo. Música, corpo e espaço: repensando o papel da música na sociedade contemporânea. *In*: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. 2006. **Anais**. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/POSTERES/08_Pos_EdMus/08POS_EdMus_08-221.pdf. Acesso em 23 de jan. 2024.

NOGUEIRA, Lígia. Com mostra de arte indígena Gean Pankararu amplifica cultura ancestral. 2022. **Ecoa UOL**. Disponível em: https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2022/02/24/com-mostra-de-arte-indigena-gean-pankararu-amplifica-cultura-ancestral.htm. Acesso em 01 de abr. 2023.

NUNES, Karliane Macedo *et al*. Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil. **Polis – Revista Latinoamericana**, n. 38, p. 1-26, 2014.

NUNES, Karliane Macedo. **Imagens indígenas em movimento**: história, cultura e cosmovisão nos cinemas Huni Kuin, Kuikuro e Mbyá-Guarani. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2017.

OLIVEIRA, Bruno Pacheco de. **Mídia índio(s)**: comunidades indígenas e novas tecnologias de comunicação. Rio de Janeiro: Contra Capa; LACED, 2014.

OLIVEIRA, Luciana de. Bro MC's Rap Indígena: O pop e a consituição de fóruns cosmopolíticos na luta pela terra Guarani e Kaiowa. **Revista Eco-Pós**, v. 19, n. 3, p. 199-220, 2016.

OLIVEIRA, Rachel Cecília de. Aporias da pluralidade: como (....) sobre o que *ainda* não existe. *In*: DAMIÃO, Carla Milani; BRANDÃO, Caius (orgs.). **Estéticas indígenas**. Colóquio de Estética da FAFIL/UFG. Goiânia: Gráfica UFG, 2019. p. 72-83.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura marginal: questionamentos à teoria literária. **Revista Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 15, n. 2, p. 31-39, jul./dez. 2011.

OLIVEIRA, Rui de. **Pelos Jardins Boboli**: reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

OLIVIERI-GODET, Rita. **Vozes de mulheres ameríndias nas literaturas brasileiras e quebequense.** Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2020.

PACHAMAMA, Aline Rochedo. Boacé Metlon palavra é coragem: autoria e ativismo de originários na escrita da História. *In*: DORRICO, Julie; DANNER, Fernando; DANNER, Leno Francisco (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: autoria, autonomia, ativismo. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020. p. 26-40.

PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial na arte brasileira**. Bauru, SP: Mireveja, 2022.

PEDROSA, Adriano; GIUFRIDA, Guilherme (Orgs.). **MAHKU**: Mirações. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2023.

PELLEGRINO, Sílvia Pizzolante. Antropologia e visualidade no contexto indígena. **Cadernos de Campo (São Paulo-1991)**, v. 16, n. 16, p. 139-152, 2007.

PENONI, Isabel. Filmes feitos para "guardar" ou os dois "caminhos" do cinema kuikuro. **Mana**, v. 24, p. 174-198, 2018.

PEREIRA, Eliete da Silva. Mídias Nativas: a comunicação audiovisual indígena–o caso do projeto Vídeo nas Aldeias. **C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual**, n. 23, p. 61-72, 2010.

PERFOMANCE Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo HD vídeo, 16:9, cor, som, 15min., 17 nov. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MGFU7aG8kgI&feature=youtu.be. Acesso em 14 de jun. 2023.

PI'ÕNHITSI, mulheres xavante sem nome. Direção: Divino Tserewahú e Tiago Campos Torres. Vídeos nas Aldeias, 2009.

PINHEIRO, Sophia Ferreiro. Fazer filmes e fazer-se no cinema indígena de mulheres indígenas com Patrícia Ferreira Pará Yxapy. **Teoria e Cultura**, v. 15, n. 3, p. 161-176, 2020.

PORTAL GELEDÉS. **DJs indígenas militam em favor de igualdade racial e de gênero.** 2019. Disponível em: https://www.geledes.org.br/djs-indigenas-militam-em-favor-de-igualdade-racial-e-de-genero/. Acesso em 01 de abr. 2023.

POTIGUARA, Eva. **Abyayala membyra nheèngara**: cânticos de uma filha da terra. 1. ed. – Lorena: UK'A Editorial, 2022.

PRINCE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Trad. Inês Alfano. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 2000.

PUCCI, Magda Dourado. Influência da voz indígena na música brasileira. **Música popular em revista**, ano 4, v. 2, p. 5-30, 2016.

PUCCI, Magda. Influência da voz indígena na música brasileira. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 4, v. 2, p. 5- 30, jan.-jun. 2016.

QUANDO os Yãmiy vêm dançar conosco. Direção: Isael Maxakali Suely Maxakali e Renata Otto. Produção: Milene Migliano. Filmes de Quintal: Belo horizonte. 2012. Diponível em: https://www.youtube.com/watch?v=B5lAmaLXk5M. Acesso em 14 de mar. 2022.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. **Devires**, v. 5, n. 2, p. 98-125, 2008.

QUEIROZ, Ruben Caixeta; 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**, v. 3, n. 1, p. 63-105, 2018.

RIBEIRO, Berta. **Arte indígena, linguagem visual**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989.

RIBEIRO, Berta. A mitologia pictórica dos Desâna. *In*: VIDAL, Lux. **Grafismo indígena**: estudo de antropologia estética. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP, Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 35-52.

RIBEIRO, Marcia Carla Pereira; FREITAS, Cinthia Obladen de Almendra; NEVES, Rubia Carneiro. Direitos autorais e música: tecnologia, direito e regulação. **Revista Brasileira de Políticas Públicas**, Brasília, v. 7, nº 3, p. 511-537, 2017.

RICARDO, Funy; KLEIN, Tatiane; SANTOS, Tiago Moreira dos. **Povos indígenas no Brasil**: 2017-2022. 1. ed. São Paulo: ISA – Instituto Socioambiental, 2023.

ROCHA, Everardo; COELHO, Maria Claudia. Delicadas imagens, densas leituras: o cinema como texto. **Comunicação & Sociedade**, n. 20, p. 29-45. 1993.

ROCHA, Marcelo Garcia. Arte Indígena Contemporânea: entrevista a Denilson Baniwa. **Revista Cartema**, Recife, n. 9, p. 62-71, ago. 2021.

