

O cinema documentário indígena na América Latina: uma comparação dos projetos desenvolvidos junto a povos originários em Brasil e México

Iago Porfírio*

Resumo: Em termos de “cinema indígena” contemporâneo, Brasil e México apresentam produções significativas e projetos pioneiros para o desenvolvimento dessas produções, influenciando fortemente outras experiências em países latino-americanos, como a Bolívia (com Jorge Sanjinés e o Grupo Ukamau), entre outros. Nesse sentido, desenvolve-se neste artigo uma análise dos projetos surgidos na década de 1980 entre Brasil e México que deram base ao surgimento de um cinema indígena nesses países, a partir da capacitação audiovisual de cineastas indígenas, como o Video nas Aldeias (VNA), no Brasil, e Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA), no México.

Palavras-chave: Cinema indígena; Brasil; México; VNA; TMA.

Resumen: En materia de “cine indígena” contemporáneo, Brasil y México presentan producciones significativas y proyectos pioneros para el desarrollo de estas producciones, influyendo fuertemente en otras experiencias de países latinoamericanos, como Bolivia (con Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau), entre otros. En este sentido, este artículo desarrolla un análisis de los proyectos surgidos en la década de los ochenta entre Brasil y México que dieron origen al surgimiento del cine indígena en estos países, a partir de la formación audiovisual de realizadores indígenas, como el Video nas Aldeias (VNA), en Brasil, y Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA), en México.

Palabras clave: Cine indígena; Brasil; México; VNA; TMA.

Abstract: In terms of contemporary “indigenous cinema,” Brazil and Mexico have significant productions and pioneering projects for the development of these productions, strongly influencing other experiences in Latin American countries, such as Bolivia (with Jorge Sanjinés and the Ukamau Group), among others. In this sense, this article develops an analysis of the projects that emerged in the 1980s between Brazil and Mexico that provided the basis for the emergence of indigenous cinema in these countries, based on the audiovisual training of indigenous filmmakers, such as Video nas Aldeias (VNA), in Brazil, and Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA), in México.

Keywords: Indigenous cinema; Brazil; Mexico; VNA; TMA.

* Instituto de Investigaciones Antropológicas da Universidade Nacional Autónoma de México (IIA/UNAM). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (UFBA/CNPq). E-mail: porfirio.iagop@gmail.com

Résumé : En termes de « cinéma indigène » contemporain, le Brésil et le Mexique présentent des productions significatives et des projets pionniers pour le développement de ces productions, influençant fortement d'autres expériences dans les pays d'Amérique latine, comme la Bolivie (avec Jorge Sanjinés et le Groupe Ukamau), entre autres. Dans ce sens, cet article développe une analyse des projets qui ont émergé dans les années 1980 entre le Brésil et le Mexique et qui ont servi de base à l'émergence du cinéma indigène dans ces pays, à partir de la formation audiovisuelle de cinéastes indigènes, tels que Video nas Aldeias (VNA), au Brésil, et Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA), au Mexique.

Mots-clés : Cinéma indigène ; Brésil ; Mexique ; VNA 3 ; TMA.

Introdução

Nas últimas décadas, inúmeros projetos e experiências no campo da produção cinematográfica entre os povos indígenas têm surgido de forma expressiva na América Latina, formando coletivos de cinema e cineastas indígenas a partir de múltiplas influências técnicas e estéticas ao redor da necessidade de encontrar novos regimes de representação e visibilidade. Fazendo uso político dos artefatos tecnológicos, esses grupos têm recriado suas formas de organização social e seu próprio imaginário, nas relações com outras formas de vida além da humana, para contribuir às lutas sociais e culturais pela representação e manutenção de seus territórios tradicionais, baseando-se em perspectivas cosmológicas de visões de mundo muito particulares e narrativas de autorrepresentação. Mais especificamente, podemos pensar um pouco além dessas características principais que marcam a produção coletiva do que conhecemos hoje como documentário indígena, para propor uma historicidade desses cinemas – no plural por se tratar de diferentes formas do fazer cinematográfico a partir de diversos grupos étnicos.

Nesse sentido, o audiovisual entre os povos indígenas é um movimento de luta pela própria afirmação identitária, mas também um longo exercício de desconstrução das representações construídas no imaginário social sobre os indígenas, a partir de imagens estereotipadas e formadas, de maneira geral, desde a história do filme etnográfico, por missionários, antropólogos ou expedições militares, como, por exemplo, em *Desayuno de indios* (1896 – Gabriel Veyre), no México, ou em *Rituais e Festas Borôro* (1917 – Luiz Thomaz Reis), no Brasil, entre outros exemplos.

De acordo com Gabriela Zamorano (2017), ao analisar as relações de poder e as tensões estéticas envolvidas no processo de produção do cinema indígena na Bolívia, a chamada mídia indígena é “um local político que busca agregar às suas contribuições as possibilidades cultural e descolonizadora” (Zamorano, 2017: 59). Desse modo, é preciso pensar sobre essas práticas audiovisuais contemporâneas entre os povos originários com perspectivas descolonizadoras (Cusicanqui, 2015), já que novas formas de fazer cinema, como ocorre entre os povos indígenas, exigem-nos outras formas de pensar o próprio fazer cinematográfico e a relação que as imagens estabelecem com os conhecimentos tradicionais desses povos.

Em países como México, Brasil, Bolívia, Perú, Colômbia, Equador, Chile, entre outros, como veremos neste artigo, coletivos de cinema indígena têm se desenvolvido de forma expressiva, sobretudo a partir dos anos 2000, com o crescimento exponencial das tecnologias da comunicação e sua influência na cultura e sociedade e, principalmente, na vida cotidiana (Couldry; Hepp, 2023). Antecedente a esse contexto de desenvolvimento dos meios de comunicação e seu influxo nas formas de produção, consumo e recepção em esferas políticas, cotidianas e institucionais (Hjarvard, 2014; Martín-Barbero, 2010), minha hipótese é – com as devidas ressalvas – que a tradição do cinema etnográfico terá, ainda que de maneira completamente distinta como sinalizado anteriormente, papel importante para o nascimento do cinema indígena na América Latina.

No contexto Latino-americano, além dos citados Gabriel Veyre, no México, e Luiz Thomaz Reis, no Brasil, como experiências precursoras no campo do cinema etnográfico junto a comunidades indígenas e povos tradicionais, cabe destacar, também, Jorge Ruiz e Jorge Sanjinés, ambos de Bolívia, Jorge Prelorán (Argentina), Sergio Bravo (Chile), Rolf Blomberg (Ecuador), Manuel Chambi (Peru), Margot Benacerraf (Venezuela), entre outros, com suas diferenças de discursos, técnicas e interesses no entramado audiovisual sobre e entre os povos. Meu interesse, portanto, é articular essas experiências etnográficas, sobretudo a partir de Brasil e México, para refletir sobre uma compreensão do nascimento do cinema indígena na América Latina, tendo como base analítica o contexto dos anos 1980, com o Vídeo nas Aldeias (VNA), no Brasil, e o projeto Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA), no México. O ponto central para esse debate é o entendimento de que esses projetos deram base ao surgimento de produções cinematográficas indígenas e ao florescimento de coletivos de cinema entre diferentes povos nos dois países, em uma prática de valorização da cultura e luta política através do cinema e por um esforço de capacitação audiovisual, em cursos de formação.