RODRIGUES, Maria Luiza. A experiência do projeto Vídeo nas Aldeias: uma entrevista com Vincent Carelli. *In*: DAMIÃO, Carla Milani; BRANDÃO, Caius (orgs.). **Estéticas indígenas**. Colóquio de Estética da FAFIL/UFG. Goiânia: Gráfica UFG, 2019. p. 212-223.

RODRÍGUEZ, Ana Daniela Nahmad. Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes. México y Bolivia a través del cine y el video. **Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos**, n. 45, p. 105-130, 2007.

ROSA, Érica Alessandra Paiva. A luta das mulheres indígenas pela sobrevivência: uma leitura do rap "Nativa" de Katú Mirim. *In*: Latinidades - Fórum Latino-Americano de Estudos Fronteiriços. **Anais,** online, 2020.

SABANAY, Leonardo. **Mapeamento de filmes feitos por indígenas no território brasileiro**. s/d. Disponível em: https://universoproducao.nyc3.digitaloceanspaces.com/cineop2022/2022/06/30193301/Mapeamento-de-Filmes-Realizados-por-Cineastas-Indigenas-em-Territorio-Brasileiro-2.pdf. Acesso em 30 de jan. 2023.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTANA, Jorge Alves; TRINDADE, Israel Elias. Brô MC's e os agenciamentos discursivos transculturais Guarani-Kaiowá. **Humanidades e inovação**, v. 4, n. 3, p. 221-234, 2017.

SANTOS, Francisco Bezerra dos. **Uma poética da floresta**: a narrativa indígena no Amazonas. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2020.

SCHWEIG, Ana Letícia Meira et al. Luzes acesas: encontros, traduções e agências na mostra de cinema tela indígena. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, v. 11, n. 1, p. 129–151-129–151, 2021.

SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. *In*: OLIVEIRA-FILHO, João Pacheco de. **Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero/Editora UFRJ, 1987.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de Campo (São Paulo-1991)**, v. 17, n. 17, p. 237-260, 2008.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kĩsêdjê?** Uma antropologia musical de um povo amazônico. trad. Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SESC TV: Artérias. **Daiara Tukano**. Direção: Helena Bagnoli. Depoimento. Youtube, 1 de out. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HMbe4AoLlJc&list=WL&index=2>. Acesso 4 de mai. 2022.

SHOAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. Cosac Naify, São Paulo, 2006.

SILVA, Fernanda Oliveira. O cinema menor de Divino Tserewahú. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, n. 6, p. 121-10, 2016.

SILVA, Juliano Gonçalves da. **O índio no cinema brasileiro e o espelho recente**. Ponta Grossa – PR: Monstro dos Mares, 2020.

SILVA, Rosiler Santos. Indígenas por eles mesmos: engajamento, oralidade e escrita na literatura de autoria indígena. **Grau Zero - Revista de Crítica Cultural**, v. 6, n. 2, p. 157-179, 2018.

SILVA, Sofia Robin Ávila da; CONTE, Daniel; TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. O rap em performance resistindo à colonialidade no Brasil: os Brô MC's. **Revista Língua & Literatura**, v. 19, n. 33, p. 192-207, 2017.

SIQUEIRA JR., Jaime Garcia. A iconografia kadiweu atual. *In*: VIDAL, Lux. **Grafismo indígena**: estudo de antropologia estética. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP, Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 265-277.

SMITH, Linda Tuhiwai. **Descolonizando metodologias**: pesquisa e povos indígenas. Trad. Roberto G. Barbosa. Curitiba: Ed. UFPR, 2018.

SOARES, Lígia Raquel Rodrigues. O poder das palavras, as palavras de poder, a performance e a melodia no ritual Pepcahàc dos Ràmkôkamẽkra/Canela. *In*: DOMÍNGUEZ, María

Eugenia; MONTARDO, Deise Lucy Oliveira (orgs.). **Arte, som e etnografia**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2021.

SOUZA, Ely Ribeiro de. Literatura indígena e direitos autorais. *In*: DORRICO, Julie *et al*. (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. p. 51-74.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. **Uma outra história, a escrita indígena no Brasil**. 2006. Disponível em: http://pib.socioambiental.org/pt/c/iniciativasindigenas/autoriaindigena/uma-outra-historia,-a-escrita-indigena-no-brasil. Acesso em 01 de abr. 2023.

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

TAKUÁ, Cristine. Sementes de transformação. ESBELL, Jaider (Org.). **Moquém_Surarî**: arte indígena contemporânea. São Paulo: Museu da Arte Moderna de São Paulo, 2021. Disponível em: https://admin.mam.org.br/wp-content/uploads/2022/04/mam-moquemsurari-catalogo-com-ad.pdf. Acesso em 21 de jun. 2023.

TAVARES, Joana Brandão (Org.). **Amotara**: olhares das mulheres indígenas. Pau Brasil, BA: Amotara, 2021.

TERENA, Naine (Org.). **Véxoa**: nós sabemos. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2020.

TERENA, Naine. O MAHKU e as práticas político-comunitárias para o bem viver. *In*: PEDROSA, Adriano; GIUFRIDA, Guilherme (Orgs.). **MAHKU**: Mirações. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2023.

THIAGO, Elisa Maria Pereira de S. **O texto multimodal de autoria indígena**: narrativa, lugar e interculturalidade. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

THIÉL, Janice Cristine. A literatura infantojuvenil indígena brasileira e a promoção do letramento multicultural. **Literartes**, n. 5, p. 88-99, 2016.

THIÉL, Janice. **Pele silenciosa, pele sonora**: a literatura indígena em destaque. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

TORCATTY, Lisbehet; VALLEJO, Henry. Música indígena: descolonizando desde la investigación sobre lo originario. **Tópicos de Cultura**: América Latina y el Caribe , vol. 1, nº 1, Enero - Abril, 2021.

TREMEMBÉ, Eliana Souza; TAKARIJÚ, Felipe Coelho Iaru Yê. **Coleção Retomada**. *In*: JAGUARIBARAS, Merremii Karão. **Wúpy Taowá**: vestindo-se de linguagens. Ponta Grossa: Ed. UEPG-PROEX, 2022.

TUKANO, Daiara. No coração das fronteiras do humano. *In*: LIMA, Martha Batista. **Oboré**: quando a terra fala. São Paulo: Tumiak Produções, Instituto Arapoty, 2022. p. 46-57.

TUPINAMBÁ, Glicéria. Luz, câmera e ação nas mãos das mulheres indígenas. *In*: TAVARES, Joana Brandão (Org.). **Amotara**: olhares das mulheres indígenas. Pau Brasil, BA: Amotara, 2021.

TUPINAMBÁ, Renata. **Etnomídia, uma ferramenta para a comunicação dos povos originários**. 2016. Disponível em: https://www.brasildefatopr.com.br/2016/08/11/etnomidia-por-uma-comunicacao-dos-povos-originarios. Acesso em 10 de jan. 2024.

TURNER, Terence. Defiant Images: the kayapo appropriation of video. **Anthopology Today**, Londres, v. 8, n. 6, dez. p. 5-16, 1992.

VARNIERI, Marcos Lampert. A Canoa-livro dos narradores desana na Obra *Antes o Mundo não Existia*. **Boitatá**, v. 18, n. 36, p. 1-21, 2023.

VEIGA, Edison. 2021: o ano em que o Brasil "descobriu" a arte indígena**. Brasil de Fato**. 17 de dez. de 2021. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2021/12/17/analise-2021-o-ano-em-que-o-brasil-descobriu-a-arte-indigena#:~:text=Em%20sua%2034%C2%AA%20edi%C3%A7%C3%A3o%2C%20encerrada,Maxacali%2C%20U%C3%BDra%20e%20Jaider%20Esbell. Acesso em 22 de fev. 2021.

VELTHEM, Lucia Hussak Van. “Evocar outras realidades”: considerações sobre as estéticas indígenas. *In*: DAMIÃO, Carla Milani; BRANDÃO, Caius (orgs.). **Estéticas indígenas**. Colóquio de Estética da FAFIL/UFG. Goiânia: Gráfica UFG, 2019. p. 15-42.

VELTHEM, Lucia Hussak Van. Artes indígenas: notas sobre a lógica dos corpos e dos artefatos. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 55-66, 2010.

VELTHEM, Lúcia Hussak Van. Em outros tempos e nos tempos atuais: artes indígenas. *In*: AGUILAR, Nelson (org.). **Mostra do Redescobrimento**: Artes Indígenas. São Paulo, Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, p. 58-91, 2000.

VIDAL, Lux. As artes indígenas e seus múltiplos mundos. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 29, p. 10-41, 2001.

VIDAL, Lux. **Grafismo indígena**: estudo de antropologia estética. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP, Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

VIDAL, Lux. Ornamentação corporal entre grupos indígenas. *In*: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas. **A arte e seus materiais; arte e corpo**: pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros. Rio de Janeiro: FUNARTE. INAP, 1985. p. 15-20.

VILLAS, Maria Clara. **Xingu**: contatos – Divino Tserewahú. Youtube, 29 de nov. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oseADtcIJZk. Acesso em 25 de ago. 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. Editora Cosac Naify, 2014.

WAPICHANA, Cristino. Por que escrevo? – relato de um escritor indígena. *In*: DORRICO, Julie *et al*. (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018, p. 75-79.

WERÁ, Alexandre; KEESE, Lucas. Formação e autonomia na produção de filmes. *In*: GALLOIS, Dominique Tilkin; MACEDO, Valéria. **Nas redes guarani**: saberes, traduções e transformações. São Paulo, Hedra, 2022. p. 203-208.

XACRIABÁ, Célia. Só sabe ser humano quem sabe ser natureza. *In*: LIMA, Martha Batista. **Oboré**: quando a terra fala. São Paulo: Tumiak Produções, Instituto Arapoty, 2022. p. 12-27.

XAPIRI. Direção: Leandro Lima, Gisela Motta, Laymert Garcia dos Santos e Stella Senra. Produção: Cinemateca Brasileira e Instituto Socioambiental, 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BA2L5Lta1tA&t=2276s. Acesso em 26 de mar. 2022.

YAGUAKÃG, Elias. **Aventuras do menino Kawã**. São Paulo: FTD, 2010.

YAMÃ, Yaguarê. **Murũgawa**: mitos, contos e fábulas do povo maraguá. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXO: ARTISTAS, COLETIVOS E PERSONALIDADES INDÍGENAS CITADOS NA TESE

Ailton Krenak – da etnia krenak, é um líder indígena, ambientalista, filósofo e escritor, é o primeiro indígena a fazer parte Academia Brasileira de Letras. Seu trabalho frequentemente enfoca a relação entre os povos indígenas e natureza, destacando a importância de preservar conhecimentos e práticas tradicionais.

Aislan Pankararu – do povo pankararu, é um artista visual, apresenta um trabalho que nasce da memória de suas origens e da necessidade de expressar sua ancestralidade. Sua produção se desenvolve na pintura e na instalação.

Aline Rochedo Pachamama – da etnia puri, é escritora, pesquisadora e editora. Idealizou a Pachamama Editora, formada por mulheres e com ênfase na publicação de literatura indígena bilíngue.

Álvaro Tukano – do povo tukano, é líder indígena, ativista e escritor. É amplamente reconhecido por sua longa trajetória de luta em defesa dos direitos dos povos indígenas e pela promoção da cultura e das tradições indígenas no Brasil. Com isso, tem sido uma voz ativa e influente nas questões indígenas desde a década de 1980. Se destacou por sua participação em movimentos que lutam pela demarcação e proteção das terras indígenas, além de sua defesa dos direitos culturais, sociais e políticos dos povos indígenas.

Anápuáka Muniz Pataxó Hã hã hãe – da etnia pataxó é empresário, artista e ativista indígena da área de comunicação. É um dos fundadores da web rádio Yandê, a primeira rádio indígena nacional, que surgiu no ano de 2013.

Andressa Pataxó – jovem liderança indígena do povo pataxó.

Androyde Sem Par – banda indígena idealizada pelo multiartista potiguara Juão Nyn e pelo produtor musical paulistano Emerson Martins.

Antônio Brasil Marubo – descendente dos marubo, é artista visual, pajé rezador (kẽchĩtxo) e chefe da aldeia Alegria, no alto rio Ituí, onde vive com a sua família.