Na primeira parte deste artigo, apresento o contexto de formação do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) que, encabeçado pelo antropólogo franco-brasileiro Vincent Carelli, em 1979, consolidou uma larga experiência de convivência e militância junto aos povos indígenas, ao construir um acervo significativo de imagens e arquivos sobre diferentes comunidades originárias e em variadas regiões do Brasil, criando condições para crescimento do cenário audiovisual entre os povos originários. Pode-se dizer que a experiência do VNA, inicialmente formado por antropólogos e pesquisadores comprometidos com luta política dos povos, deu a base necessária para a consolidação de inúmeros coletivos e cineastas indígenas que conhecemos na atualidade.

Nessa direção, a segunda parte é dedicada ao projeto Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA), criado em 1986 na cidade de Oaxaca de Juárez, no México, como projeto institucional vinculado ao Arquivo Etnográfico Audiovisual (AEA) do Instituto Nacional Indigenista (INI) – atualmente Instituto Nacional dos Povos Indígenas (INPI). O projeto TMA coincidiu, na década de 1990, com a também criação de Centros de Vídeo Indígena, inicialmente no estado de Oaxaca, e, logo em seguida, espalhando-se por outras regiões do país. A dimensão política e cinematográfica

do AEA consolidaria bases para projetos de formação de cineastas indígenas, com uma nova estratégia que permitiu autonomia e independência no registro e construção de arquivos audiovisuais. Em outras palavras, surge um movimento de cineastas indígenas, sobretudo a partir do Primer Taller de Cine Indígena em San Mateo del Mar, Oaxaca, em 1985. O objetivo da primeira e segunda parte deste trabalho, além de apresentar o contexto político e cultural desses projetos, é propor uma reflexão de como essas experiências brasileiras e mexicanas foram importantes para que comunidades originárias criassem uma determinada autonomia audiovisual e construíssem, assim, um cinema com base em suas estéticas, cosmologias e formas de vida.

Na parte final, de forma concisa, apresente como proposta para futuras pesquisas, à medida que exploremos este estudo comparativo, uma cartografia dos cinemas indígenas na América Latina, especialmente a relação entre suas práticas e experiências cinematográficas como resultado do esforço colaborativo de antropólogos e etnólogos da tradição do cinema etnográfico.

O Projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) no Brasil: caminhos para um cinema indígena

Cabe destacar que o cinema etnográfico em nada se compara às produções feitas pelos próprios indígenas, senão que, desde uma perspectiva histórica, é o que possibilita o surgimento de um cinema insurgente entre os povos. Por um lado, segundo Christian León (2016), o cinema etnográfico dirige-se à comunidade acadêmica, utilizando os meios audiovisuais “como parte de um método etnográfico cujo objetivo é obter conhecimento sobre uma realidade considerada diferente e desconhecida” (León, 2016: 25). Por outro lado, o vídeo indígena (que faz parte do conjunto complexo dos cinemas indígenas) tem como primeiro público a comunidade em que foi produzido. Assim, quanto aos cinemas indígenas, “a sua finalidade é contribuir às lutas culturais e políticas dos povos e seus significados surgem dos processos de autorrepresentação” (León, 2016: 25), ancorada na cosmovisão, nos saberes tradicionais e na própria forma oral de criação de suas narrativas.

Como sugere Faye Ginsburg (1991), ambos devem ser entendidos como “mídia cultural de comunicação” com o objetivo de “mediar a cultura” entre esses grupos sociais a partir da tecnologia audiovisual ocidental – o conceito de mediação constitui uma noção que engloba diferentes significados específicos no processo de uso e apropriação dessas tecnologias, numa concepção muito próxima ao modelo das mediações de Jesus Martin-Barbero (2010). Por sua vez, como apontam Juan Francisco Salazar e Amália Córdova (2008), a produção audiovisual indígena está no centro de uma poética socialmente situada na “autorrepresentação” e no “processo ativo de visibilização da cultura” (Salazar; Córdova, 2008: 2). Nesse sentido, a noção de documentário etnográfico nos ajuda a compreender a maneira como são produzidos os documentários em torno dos povos indígenas e, de modo mais específico, a própria produção documental dos coletivos de cinema indígenas, que não descreverei com detenimento, senão que apresentar dois projetos entre Brasil e México que foram

fundamentais para produções que surgem a partir dos anos 2000 nesses países e que terão os povos indígenas como principais realizadores, formando no conjunto do cinema contemporâneo cineastas e coletivos indígenas entre diferentes povos.

Nesse sentido, o debate em torno das experiências audiovisuais com comunidades originárias passa pela compreensão do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), criado no Brasil em 1986 por iniciativa do antropólogo franco-brasileiro Vincent Carelli, e sendo um dos projetos mais importantes do cinema etnográfico nesse país. Segundo algumas pesquisas (Rêgo, 2023; Araújo, 2015; Alvarenga, 2017; Porfírio, 2024), o VNA é um projeto precursor de comunicação audiovisual – diferente das produções etnográficas que se faziam até então – e de preservação da cultura, identidade e do território das sociedades indígenas, que define as condições para o que conhecemos como cinemas indígenas. Dessa maneira, por se tratar de produções em torno de uma variedade de povos e multiplicidade de formas de construir as imagens, cada coletivo ou cineasta que se formou como resultado desse projeto foi desenvolvendo seu próprio modo de fazer cinema, marcado pela cosmologia, espiritualidade e seus modos de vida que incidem no próprio processo fílmico.

Ao longo dos seus 40 anos, o VNA¹ consolidou uma larga experiência de convivência e militância junto aos povos indígenas, constituindo um rico acervo de imagens e arquivos sobre diferentes comunidades originárias e em variadas regiões do Brasil – assim como a experiência do projeto Transferência de Meios Audiovisuais (TMA), em 1989, no México, na diferença que, ao contrário do projeto brasileiro, com o TMA não havia uma certa apropriação dos equipamentos audiovisuais por parte dos indígenas – como veremos mais adiante. A entrada de Carelli ao universo indígena se dá em decorrência de uma “crise existencial” que vivia no momento, aos 16 anos, quando visitou, com o irmão, a aldeia Xikrin, no Pará: “ir às comunidades indígenas representou um escape para mim”, conta Carelli (2016: 20), em entrevista concedida ao antropólogo e pesquisador mexicano Antonio Ziri6n.