Arandu Arakuaa – É uma banda de metal indígena criada em Brasília em 2008. Com letras inspiradas nas cosmovisões e lutas indígenas, buscam contribuir com a divulgação e valorização das manifestações culturais dos povos indígenas brasileiros.

Ariel Ortega – da etnia guarani mbyá, é cineasta artesão e liderança. No audiovisual, atua na promoção da cultura e dos direitos dos povos indígenas por meio do cinema. Ariel utiliza o audiovisual como uma ferramenta para contar as histórias, lutas e tradições de seu povo, destacando a importância da preservação cultural e da resistência indígena. Sua obra cinematográfica é marcada por uma abordagem que valoriza a oralidade e as narrativas tradicionais.

Arissana Pataxó – da etnia pataxó, é artista plástica e desenvolve uma produção artística em diversas técnicas abordando a temática indígena como parte do mundo contemporâneo. Além dos Pataxó, trabalha com outros povos indígenas da Bahia, com atividades de arte-educação e produção de material didático.

Auritha Tabajara – descendente dos Tabajara, é uma escritora e ativista. Ela é conhecida por seu trabalho na promoção e preservação da cultura indígena através da literatura e da educação. Seu trabalho busca apresentar as experiências e histórias dos povos indígenas. Além de seu trabalho como escritora, Auritha está envolvida em iniciativas educacionais e culturais que visam fortalecer a presença e a voz dos povos indígenas na sociedade brasileira.

Ayani Huni Kuin – do povo huni kuin, é uma jovem liderança e artesã. Contribui com a cultura do seu povo com produções no campo do audiovisual.

Azelene Kaingang – da etnia kaingang, é socióloga e liderança indígena. É fundadora e membro da Comissão Nacional das Mulheres Indígenas e do Warã Instituto Indígena Brasileiro. Conhecida por seu trabalho em prol dos direitos dos povos indígenas e pela promoção da cultura kaingang.

Bárbara Leite Matias – descendente do povo kariri, é atriz, dramaturga, arte-educadora e pesquisadora.

Brisa Flow – Brisa de la Cordillera é o nome completo da artista mapuche Brisa Flow. MC da cultura *hip hop* e filha de artesãos araucanos, Brisa é pesquisadora e defende a música indígena. Criada em Minas Gerais, ela teve influências, desde criança, da música e cultura dos povos andinos, através dos seus pais.

Brô MC's – grupo de *rap* brasileiro, integrado por jovens guarani-kaiowá com músicas que misturam português e guarani. Com letras carregadas de vivências, seus versos são marcados pela crítica social, pelo orgulho de sua identidade e pela defesa dos direitos dos povos indígenas.

Bruna Pataxó - jovem liderança indígena do povo pataxó.

Caamini Braz – do povo pataxó, é cineasta, diretora, montadora, mãe e artesã.

Carmézia Emiliano – da etnia macuxi, é uma artista visual brasileira contemporânea, considerada uma expoente da Arte Naïf, tendo participado das edições de 2008, 2010, 2012, 2014 e da Bienal Naïfs do Brasil. Carmézia Emiliano pinta essencialmente representações do cotidiano indígena em Roraima.

Célia Xacriabá – da etnia xacriabá, é professora, ativista e liderança política. Em 2022 tornou-se a primeira mulher indígena a ser eleita deputada federal por Minas Gerais.

Cileuza Jemjusi – descendente dos Manoki, atua com o audiovisual, produzindo curtas sobre a língua de seu povo.

Cris Pantoja – descendente dos Sateré-mawé, é DJ e propagadora da música indígena. A música é para a artista mais que um meio de expressão é uma forma de conectar pessoas com a diversidade sonora brasileira.

Cristiane Pankararu – do povo pankararu, liderança e intelectual, tem participação no audiovisual e forte atuação no ativismo dos direitos humanos, ambientais e das mulheres.

Cristine Takuá – da etnia maxacali, é escritora, artesã, teórica decolonial e professora. Ativista da causa indígena, ela é fundadora do Fórum de Articulação dos Professores Indígenas no Estado de São Paulo – FAPISP e também do Instituto Maracá, entidade voltada para a promoção da cultura, arte e literatura indígena.

Cristino Wapichana – descendente dos Wapichana, é músico, compositor, cineasta e escritor indígena. Utiliza-se de sua familiaridade com as palavras e a música para disseminar histórias, saberes e heranças dos povos originários. No campo da literatura, utiliza a escrita para refletir sobre a vida e as tradições do povo wapichana, bem como para abordar questões sobre os povos indígenas.

Daiara Tukano – da etnia tukano é artista visual, ativista, educadora e comunicadora reconhecida por seu trabalho como muralista, professora e ativista pelos direitos indígenas.

Daniel Munduruku – da etnia munduruku, é educador e ativista, conhecido por seu trabalho na promoção da literatura indígena, da educação intercultural e dos direitos dos povos indígenas. Daniel possui uma sólida formação acadêmica, sua carreira como escritor é marcada pela publicação de mais de 50 livros, muitos dos quais voltados para o público infantil e juvenil, com o objetivo de transmitir as histórias, mitos, e valores dos povos indígenas. Daniel busca através de sua obra promover o respeito e a valorização das culturas indígenas, desmistificando preconceitos e contribuindo para a construção de um diálogo mais justo entre as diferentes culturas no Brasil.

Davi Kopenawa – da etnia yanomami, é escritor e importante líder político. Na atualidade, é presidente da Hutukara Associação Yanomami, uma entidade indígena de ajuda mútua e etnodesenvolvimento.

Denilson Baniwa – da etnia baniwa, é artista visual, publicitário e defensor dos direitos indígenas. Por meio de palestras, oficinas, cursos em diversos meios contribui para a construção de uma nova imagética indígena.

Divino Tserewahú – do povo xavante, é cineasta, um dos pioneiros do cinema indígena no Brasil e é amplamente reconhecido por seu trabalho na produção de documentários que retratam a vida, a cultura, e as tradições do povo xavante. Seus documentários são

caracterizados por uma abordagem sensível e autêntica, que respeita as tradições e os saberes de seu povo. Divino é uma figura central no movimento de cinema indígena no Brasil, e seu trabalho tem sido fundamental para a valorização do cinema indígena e da promoção de novos cineastas indígenas.