Minha entrada no mundo indígena acontece de maneira muito pessoal. Eu tinha 16 anos, vivia uma crise da adolescência, sofria muito com a questão da autoridade paterna; por outro lado sou uma pessoa viciada em adrenalina, o desconhecido sempre me pareceu sedutor, ir ao encontro do inesperado me fazia sentir uma emoção muito forte. (Carelli, 2016: 20).

Esse gesto de “ir ao encontro do inesperado” é uma das principais características do trabalho do cineasta e antropólogo e do próprio VNA, de um modo geral, sobretudo em *Corumbiara* (1986-2009), quando Carelli vai filmar, na Terra Indígena Tanaru, no estado de Rondônia, aquele que seria eternizado como o “índio do buraco” (Tanaru). Assim, à procura de “adrenalina”, Carelli viaja para a aldeia Nambiquara, em Mato Grosso, para realizar *A festa da moça* (1987), sua estreia no

1. Em 2005, o Ministério de Cultura do Brasil reconhece o VNA como Ponto de Cultura, ou seja, um centro cultural formado por uma rede de centros culturais em diversas regiões desse país.

cinema documentário, com o antropólogo Beto Ricardo, sendo também a primeira produção do VNA. O documentário (figura 1) narra o encontro dos Nambiquara com a própria imagem durante o ritual de iniciação feminina, e também a maneira como vão se relacionando com essas imagens que assistem, de forma coletiva, enquanto o ritual é filmado.



A partir dessa primeira produção, Carelli percebe, então, que o audiovisual poderia ser uma ferramenta importante para as comunidades indígenas, e contribuir para evidenciar a sua cultura através das imagens. A câmera é usada para “compartilhar experiências de contato” e os mais diversos problemas que cercam as comunidades indígenas. Com ela, os povos passaram a criar “uma rede de diálogo sobre os problemas que tinham, as formas de resistência política e tudo”, fazendo com que a “descoberta da possibilidade de produzir uma imagem despertou nos índios um entusiasmo de filmar todas as coisas belas de sua cultura” (Carelli, 2016: 33-34) a partir das imagens.

Esse encontro, que também é uma espécie de reencontro de si e do outro através das imagens, e “entusiasmo de filmar”, podemos observar de modo expressivo em *A arca dos Zo'é*, de Vincent Carelli em parceria com a pesquisadora e antropóloga Dominique Tilkin Gallois (1993). O documentário descreve o momento da visita e a troca de imagens entre os Wajãpi, do Amapá, e os Zo'é, do Pará. Os Wajãpi iniciam o filme gravando a aldeia dos Zo'é, que somente os conheciam pelas imagens, e com a voz *over* do chefe Waiwai que descreve a viagem e os Zo'é para sua própria comunidade. É, na esteira de Clarisse Alvarenga (2017), o posicionamento de um contato

reverso, um filme de contato que se dá entre duas etnias cuja relação é mediada pela câmera. Um contato que é filmado, não entre indígenas e não-indígenas, mas entre indígenas e indígenas.

Nesse contexto, o VNA vai utilizar o audiovisual como instrumento de luta e visibilidade da diversidade cultural e sócio-histórica dos povos originários, criando um acervo de mais de 70 filmes sobre diferentes etnias em distintas partes do Brasil. Entre as principais produções do projeto nessa fase inicial, além de *A festa da moça* e *A arca dos Zo'é*, estão *Pemp* (1988), *O espírito da TV* (1990), *Boca livre no Sararé* (1992), *Eu já fui seu irmão* (1993) e *Placa não fala* (1996).

Ao longo de sua atuação, o VNA se divide em duas fases importantes (Araújo, 2015; Rêgo, 2023). A primeira fase, que inclui as obras citadas acima, que vai de 1986 a 1997, é marcada por um protagonismo de realizadores não-indígenas, destacando um debate em torno da identidade, luta política pelo território e trocas simbólicas e culturais entre diferentes grupos (Queiroz, 2008; Araújo, 2015). Esses filmes da primeira fase refletem mais a visão de Carelli, como diretor, e de Tutu Nunes, responsável pela montagem, do que a perspectiva dos indígenas, com a proposta de apresentar para a sociedade não-indígena os problemas político-sociais desses povos e seus modos de vida.

Na segunda fase do VNA, iniciam-se as oficinas de capacitação audiovisual, em que a câmera passa das mãos de Carelli às mãos dos indígenas que, por conseguinte, mudam a forma, em sua vertente técnica e estética, do documentário. Segundo comenta Rêgo (2023), determinadas “modificações envolvem traços específicos quanto ao trato do tempo e do espaço por parte do realizador indígena” (Rêgo, 2023: 37). Ou seja, estabelecia-se, de fato, uma comunicação entre mundos (o mundo dos indígenas e o mundo dos não indígenas),² a partir do momento em que os povos assumem uma posição autônoma de gravar aspectos de sua cultura desde uma perspectiva de suas próprias práticas culturais e espirituais. Em outras palavras, os indígenas passam a fazer sua autorrepresentação através de sua “etnovisão” (Xakriabá, 2019) ou de uma antropologia inversa, segundo Roy Wagner (1974), ou, na definição de Caiuby Novaes (1993), um “jogo de espelho”, referindo-se às imagens que esses povos constroem de si.

Em 1998, o VNA dá início nessa segunda fase com oficinas de formação em Xingu, que reuniu indígenas de diversas etnias do Brasil. Embora o projeto já tivesse tido experiências com realizadores indígenas durante a primeira fase – como em *Jane moraita: nossas festas* (1995), do realizador da etnia Waiãpi, Kasiripiña, e *Hepari idub'rade: obrigado irmão* (1998), de Divino Tserewahú, da etnia Xavante –, a presença de indígenas no processo de produção, entre edição e montagem, ainda ca-

2. É importante destacar que, da mesma forma, a professora e pesquisadora Luciana de Oliveira, da Universidade Federal do Minas Gerais (UFMG, Brasil), tem desenvolvido o conceito de “comunicação intermundos”, para se referir a um encontro intepistêmico de conhecimento que formará relações entre os saberes tradicionais das comunidades indígenas e afro-brasileiras e os conhecimentos acadêmicos. Como trabalhei em minha recente pesquisa (Porfírio, 2024), baseado nos estudos de Oliveira, o cinema entre os povos indígenas é uma “comunicação intermundos”, produzido com a combinação do conhecimento da cultura audiovisual ocidental com suas cosmologias e conhecimentos tradicionais.

recia de uma maior presença e participação ativa de indígenas. Dessa segunda fase, podemos citar os filmes *No tempo das chuvas*, de Isaac Pinhanta e Wewito Piyãko (2000), sobre o cotidiano da comunidade Ashaninka no período de chuva; *Shomôtsi*, de Wewito Piyãko (2001) e *Um dia na aldeia*, direção de Kabaha Waimiri, Sawá Waimiri e Iawysy Waimiri (2003), em que seis indígenas documentam o dia-a-dia em diferentes aldeias Waimiri e Atroari, na Amazônia, registrando o seu cotidiano.

A segunda fase do VNA, portanto, cria condições para o surgimento dos cinemas indígenas na década de 1990, uma mudança na linguagem do cinema documentário e etnográfico, por influência da participação ativa dos indígenas no processo filmico, transformando os modos de fazer cinema e o próprio discurso cinematográfico, em razão também do desenvolvimento, nesse contexto, das tecnologias da comunicação audiovisual e influência das novas mídias alternativas e da comunicação popular³. A partir das oficinas, como conta Carelli (2016: 34), se “criou uma catarse” no processo de filmagem, como se, de um lado, diante desse equipamento, se sentissem à vontade para realizar seus rituais e, de outro, como se a imagem ativasse os saberes que podem ser revelados aos não-indígenas, de algum modo.

Com essa mudança de perspectiva do projeto, há um deslocamento das concepções da antropologia e da etnografia, em um exemplo prático de redes de colaboração, em que estão em diálogo modos dos conhecimentos ocidentais e modos dos saberes e práticas indígenas, tecendo, dessa maneira, redes de saberes que resultam em “uma relação de conhecimento”, no dizer de Viveiros de Castro (2002), que tem suas raízes, por exemplo, na antropologia compartilhada de Jean Rouch. Essa segunda fase, então, é a prática de uma comunicação intercomunitária, entre o mundo dos povos indígenas e o mundo dos não-indígenas, em que se criam novas formas representativas que perpassam os aspectos estéticos, performáticos e políticos de criação das imagens entre os povos originários.

De uma maneira geral, com essa segunda fase do VNA, os indígenas passam, então, a serem responsáveis pelas realizações cinematográficas, após terem tido contato com oficinas e cursos de capacitação audiovisual. As oficinas de formação surgem por iniciativa de Carelli, quando convida, para coordenar esse novo projeto, Mari Corrêa, documentarista que se forma pela *Ateliers Varan*, escola francesa fundada por Jean Rouch em 1981.

Ao longo desse período, o VNA foi estabelecendo parceria com instituições e organizações ligadas às comunidades originárias, como com o projeto Documenta Kuikuro, coordenado pelos antropólogos Carlos Fausto e Bruna Franchetto da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com o objetivo de documentar os aspectos linguísticos e culturais dos Kuikuro “através dos recursos audiovisuais para a própria comunidade indígena” (Araújo, 2015: 108), parceria que resultou no documentário *As hiper mulheres* (2011), além desse, destacam-se outros trabalhos frutos de oficinas do VNA, como *Bicicletas de Nhanderú* (2011) e *Duas aldeias*,

3. Esse período coincidirá com o crescimento da chamada “comunicação popular” na América Latina, em projetos envolvendo rádio, mídia impressa e audiovisual, tendo como principal referência o educador brasileiro Paulo Freire, a partir do conceito de “comunicação libertadora”.

uma caminhada (2008), que integram a filmografia do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, e *Kene Yuxi, As voltas do kene* (2010), *BIMI, Mestra de Kenes* (2009) e *AMTÔ, A Festa do Rato* (2010). Outros importantes cineastas e coletivos de cinema indígena foram formados pelo VNA – sobretudo em sua segunda fase –, como, além dos citados, Patrícia Ferreira Yxapy, do povo Guarani-Mbyá; Takumã Kuikuro e o Coletivo Kuikuro de Cinema (CKC); Divino Tserewahú, do povo Xavante; Isaac Pinhanta; Wewito Piyãko; Wewito Piyãko; entre os Awá-Guajá, da aldeia Tiracambu, no estado de Maranhão, entre outros.

O VNA teve uma atuação com projetos cinematográficos com mais de 40 comunidades indígenas do Brasil, e também com povos de países da fronteira, como em Peru, Bolívia e Paraguai, capacitando cineastas indígenas em oficinas sobre linguagem cinematográfica, manuseio da câmara, além de técnicas de edição e montagem, para criar uma autonomia entre os povos na documentação e registro de suas práticas culturais, movimentos de lutas e resistências, e suas formas de organização sociocultural.

Transferência de Meios Audiovisuais (TMA): Uma experiência cinematográfica entre os povos indígenas no México

O nascimento de um cinema indígena mexicano passa pela produção cinematográfica do Arquivo Etnográfico Audiovisual (AEA) do Instituto Nacional Indigenista (INI), atualmente Instituto Nacional dos Povos Indígenas (INPI), do México, no registro dos modos de vida tradicionais dos povos originários, ao produzir filmes etnográficos em torno de diferentes comunidades originárias – assim como durante os anos iniciais do VNA, como descrevi anteriormente. Segundo Antonio Zirión (2021), que realizou uma larga pesquisa sobre os arquivos etnográficos desse período, resultando na publicação do livro *Redescubriendo el archivo etnográfico audiovisual*, em 1977 foi criado no INPI o AEA, para ser “uma área de produção cinematográfica dedicada a documentar para o futuro, da maneira mais completa possível, diferentes características e aspectos culturais, econômicos, assim como políticas e formas de organização social da população indígena do México em toda a sua diversidade” (Zirión, 2021: 17).

Em seu período de formação, o AEA – criado durante um contexto de crise do INI no final dos anos 1960, gerada por duras críticas por parte do grupo chamado de “antropólogos críticos” (Quiroz, 2021)⁴ –, teve entre os fundadores o fotojornalista Nacho López e o cineasta Alfonso Muñoz, além da participação de Juan Rulfo e também de nomes importantes do cinema mexicano, como Luis Mandoki, Óscar Menéndez, Henner Hofmann, Juan Carlos Colín, Eduardo Maldonado, Juan Francisco Urrusti, Alberto Becerril, Luis Lupone, entre outros. Nessa direção, o AEA nasce para criar um importante arquivo de cinema etnográfico mexicano, ainda que,

4. Entre esses antropólogos críticos estavam, entre outros, Arturo Warman, Guillermo Bonfil e Margarita Nolasco (Quiroz, 2021).

até o início da década de 1980, seu objetivo não fosse o de produzir filmes para o público de modo geral, senão construir esse arquivo para futuras investigações e para a criação de políticas indigenistas, e também para registrar e documentar as mais diversas expressões culturais dos povos originários. Esse contexto indigenista, segundo Zirión (2021), é fruto de uma mudança no início dos anos 1970, depois de uma política de aculturação forçada dos povos originários no país ocorrida durante a década de 1960, que passou a reconhecer a multiculturalidade da sociedade mexicana, fazendo-se presente um discurso de outro indigenismo no contexto mexicano.