Djuena Tikuna – da etnia ticuna, é cantora e uma das maiores referências em música indígena no país. É considerada a primeira jornalista indígena formada no Estado do Amazonas, em 2017 tornou-se a primeira indígena a realizar um espetáculo musical no Teatro Amazonas, em Manaus com o lançamento do álbum *Tchautchiüãne.*

Duhigó Tukano – descendente dos Tukano, é artista visual com uma vasta produção de obras de arte inspiradas na cultura indígena, em especial, nas suas próprias memórias e etnia. Duhigó conquistou um lugar de destaque na história da arte brasileira ao se tornar a primeira mulher indígena amazonense a compor o renomado acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP.

Edgar Kanaykõ – do povo xacriabá, é educador e fotógrafo. Suas produções no campo da fotografia se baseiam em registros de sua comunidade, de outros povos, assim como de manifestações do movimento indígena no país.

Edivan Fulni-ô – da etnia fulni-ô, é cantor, compositor, ator, modelo, fotógrafo, performer e ativista. É na atualidade uma das principais vozes da música indígena contemporânea.

Edson Kayapó – descendente dos Kayapó, é escritor, professor e ativista. Atuante na promoção da educação indígena e na defesa dos direitos dos povos indígenas no Brasil. Com uma sólida formação acadêmica, sua trajetória é marcada pela busca de uma educação intercultural que valorize os saberes tradicionais indígenas e promova a autonomia e o empoderamento das comunidades indígenas. Além de sua atuação acadêmica e literária, Edson é um importante ativista, que participa de diversos movimentos e organizações que lutam pelos direitos dos povos indígenas.

Edson Kayapó – do povo kayapó, é historiador, escritor, ativista e ambientalista.

Eliana Souza Tremembé – descendente do povo tremembé, é uma ativista e liderança indígena. Desempenha um papel fundamental na mobilização de sua comunidade contra a invasão de terras por empreendimentos econômicos que ameaçam o meio ambiente e a sustentabilidade do território indígena. Além de sua atuação como liderança comunitária, Eliana também trabalha para preservar e promover a cultura tremembé, incluindo as tradições, a língua e os conhecimentos ancestrais de seu povo.

Eliane Potiguara – do povo potiguara, é escritora, ativista e educadora indígena brasileira, ela é uma das fundadoras do movimento indígena no Brasil e uma importante defensora dos direitos das mulheres indígenas. Eliane é autora de vários livros, para além de sua atuação literária, desempenhou um papel fundamental na criação da primeira organização de mulheres indígenas no Brasil, o Grupo Mulher-Educação Indígena – GRUMIN.

Elias Yaguakãg – é um escritor indígena brasileiro da etnia maraguá, conhecido por sua atuação na defesa e promoção da cultura indígena através da literatura. Como escritor, Elias busca preservar e difundir as tradições, histórias e saberes de seu povo, contribuindo para a valorização da identidade maraguá e das culturas indígenas em geral.

Eliscléio Macuxi – artista visual de descendência macuxi.

Eric Terena – descendente dos Terena, é um dos nomes da música eletrônica indígena. Comunicador, ativista e DJ, utiliza a música tradicional misturada ao maquinário contemporâneo. É também um dos fundadores do *Mídia Índia*, um coletivo de comunicadores indígenas idealizado em 2015, em Brasília.

Eva Potiguara – do povo potiguara, é poeta, contadora de histórias, escritora e pesquisadora de literatura. Tem ampla formação na área de artes plásticas e educação. É conhecida por seu trabalho literário e pelo ativismo em prol dos direitos dos povos indígenas, com foco na preservação da cultura e da língua potiguara.

Fabiane Medina – descendente do povo avá-guarani, é diretora, produtora, roteirista e curadora.

Felipe Coelho Iaru Yê Takarijú – descendente dos Takarijú, é liderança, pesquisador e escritor. Se destaca por sua atuação em movimentos sociais e sua participação em eventos e palestras, abordando questões relacionadas à luta pelos direitos territoriais, à preservação da língua e à identidade indígena de seu grupo.

Firmiano Lana – da etnia desana, é escritor do primeiro livro indígena publicado no Brasil, *Antes o mundo não exixtia* (1985).

Gean Ramos Pankararu – descendente dos Pankararu, é artista e produtor musical. Está entre os vencedores da 10ª edição do Prêmio Grão de Música, busca através de suas produções um processo permanente de interação com as suas ancestralidades, conservar e resgatar suas origens, que são também parte da identidade e do patrimônio cultural pankararu.

Gersem Baniwa – do povo baniwa, é um intelectual, educador e líder indígena. Destaca-se por sua atuação na defesa dos direitos dos povos indígenas, especialmente nas áreas de educação e cultura. Ele foi um dos fundadores da Organização dos Professores Indígenas do Amazonas – OPIAMA e desempenhou um papel crucial na implementação de políticas de educação indígena diferenciada no Brasil, que busca respeitar e valorizar as culturas e línguas indígenas dentro do sistema educacional.

Glicéria Tupinambá – descendente dos tupinambá, é artista, professora, pesquisadora, cineasta e liderança indígena. Participa intensamente da vida política e religiosa dos Tupinambá, envolvendo-se sobretudo em questões relacionadas à educação, à organização produtiva da aldeia, aos serviços sociais e aos direitos das mulheres. No campo da cinematografia, tem uma contribuição significativa para a proposição de imagens reais sobre os povos indígenas.

Graça Graúna – do povo potiguara, é escritora, poeta, professora e teórica da literatura indígena. É uma das principais vozes da literatura indígena contemporânea no Brasil. Sua escrita é marcada pela valorização das tradições indígenas e pela denúncia das injustiças sofridas pelos povos originários, ao mesmo tempo em que celebra a riqueza cultural e espiritual de suas raízes.

Graciela Guarani – do povo guarani, é cineasta e ativista indígena. Se destaca pelo trabalho que realiza na área do audiovisual, utilizando o cinema para documentar e compartilhar as histórias e a cultura de seu povo. Ela utiliza o cinema como uma plataforma para amplificar a voz dos indígenas e para abordar questões cruciais relacionadas à identidade, à preservação cultural e aos direitos humanos.