De um modo geral, o AEA, ainda que tivesse no interior de seu projeto o cuidado e a preservação de arquivos filmicos,⁵ inicia suas atividades com produção cinematográfica, o que constituiria, em si, arquivos para o futuro, tensionando as questões políticas e sociais das formas de organização de diferentes comunidades indígenas e suas relações institucionais, no bojo dos movimentos sociais e estudantis, dos ativismos pelos direitos indígenas no país e da criação de um cinema independente e revolucionário que se formava na América Latina, conhecido como “terceiro cinema latino-americano”. Cabe destacar que esse movimento, inaugurado por *La hora de los Hornos*, de Octavio Getino e Pino Solanas (1968), cineastas que propõem um novo modo de fazer cinema político na América Latina, cunhando o conceito de “terceiro cinema”, não tinha como preocupação as questões dos povos originários, seja no Brasil, com o chamado Cinema Novo, com Glauber Rocha, Nelson Pereira Dos Santos, Rui Guerra, Carlos Diegues, entre outros, ou mesmo no México, com Arturo Ripstein e Paul Leduc. Nesse mesmo período de efervescência do terceiro cinema na América Latina, pode-se dizer que único a romper com essa tendência é Jorge Sanjinés na Bolívia, com *Ukamau (Así es)*, lançado em 1966, e com o coletivo que cria homônimo a esse filme, com produções nas quais o indígena é o protagonista que busca romper com as formas de opressão e dominação da sociedade não-indígena.

De todo modo, como comenta Zirión (2021), na esteira desse contexto descrito acima,

Os documentários do AEA oscilaram entre diferentes modos de representação, como expositivo, observacional, participativo, poético ou evocativo. Em alguns casos encontramos filmes experimentais e colaborativos; em outros encontramos cassette [vhs] de depoimentos e denúncias. Num primeiro momento fazia-se um mero registo filmico sem a intenção de editar documentários, depois foram produzidos filmes com pretensões artísticas de ser um cinema de autor etnográfico. (Zirión, 2021: 51).

5. Toda a produção audiovisual do AEA está atualmente no Acervo de Cinema e Vídeo Alfonso Muñoz do INPI, como dito anteriormente, digitalizada e editada em duas coleções: “Cine indigenista” e “Pueblos indígenas de México”.

É nessa perspectiva, então, que os filmes do AEA, a partir de 1980, vão propor uma ideia de fazer documentário pós-indigenista. Se, como vimos, a experiência do projeto brasileiro VNA era, em suas fases posteriores, formar cineastas indígenas, o AEA assume o papel de formar uma geração de jovens cineastas com formação universitária – em uma primeira fase –, ou seja, transformando-se também em uma importante escola para profissionalizar o cinema documentário no México, realizando filmes com diferentes etnias indígenas do país, como os povos Kiapués, Nahuas, Tlapanecos, Kikapú, Mazatecos, Mixtecos, Tepehuanos, Huicholes (*wixárika*), entre outros; e – em uma segunda fase –, com uma preocupação voltada à formação de cineastas indígenas com o projeto Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA), promovendo, segundo Alberto Cuevas Martínez (2020), uma autonomia no registro dessas comunidades entre os povos indígenas, para que eles capturassem suas distintas realidades desde seu próprio olhar, como veremos adiante, o que, desde minha perspectiva, vai coincidir com a segunda fase do VNA no Brasil.

Iniciando as atividades com *La música y los mixes*, de Óscar Menéndez (1978), e *Danza de conquista*, de Juan Francisco Urrusti (1978), o nascimento do AEA coincide com uma nova etapa da escola de cinema da Universidade Nacional Autónoma de México (UNAM)⁶ fundada em 1963 por iniciativa de Manuel González Casanova (Alfaro, 2021: 95), fortalecendo o ensino de cinema documentário e etnográfico no México, o que teve influência com Jean Rouch, que, entre 1977 e 1978, foi docente nessa instituição, resultando na formação e profissionalização de documentaristas que passaram a integrar o AEA.

Um dos documentaristas que se destaca desse período é Alberto Cortés. Com uma larga experiência no cinema de ficção, e curtas-metragens, é com *La montaña de Guerrero* (1980) que o cineasta estreia no documentário etnográfico politicamente comprometido. O documentário (figura 2) narra a cultura dos povos Nahua, Mixteca e Tlapaneco, na região da Montanha de Guerrero, descrevendo a precariedade de vida desses povos, a desigualdade e suas atividades econômicas para sobreviverem.



Figura 2. Captura de tela do documentário *La montaña de Guerrero*

6. Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC/UNAM).

Nesse sentido, outro importante nome desse período é Rafael Montero, que recebe do AEA o convite para realizar um documentário sobre os indígenas Kaikapú que, “devido a uma prática cultural ancestral, percorrem grandes distancias em ambos os lados da fronteira entre México e Estados Unidos” (Alfaro, 2021: 112). Essa experiência resulta, então, no filme *El eterno retorno: testimonios de los indios Kikapú* (1984), a partir do qual conhecemos a “cosmovisão e história de uma etnia que, perseguida pelos colonos ingleses, obteve refúgio em terras mexicanas graças a uma série de medidas solidárias tomadas pelo então presidente nômade Benito Juárez em 1866” (Alfaro, 2021: 113).

Outro povo documentado pelo AEA, entre tantos outros, foram os Rarámuri, no filme *Rarámuri Ra’Itsaara: hablan los trahumaras*, de Oscar Menéndez (1983), e *Sukiki*, de François Lartigue e Alfonso Muñoz (1983), este último sendo uma produção do INAH (Instituto Nacional de Antropologia e História) nos primeiros anos de formação do AEA/INPI. “Ambos os filmes fazem parte de um horizonte mais amplo sobre imaginários rarámuri no cinema que se desenvolveu na segunda metade do século XX” (Álvarez, 2021:123-124).

O povo *Wixárika*, conhecido como *Huichol* – que atribui ao deserto de Wirikuta a criação do universo, sendo para esse povo como uma entidade viva –, também ganhou destaque no documentário *Virikuta, la costumbre*, do antropólogo Scott Robinson (1976), que enfatiza a geografia do deserto onde os huicholes desenvolvem suas práticas culturais e cosmovisões. Outro exemplo que é importante mencionar é *Jicuri Neirra, la danza del peyote*, de Carlos Kleimann (1980), sobre a dança-ritual do peyote⁷ como importante elemento para a espiritualidade e, de certo modo, para a prática cosmopolítica dos huicholes, sob as formas ritualizadas da cosmologia desse povo na defesa política de sua ancestralidade, identidade e território. A cosmopolítica entre os huicholes, por exemplo, caracteriza-se pelo poder de negociação e alianças com entidades não-humanas em trocas ritualísticas, como oferendas e práticas de auto-sacrifício, para uma reconexão com os antepassados.