Grupo Byiyyty Osop Aky – grupo musical do povo karitiana. A música entoada pelo grupo se relaciona profundamente com o sagrado e é tradicionalmente realizada na festa da chicha.

Grupo Dzubucuá – grupo musical do povo kariri-xóco. As letras entoadas pelo grupo carregam os simbolismos da etnia e possibilita conhecer um pouco da história do povo e seu cotidiano.

Grupo Memória Fulni-ô – grupo musical da etnia fulni-ô. O grupo apresenta as músicas tradicionais da etnia que são o toré e a cafurna. Com letras cantadas em yaathe, abordam temas como a preservação da natureza, reverência aos animais da região e a identidade indígena.

Grupo Nóg Gã – grupo musical composto por indígenas kaingang. A performance do grupo tem características ritualísticas: cantam e dançam como quem reza, sacudindo maracás e empunhando suas lanças, transformadas em instrumentos de percussão, batidas no chão.

Grupo Wagôh Pakob – grupo musical do povo paiter suruí. Os paiterey têm canções que são atribuídas à criação individual e cantadas somente por seus criadores. Nas performances utilizam michãngab (maracás de tornozelo) e os wãab (espécie de flautas).

Grupo Wiyae – Grupo formado pelas cantoras Djuena Tikuna e Magda Pucci e pelos instrumentistas Diego Janatã e Gabriel Levy. O grupo foi especialmente criado para integrar o projeto “Sonora Brasil” com o objetivo de apresentar releituras de músicas indígenas de diversos povos e composições próprias.

Gustavo Caboco – da etnia wapichana, é artista visual, escritor e diretor. Sua produção de desdobra em múltiplas linguagens, como desenho, pintura, têxtil, instalação, performance, fotografia, vídeo, som e texto.

Heloisa Araújo – pertencente à etnia kariri-xocó/fulni-ô, é cantora e artesã.

Hugo Fulni-ô – do povo fulni-ô, é um cineasta e ativista indígena brasileiro, reconhecido por seu trabalho na área do audiovisual, com foco em documentar e promover a cultura e as tradições indígenas. Suas produções abordam a vida cotidiana, os desafios e as histórias do seu povo e de outras comunidades indígenas. Seus filmes e documentários são importantes para a preservação e divulgação das tradições culturais e para a conscientização sobre as questões enfrentadas pelos povos indígenas no Brasil.

Ibã Sales Huni Kuin – do povo huni kuin, é um importante líder e artista, conhecido por seu trabalho na preservação e promoção da cultura e tradições de seu povo, utilizando a arte e a liderança comunitária como plataformas para essa causa. Ele utiliza a arte tradicional huni kuin para expressar e preservar os conhecimentos ancestrais, e suas obras frequentemente refletem a cosmologia, a espiritualidade e as práticas culturais de seu povo.

Isael Maxakali – da etnia maxakali, é professor, artista e cineasta. Sua arte e pedagogia buscam resgatar a memória e contribuir na luta por melhores condições de vida para o seu povo.

Ítalo Tremembé – descendente dos Tremembé, é DJ e influenciador digital.

Jaider Esbell – da etnia macuxi, foi um escritor, artista plástico, arte-educador, geógrafo, ativista, teórico e curador. É hoje no Brasil um dos principais nomes das artes plásticas indígena. Reconhecido por seu trabalho inovador na arte e na literatura, utilizando formas de expressão para promover a cultura e as tradições de seu povo. Jaider combina elementos da arte tradicional indígena com influências contemporâneas para criar obras que refletem a cosmovisão e a realidade dos povos indígenas.

Jaime Diakara – da etnia desana, é professor, antropólogo, ilustrador e escritor de livros infanto-juvenis indígenas.

Joênia Wapichana – do povo wapichana, é uma advogada e política. Em 2018, fez história ao se tornar a primeira mulher indígena eleita deputada federal no Brasil. Joênia tem uma longa trajetória na defesa dos direitos dos povos indígenas, especialmente na questão da

demarcação de terras. Em 2023, foi nomeada presidente da Fundação Nacional dos Povos Indígenas – FUNAI, destacando-se como uma líder de grande relevância na política e na luta pelos direitos indígenas no país.

John Nara Gomes – descendente dos Guarani, é uma jovem liderança que atua no audiovisual, produzindo filmes e documentários sobre seu povo.

Joseca Yanomami – da etnia yanomami, é artista visual, reconhecido por sua produção artística que reflete a cosmologia, a cultura e as tradições do povo. O artista utiliza sua arte para expressar a conexão espiritual e a relação profunda de seu povo com a natureza e o território. Suas obras incluem pinturas, esculturas e instalações que incorporam elementos da arte tradicional yanomami, como padrões geométricos e símbolos indígenas, além de temas relacionados à espiritualidade e ao meio ambiente.

Julia Gimenes – do povo guarani mbyá, é artista do audiovisual e seu interesse é divulgar as culturas que não tem espaço nos meios tradicionais de comunicação.

Julie Dorrico – Truduá Dorrico, descendente dos macuxi, é escritora, pesquisadora e ativista indígena brasileira. Também é reconhecida por sua atuação como curadora de eventos literários e por participar de palestras e debates sobre a literatura indígena e os direitos dos povos indígenas no Brasil.

Juma Jandaira – da etnia kariri, é artista cênica, cineasta e pesquisadora.

Kaê Guajajara – da etnia guajajara, é cantora, compositora, atriz, autora e ativista indígena brasileira. Kaê é fundadora da Azuruhu, selo musical voltado ao desenvolvimento de artistas indígenas.

Kaká Werá – do povo tapuia com convivência entre os Guarani, é escritor, ambientalista e tradutor. É conhecido por seu trabalho na promoção e preservação da cultura indígena. Como escritor, enfatiza a preservação da cultura indígena e a valorização do conhecimento tradicional. Como pesquisador, desenvolve extensa pesquisa histórica, linguística e cultural entre o povo guarani.

Kássia Borges Karajá – do povo iny, é pesquisadora, curadora e artista visual. Suas telas, cerâmicas e esculturas expressam suas raízes ancestrais e já foram expostas em vários locais.