Ao longo dos anos em que esteve em atividade, o AEA, de 1960 e durante a década de 1980, compreende uma filmografia de mais de 40 documentários, o que explica, de um certo modo, o fato de não listar toda a produção cinematográfica desse período, o que demandaria espaço e leitura cuidadosa desses filmes e de seus contextos de produção, uma vez que se trata de uma série de filmes sobre diferentes povos indígenas do México. Segundo Claudia Arroyo Quiroz, “embora o cinema produzido entre 1950-1970 tenha promovido a agenda integracionista da instituição [INPI], o AEA procurou difundir a abordagem de reconhecimento das culturas indígenas implementada na década de 1970” (Quiroz, 2021: 247).

Anos mais tarde, o INI promoveria o desenvolvimento do cinema indígena, principalmente a partir do projeto de Transferência de Meios Audiovisuais (TMA), em 1989, e a criação dos Centros de Vídeo Indígena na década de 1990, época em

7. Espécie de cacto das regiões dos desertos mexicanos.

que também cresce a mobilização política das comunidades indígenas, que passam a usar o audiovisual como ferramenta de ativismo social e político para visibilização de suas culturas. Na esteira de Zirión (2021), os projetos do AEA-INI foram como sementes que possibilitaram o surgimento de um cinema mais independente entre os povos indígenas, ou propriamente um cinema indígena mexicano, com coletivos e cineastas de diferentes etnias, em uma importância simbólica, no dizer de Beceril (2015), para uma produção que também considerasse o papel das mulheres, não somente nas comunidades, mas sobretudo na produção audiovisual. Nesse contexto, as mulheres indígenas tiveram um papel crucial no surgimento do cinema feito pelos originários no México, a partir da atuação de Teófila Palafox, que participa das oficinas e do filme de Lupone, *Tejiendo Mar y Viento* (1987), sendo considerada a primeira cineasta indígena desse país.

O TMA possibilitou a formação cinematográfica de indígenas que passaram a narrar o cotidiano de suas próprias comunidades e modos de vida – é possível notar que, próximo a esse período, iniciava-se a segunda fase do VNA no Brasil, em que, a partir de oficinas realizadas por não-indígenas, começam-se a formar entre diferentes etnias realizadores indígenas, ou, no mesmo período, com o florescimento da produção do Grupo Ukamau, na Bolívia. O projeto Transferência e a criação de Centros de Vídeo Indígena – como uma experiência pioneira de cinema comunitário – fizeram parte de uma reorientação de perspectiva da política indigenista mexicana, que incluiu a criação de um projeto radiofônico de seis estações de rádios comunitárias e 79 Centros Coordenadores Indigenistas (CCI). “Os cursos ou treinamentos em tecnologia videográfica foram o cerne do projeto” (Cuevas Martínez, 2022: 161), e foi o que deu ao TMA a possibilidade de formar cineastas indígenas que atuariam em coletivos ou de modo individual, posteriormente.

Desse modo, a implementação de projetos como o TMA criou caminhos para o nascimento de um cinema propriamente indígena entre os povos originários do México. Com esse novo programa de produção audiovisual, o objetivo era registrar os modos de vida e práticas culturais dos povos indígenas não mais pelo o olhar de antropólogos, senão pelos próprios indígenas desde suas comunidades.

A primeira experiência sistemática de formação audiovisual dirigida às comunidades indígenas é o resultado de uma complexa rede de acontecimentos e relações históricas, em que o desenvolvimento tecnológico dos meios audiovisuais e a sua apropriação social coincidiram com o declínio da economia agrícola, o crescimento demográfico urbano, a ligação do modelo econômico com o âmbito global e a revalorização das culturas nativas pelos movimentos contraculturais durante as décadas de 1970 e 1980. (Cuevas Martínez, 2021: 404).

Assim, essa nova estratégia permitiu autonomia e independência no registro e construção de arquivos audiovisuais, formando cineastas indígenas. Em outras palavras, surge um movimento de cineastas indígenas, sobretudo a partir do Primer Taller de Cine Indígena em San Mateo del Mar, Oaxaca, em 1985 – um pouco antes

da criação do TMA –, estado escolhido por ser o maior em população indígena do país até então, representado, como comentado anteriormente, pelos povos Amuzgos, Zapotecos, Huaves, Triquis, Mixe-zoques, Mazatecos, Chinantecos e Mixtecos.

Com a experiência das oficinas de cinema realizadas por Luis Lupone e Alberto Becerril com mulheres *ikoots* (huaves), também impulsionou o uso das tecnologias audiovisuais por parte de comunidades indígenas por ter sido o primeiro curso de capacitação audiovisual no México – como projeto precursor para as produções audiovisuais entre os povos indígenas nesse país –, resultando no filme *Tejiendo mar y viento*, de Luis Lupone (1985) e codirigido por Teófila Palafox, mulher ikoots originária de San Mateo del Mar, Oaxaca. Desse curso, resultaram três importantes produções dirigidas por Palafox: *La Vida de una Familia Ikoods* (1986), *Una Boda Antigua y Cuéntame un Cuento Mombida* (1986). Essas produções, frutos das primeiras oficinas de 1985, mostram a visão indígena sobre sua própria comunidade e realidade social.



Figura 3. Captura de tela do documentário *La vida de una familia Ikoods*

Com essa ampliação das perspectivas da comunicação e do registro audiovisual dos diversos aspectos culturais dos povos originários, passou-se a oferecer nos Centros de Vídeo Indígena, que se instalaram primeiramente no estado de Oaxaca, cursos de capacitação para realizadores indígenas, entre 1991 e 1994, resultando em 45 produções como fruto de quatro cursos nacionais, culminando com o Encontro Interamericano de Videastas Indígenas na Cidade do México, com exibições de algumas dessas produções e de outros países também, como Brasil, Venezuela, Colômbia, entre outros.

Entre os realizadores indígenas, nesse primeiro festival dedicado ao cinema dos povos originários, estava o cineasta do povo Zapoteco Cristiano Manzano Avella, com o documentário *Logros y desafíos* (1991), sobre a história de nove comunidades indígenas da Serra Juárez; o cineasta zapoteco Juan José García; o cineasta tlapaneco Olegario Candia Reyes, com *Una experiencia viva* (1991); o realizador do povo Tseltal, habitantes de Chiapas; Mariano Estrada Aguilar, com o filme *La Marcha Xi'nich* (1992), de caráter militante que retrata a marcha política organizada por várias comunidades indígenas que partem da cidade de Palenque, em Chiapas, até o Palacio Nacional na Cidade do México, percorrendo uma distância de 1.200 km, para exigir respeito a seus direitos e a solução de problemas sociais que viviam; e o cineasta do povo Purépecha, Valente Soto Bravo, com o documentário *Parhikutini, el volcán purépecha* (1994), que conta a história e a origem do vulcão Parhikutini de 1943, situado no estado de Michoacán.

Esse percurso de realização cinematográfica assumiu uma postura crítica e política na busca de uma transformação das realidades de diferentes comunidades indígenas do país, sobretudo depois de 1994, anos finais das atividades do AEA, quando o Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), formado em sua maioria por indígenas de Chiapas, declara guerra ao governo mexicano, deixando em crise o indigenismo no país. De todo modo, poderíamos considerar a década de 1990, com a experiência do TMA, como um período que demarca o nascimento de um cinema indígena no México, como sendo aquele feito pelos próprios indígenas.