Katú Mirim – da etnia boe/bororo, é rapper, cantora, compositora, atriz e ativista da causa indígena. Reconhecida por suas letras, que através do *rap*/*rock*, reconta a história da colonização pela ótica indígena, fala das suas vivencias, identidade, gênero e orientação sexual.

Lia Minápoty – descendente da etnia maraguá, é escritora e uma das jovens lideranças de sua etnia, atuando como palestrante da causa indígena. Autora de livros dedicado ao público infantojuvenil, sua produção dialoga diretamente com suas vivencias e com o contexto amazônico. Também atua como liderança do povo maraguá junto a AmiMA – Associação das Mulheres Indígenas Maraguá.

Linda Tuhiwai Smith – (Ngāti Awa e Ngāti Porou, Māori) é uma estudiosa da educação e crítica do persistente colonialismo no ensino e pesquisa acadêmica.

Luiz Lana – da etnia desana, é coautor do primeiro livro indígena publicado no Brasil, *Antes o mundo não exixtia* (1985). É também artista visual e liderança política. Em 1990, fundou a União das Nações Indígenas do Rio Tiquié – UNIRT, cujos objetivos eram a demarcação do território indígena e a revitalização da cultura da região.

Maemes Goncalves de Oliveira Ferro – da etnia xacriabá, é cineasta e integra a rede de mulheres indígenas Katahirine - um coletivo que reúne indígenas que se dedicam a produções audiovisuais.

MAHKU – coletivo de artistas da etnia huni kuin do Estado do Acre, com obras expostas em espaços nacionais e internacionais, os artistas que compõem o coletivo fazem uso dos símbolos e mitos de seu grupo, as obras são feitas em conjunto e a venda beneficia toda a comunidade.

Márcia Kambeba – descendente dos Omágua/Kambeba, é escritora, poeta, fotógrafa, professora e ativista indígena. Reconhecida por seu trabalho na defesa dos direitos dos povos indígenas, especialmente na promoção da cultura e da identidade indígena através de sua arte

e literatura. É na atualidade, uma voz importante na literatura indígena brasileira. Sua poesia, marcada pela força e oralidade, contribui para o fortalecimento da identidade cultural dos povos originários e para a sensibilização da sociedade em relação às questões indígenas.

Marcos Terena – do povo terena, é um líder indígena reconhecido internacionalmente por seu ativismo, ele é um dos pioneiros na luta pelos direitos dos povos indígenas no Brasil. Marcos foi um dos organizadores do primeiro encontro de lideranças indígenas do Brasil, em 1977, e é fundador do Comitê Intertribal Memória e Ciência Indígena.

Margarita Rodriguez – indígena do povo sikuani da Colômbia, é liderança política, atriz e artesã. Integra o Conselho de Mulheres Indígenas Sikuani Jumeniduawa – COMISJU e o Conselho Nacional de Mulheres Indígenas de Colômbia – CONAMIC.

Maria Pankararu – indígena do povo pankararu, é liderança indígena e professora, é ainda considerada a primeira indígena doutora no Brasil.

MC Anarandá – da etnia guarani, é uma *rapper* que apresenta em suas letras a violência contra a mulheridade. Além disso, é também professora, atleta, atriz, locutora na rádio indígena da Aldeia Bororó e digital influencer.

Merremii Karão Jaguaribaras – da etnia karão jaguaribaras, é artista visual, curadora, ambientalista, agricultora, artesã, escritora e pesquisadora. Sua atuação é pela garantia do direito a diversidade, no campo das artes promove os saberes ancestrais em diversas linguagens.

Michele Perito Concianza Kaiowá – do povo guarani kaiowá, é comunicadora, atua no audiovisual – na produção e atuação.

Miguela Moura – da etnia guarani, nascida na região de fronteira com o Paraguai, é artista visual com trabalhos que carregam traços e cores da sua própria ancestralidade, vestindo-se da cultura fronteiriça para fortalecer sua identidade.

Naine Terena – da etnia terena, é ativista, cineasta, educadora, artista, pesquisadora e curadora. Atuou como curadora na primeira mostra de arte indígena da Pinacoteca do Estado

de São Paulo. Sua atuação no campo artístico contribui para a difusão das culturas indígenas em diversos níveis do sistema das artes.

Natali Condori Mamani - do povo aymara, imigrante boliviana, é jornalista e cineasta. Atua com experimentações em vídeoarte, filme ensaio e performance com abrangência para os temas andinos e de identidade.

Nory Kayapó – da etnia kayapó, é artista musical do gênero *funk*. Sua história com o referido gênero inicia muito cedo, o artista escreve suas músicas em sua língua nativa para que sua comunidade se sita representada.

Olinda Wanderley – Da etnia tupinambá/pataxó hã hã hãe, é jornalista, documentarista e cineasta. É conhecida por sua atuação na promoção da cultura e dos direitos dos povos indígenas através do audiovisual e do jornalismo. Tem dedicado sua carreira à promoção das comunidades indígenas, documentando suas histórias, desafios e conquistas.

Olívio Jekupé – da etnia guarani, é escritor, poeta e ativista. É um dos importantes autores indígenas contemporâneos no Brasil. Jekupé começou a escrever com o objetivo de preservar a língua e as tradições de seu povo. Seus livros abordam temas como a espiritualidade indígena, o respeito pela natureza e a sabedoria ancestral, trazendo ao público uma visão autêntica e profunda da vida indígena. Além disso, é um ativista comprometido com a luta pelos direitos dos povos indígenas.

Otávio Kaxixó – descendente dos Caxixó, é ativista e diretor do filme “Transpassado: corpos que retratam” (2023).

Owerá – de origem guarani, é músico e militante. Tendo o *rap* como gênero musical, utiliza letras que abordam temas como a luta pelos direitos territoriais, a preservação das tradições e da língua guarani, e as dificuldades enfrentadas pelos povos indígenas no Brasil, como a discriminação e a perda de territórios.

Oz Guarani – grupo de *rap* composto por indígenas guarani, que utiliza a música como uma forma de expressão cultural e resistência. O grupo é conhecido por suas letras que abordam temas como a luta pelos direitos indígenas, a preservação da cultura ancestral e a resistência

contra as injustiças sociais e ambientais. Por meio da combinação de elementos tradicionais da cultura guarani com a linguagem contemporânea do *hip-hop*, criam um som único que reflete tanto suas raízes quanto sua realidade atual.