Cabe destacar alguns projetos criados nas comunidades indígenas de diferentes estados do país, como o Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur (PVIFS), que se inicia em 2000 para capacitar jovens indígenas de Los Altos, La Selva, dos Valles Comitecos de Chiapas e San Cristóbal de Las Casas, em produções audiovisuais a partir de uma ação colaborativa entre antropólogos e indígenas. Outro exemplo é *Ojo de Agua Comunicación*, na cidade Oaxaca de Juárez, estado de Oaxaca, que, inspirados pela rebelião zapatista de 1994, vem produzindo material audiovisual em comunidades originárias, além de trabalhar na formação de realizadores indígenas, assim como em comunidades zapatistas que têm se organizado, desde o seu levante, para a criação de meios de comunicação independentes, como rádios comunitárias, além de produção audiovisual⁸.

Existe um forte movimento de cineastas indígenas mulheres no México, como tem ocorrido entre diferentes etnias no Brasil, entre as quais podemos citar Amelia Hernández Gómez; Yolanda Cruz; Dolores Santiz; Liliana K'na, ambas cineastas tsotsil, e Florencia Gómez Sántiz, cineasta tseltal, – que, juntamente com outros nomes, têm dado força ao movimento do chamado Cine Tsotsil no México –; Magda Cacari, cineasta p'urhépecha; Dinazar Urbina Mata, cineasta tu'un savi que dirigiu, entre outros, o documentário *Siempre andamos caminando* (2017), que narra a história de três mulheres do povo Chatino que tiveram que deixar suas cidades nativas para trabalhar na costa de Oaxaca nas plantações de mamão e limão; Ángeles Cruz,

8. Para saber mais, ver *Uma Baleia na Montanha*, de Peter Pál Pelbart e Mariana Lacerda (2021).

importante cineasta e atriz do povo Ñuu Savi (conhecidos também como mixtecas) que, recentemente, lançou o filme aclamado pela crítica internacional *Nudo mixteco* (2021), que circulou em grandes festivais de cinema indígena e não-indígena, além de ter recebido importantes premiações,⁹ e *Valentina o la serenidade* (2023), este último sendo um filme que trata da dor e da perda sob a perspectiva da infância, em uma dimensão autobiográfica. Entre outras, destacam-se Iris Belén Villalpando López, Rocío Gómez Semanate, roteirista do povo Kitu Kara, María Dolores Arias Martínez, Xun Sero, cineasta maya-tsotsil, María Sojob, esta última cineasta tsotsil, que tem se destacado nacional e internacionalmente, tendo realizado *Bankilal/El hermano mayor* (2014), *Tote/Abuelo* (2022) e *Voces de hoy* (2010); a cineastas Isis Ahumada, com importantes premiações, realizando seu primeiro longa-metragem *Mi no lugar* (2022), com estreia no Festival Internacional de Cine de Morelia, e o curta-metragem *Tecuani, hombre jaguar* (2017). Além de filmes considerados como precursores do cinema indígena mexicano, como *Retrovisor: Miradas para habitar* (1997), este último produção coletiva entre diferentes cineastas indígenas do país.

Em linhas gerais, o TMA foi a sedimentação para a transição de um cinema etnográfico indigenista do AEA-INI a uma formação do cinema indígena no México, e coletivos de cinema entre diferentes povos indígenas – assim como o projeto brasileiro VNA – graças também, em 1990, com a criação Centros de Vídeo Indígena (CVI) em diferentes regiões do México – que surgem primeiramente em Oaxaca (1994) e, logo depois, em Michoacán (1996), Sonora (1997) e Yucatán (2000), com o objetivo de também capacitar indígenas para a produções e manejo dos meios audiovisuais.

Considerações finais

Os cinemas indígenas contemporâneos estão em diferentes países da América Latina, como em Peru, que tem sido promovido pelo Centro de Culturas Indígenas del Perú (CHIRAPAQ) e também na figura de Inin Sheka – o primeiro cineasta indígena do Peru –; em Equador, com o cineasta e pesquisador do povo Kichwa Otavalo Alberto Muenala, e os coletivos Rupai (Corporación Rupai, “Runa, Pacha Sapi”), de Peguche, entre os povos Kichwa; Kinde, em Quito, e Selva, com produções na Amazônia equatoriana; em Colombia, com a cineasta Leiqui Uriana, do povo Wayúu, ou Amado Villafaña do povo Arhuaco, entre outros citados ao longo deste artigo. O esforço deste artigo, para além de experiências de outros países, foi justamente propor um diálogo histórico entre Brasil e México quanto ao surgimento de um cinema indígena nesses países, a partir de dois projetos que foram fundamentais para a capacitação de cineastas indígenas, como o Vídeo nas Aldeias (VNA) e Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA), respectivamente.

9. Ángeles Cruz também foi ganhadora, por três vezes, do Prêmio Ariel, importante e máxima premiação do cinema mexicano concedida pela Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC).

De modo geral, meu objetivo não foi criar aqui generalizações, pois cada projeto merece ter uma atenção especial, considerando os contextos político e sociais no tratamento aos direitos dos povos originários de cada país. Por um lado, procurei descrever e localizar cada projeto e suas especificidades no diálogo com o cinema documentário e/ou cinema etnográfico, como convite a uma historização tanto do VNA como do TMA para uma pesquisa futura. Por outro, ao colocar em diálogo e relação os dois projetos entre Brasil e México, observamos que, guardadas as devidas e complexas diferenças, ambos constroem a base para o nascimento de um cinema produzidos pelas mãos, ideias e olhares dos indígenas. Assim como no México, há um forte movimento de cineastas e coletivos de cinema entre indígenas no Brasil, que conquistam espaços e visibilidades em festivais nacionais e internacionais.

Consideramos o exemplo da primeira oficina de realização cinematográfica realizada em uma comunidade indígena no México, em 1985, com os povos Ikootts, em San Mateo del Mar, Oaxaca, como comentado, com a realização de oficinas juntos aos indígenas, para que eles pudessem gravar, editar e registrar suas realidades e cotidianos, e não mais antropólogos e cineastas. Esse aspecto coincide com o VNA nos finais de 1990, também com a iniciativa de oficinas em aldeias indígenas. Da mesma forma que o projeto brasileiro, Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA) foi uma importante iniciativa que promoveu a cultura audiovisual entre as comunidades indígenas para que os próprios povos registrassem, em imagem e som, as suas demandas, cotidianidade e práticas culturais.

Assim, pode-se inferir, que as duas fases do Arquivo Etnográfico Audiovisual (AEA) – a primeira, realizada por antropólogos e cineastas ligados ao INI, e, a segunda, com o projeto TMA –, coincidem com as duas fases do VNA, de certa forma – considerando a complexidade entre o projeto mexicano e o brasileiro –, em uma fase que vai de 1986 a 1997, marcada por um protagonismo de realizadores não-indígenas ligados ao VNA, destacando um debate em torno da identidade, luta política pelo território e trocas simbólicas e culturais entre diferentes grupos e, a outra, com a realização oficinas de capacitação audiovisual.

Essa relação de experiências dos cinemas indígenas entre Brasil e México não se esgota neste artigo, uma vez que para historicizar essas formas de produção cinematográfica entre diferentes povos, carece um estudo cartográfico com mais detenimento.

Por um lado, no México, com o Primer Taller de Cine Indígena en San Mateo del Mar, como descrito anteriormente, deu-se início uma experiência que combinou os meios de comunicação, sobretudo o cinema, com os saberes dos povos indígenas – um período que coincidiu também com o desenvolvimento e a chegada do cinema em súper 8 milímetros em México, entre 1970 y 1989 (Mantecón, 2012) –, experiência que surge com Teófila Palafox, que se forma pelo projeto como a primeira cineasta indígena do México. Por outro, no Brasil, o VNA, em sua segunda fase – em uma mudança de paradigma tal como passada no AEA com a criação do TMA – põe em prática o gesto de transferir os meios às mãos dos indígenas, com oficinas a partir das quais foram sendo formados cineastas e coletivos de cinemas entre diferentes etnias indígenas.

Como disse anteriormente, essa relação merece ser estudada com mais profundidade, pois em termos de “cinema indígena” contemporâneo, os dois países (Brasil e México) apresentam produções significativas e projetos pioneiros (VNA e TMA) para o desenvolvimento dessas produções, além de experiências na Bolívia (com Jorge Sanjinés e o Grupo Ukamau) e outros países da América Latina.

Referências bibliográficas

- Alfaro, E. de la V. (2021). Documentales “de autor” filmados por dos egresados del CUEC para el AEA (1980-1986). En: Ziri3n, A. (2021). (Coordinador). *Redescubriendo el archivo etnogr3fico audiovisual*. M3xico: Universidad Aut3noma Metropolitana: Elefanta Editorial.
- Alvarenga, C. (2017). *Da cena do contato ao inacabamento da hist3ria: Os 3ltimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009), Os Arara (1980-)*. 1. ed. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia.
- Ara3jo, J. J. de. (2021). *Cineastas 3ndigenas, document3rio e autoetnografia: um estudo do projeto v3deo nas aldeias*. S3o Paulo: Editora Urutau.
- Becerril, A. (2015). El cine de los pueblos 3ndigenas en el M3xico de los ochentas. *Revista Chilena de Antropolog3a Visual*, 25, julio, pp. 30-49. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6487704>.
- Carelli, V. (2016). Entrevista a Vicent Carelli por Antonio Ziri3n. En: Carelli, V., Echevarr3a, N., Ziri3n, A. (2016). *Di3logos sobre cine 3ndigena*. Los cuadernos de Cinema23. Ciudad de M3xico, Cinema23
- Caiuby Novaes, S. (1993). *Jogo de Espelhos: imagens da representa33o de si atr3s dos outros*. S3o Paulo: EDUSP.
- Cuevas Mart3nez, A. (2021). Del AEA a la Transferencia de Medios Audiovisuales: un cambio de paradigma en el ocaso del INI. En: Ziri3n, A. (2021). (Coordinador). *Redescubriendo el archivo etnogr3fico audiovisual*. M3xico: Universidad Aut3noma Metropolitana: Elefanta Editorial.
- Cuevas Mart3nez, A. (2022). Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades 3ndigenas en M3xico: un enfoque intercultural de la formaci3n videogr3fica. En: En MusicoGuia (Ed.), *Conference Proceedings CIVAE 2020* (pp. 160-165). Madrid: MusicoGuia. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8093089>.
- Couldry, N., Hepp, A. (2013). Conceptualizing mediatization: contexts, traditions, arguments. *Communication Theory*, Volume 23, Issue 3, August, pages 191–202, <https://doi.org/10.1111/comt.12019>.
- Ginsburg, F. (1991). Indigenous Media: ¿Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology*, 6(1), 92–112. <http://www.jstor.org/stable/656496>.
- Hjarvard, S. (2014). Mediatization: conceptualizing cultural and social change. *MATRIZES*, 8:1, pp. 21- 44. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v8i1p21-44>.
- Le3n, C. (2016). Video 3ndigena, autoridad etnogr3fica y alter-antropolog3a. *Maguar3*, 30, pp. 17-45. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6071097>.
- Mantec3n, 3. V. (2012). *El cine s3per 8 en M3xico. 1970-1989*. M3xico: Fimoteca

UNAM.

Pelbart, P. P., Lacerda, M. (2021). *Uma Baleia na Montanha*. São Paulo: N-1 Edições.

Porfírio, I. (2024). *O povo do raio: a cosmopolítica nos coletivos de cinema documentário entre os Guarani*. Tesis de Doctorado en Comunicación y Cultura Contemporáneas. Universidad Federal de Bahía (UFBA). <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/40963>.

Quiroz, C. A. (2021). Entre etnografía, historia y política: Los documentales del equipo Luis Mandoki sobre mazatecos. En: Ziri3n, A. (2021). (Coordinador). *Redescubriendo el archivo etnogr3fico audiovisual*. M3xico: Universidad Aut3noma Metropolitana: Elefanta Editorial.

R3go, F. G. de A. (2023). *O caminhar entre mundos: estabilidade e mobilidade na mise en sc3ne documental do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema*. Tese de Doutorado. Programa de P3s-Gradua33o em Comunica33o e Cultura Contempor3neas da Universidade Federal da Bahia (POSCOM/UFBA). <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/36783>.

Salazar, J. F., C3rdova, A. (2008). Imperfect media and the politics of the poetics of Indigenous Video in Latin America. En: Wilson, P., Stewart, M. (2008). *Global indigenous media: cultures, poetics, and politics*. Durham: Duke University Press.

Viveiros de Castro, E. (2018). *La inconstancia del alma salvaje*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Wagner, R. (1981). *The Invention of Culture*. Chicago: University of Chicago Press.

Zamorano, G. (2017). *Indigenous media and political imaginaries in contemporary Bolivia*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Ziri3n, A. (2015). Miradas c3mplices: cine etnogr3fico, estrategias colaborativas y antropolog3a visual aplicada. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, Iztapalapa, n3m. 78, enero-junio, pp. 45-70. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39348247003>.

Ziri3n, A. (2021). El potencial latente de un archivo de cine etnogr3fico. En: Ziri3n, A. (Coordinador). *Redescubriendo el archivo etnogr3fico audiovisual*. M3xico: Universidad Aut3noma Metropolitana: Elefanta Editorial.