Patrícia Ferreira – da etnia guarani mbyá, é cineasta, uma das principais figuras do cinema indígena contemporâneo no Brasil. Sua obra é profundamente conectada com a cultura, as histórias e as lutas de seu povo. Ela utiliza o cinema como uma ferramenta de preservação cultural e de resistência política. Seus filmes usam temas como a identidade indígena, a relação com a terra, a espiritualidade e as questões sociais vivenciadas pelas comunidades indígenas.

Paulinho Montejo – da etnia maia, da Guatemala é um líder indígena que já atuou na representação da Articulação dos Povos Indígenas do Brasil – APIB, como assessor da Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira – COIAB e do Conselho Indigenista Missionário – CIMI por muitos anos.

Raoni Metuktire – do povo kayapó, é um líder indígena brasileiro reconhecido por seu ativismo na defesa dos direitos dos povos indígenas e na proteção da Amazônia. Raoni se tornou uma figura internacionalmente conhecida a partir da década de 1980, quando começou a trabalhar com organizações não governamentais e com a mídia para aumentar a conscientização sobre as ameaças enfrentadas pelos povos indígenas e pelo meio ambiente na região amazônica.

Rapha Anacé – descendente do povo anacé, é um jovem músico que atua como DJ, remixando cânticos tradicionais de sua etnia.

Renata Tupinambá – descendente dos Tupinambá, é jornalista, produtora, poeta, consultora, curadora, roteirista e artista visual. Foi co-fundadora da Rádio Yandê, primeira web rádio indígena brasileira. É também fundadora da produtora indígena *Originárias Produções* e criadora do *podcast Originárias*, de entrevistas com artistas e músicos indígenas.

Rivaldo Tapyrapé – artista visual da etnia tapirapé. Além do campo artístico em sua atuação também faz reflexões a questão linguística de seu povo, ameaçada pelos empréstimos da língua portuguesa.

Roni Wasiry Guará – da etnia maraguá, é escritor e educador. Sua produção literária se destina predominantemente ao público infantojuvenil. Em suas obras e atividades educacionais, o autor divulga os saberes ancestrais de seu povo, atuando como importante expoente na afirmação identitária dos maraguá.

Shawara Maxakali – descendente dos Maxacali é desenhista, diretora de cinema e membro da produtora Pajé Filmes.

Siba Puri – descendente da etnia puri, é cantora e percussionista, uma grande representante da música indígena de Pernambuco. Influenciada pelos mais variados ritmos, como baião, côco, frevo e caboclinho, juntamente com as linguagens urbanas do *hip-hop* e do *reggae*, Siba batizou essa mistura de Dub Originário.

Sueli Maxakali – do povo maxakali, é cineasta e liderança indígena. Como cineasta, focaliza suas produções para a promoção e visibilidade das culturas indígenas. Ela é uma figura importante no cenário audiovisual indígena brasileiro, utilizando o cinema como uma ferramenta para documentar e compartilhar as histórias, tradições e desafios enfrentados pelo seu grupo étnico.

Tainara Takua – da etnia guarani mbyá, é cantora e compositora.

Takarauku Myky – descendente dos Myky, é uma jovem aprendiz do audiovisual. Tem participação em importantes documentários sobre seu povo.

Takumã Kuikuro – da etnia kuikuro, é cineasta, documentarista e ativista. É um dos mais proeminentes cineastas indígenas do Brasil e é conhecido por seu trabalho que combina a preservação cultural com as técnicas contemporâneas de produção cinematográfica.

Tamikuã Txihi – do povo pataxó/guarani mbyá, é artista visual, ativista, ceramista, escultora e poeta. Tamikuã entende a arte como um meio de promover a proteção física e espiritual dos corpos, territórios e conhecimentos dos povos originários. Transita por múltiplas linguagens, entre elas pintura, intervenção urbana e vídeo.

Teko Guarani – da etnia guarani, é músico e com outros artistas fez parte do projeto "Sonora Brasil".

Tiago Hakiy – descendente dos Sateré-Mawé, é escritor e poeta, conhecido por sua atuação na literatura indígena, utilizando a escrita como uma forma de preservar e divulgar a cultura, as tradições e as cosmovisões de seu povo. Além de sua produção literária, é também um ativista cultural, engajado na luta pelos direitos dos povos indígenas e na promoção da diversidade cultural do Brasil.

Tipuici Manoki – do povo manoki, é uma liderança e professora e cineasta que luta pela demarcação de seu território originário.

Tukumã Pataxó – da etnia pataxó, é chefe de cozinha, comunicador e influenciador digital. No campo do ativismo luta por causas ambientalistas e pelos direitos dos povos indígenas.

Uýra Sodoma – descendente dos Munduruku, é uma artista visual transgênero, educadora e bióloga. Ela é uma figura destacada na arte contemporânea brasileira, utilizando sua identidade e suas experiências para explorar questões relacionadas à ecologia, gênero, raça e direitos dos povos indígenas.

Vanessa Pataxó – do povo pataxó, é uma jovem militante e faz parte da equipe de comunicação do Movimento Unido dos Povos e Organizações Indígenas da Bahia – MUPOIBA.

Vanuzia Bonfim - do povo pataxó, é professora e cineasta. Junto com Francy Baniwa e Kerexu Martim realizaram a filmagem do documentário Nosso modo de lutar (2024), durante o 20º Acampamento Terra Livre – ATL.

Wisio Kawaiwete – do povo kawaiweté, é uma liderança que entre muitas pautas, atua no audiovisual e em projetos de formação audiovisual do Xingu.

Yaguarê Yamã – descendente dos Sateré-Mawé e Maraguá, é escritor, ilustrador e ativista. É um dos principais nomes da literatura indígena no Brasil, com obras que se destacam por retratar as histórias, mitos, e as tradições de seu povo. Com isso, tem sido uma voz importante

na promoção da literatura indígena e na luta pela preservação das culturas tradicionais no Brasil.

Yermollay Caripoune – da etnia caripuna, é artista visual, com suas obras apresenta a história de seu povo onde o real e o imaginário se fundem, apresentando novas formas para a criação da arte indígena contemporânea.