

Pós-modernidade e mídias nativas: a comunicação indígena brasileira audiovisual

Eliete da Silva Pereira*

Resumo: Num contexto pós-moderno, onde as tecnologias comunicativas são as bases para processos cada vez mais globais, a expressão das diferenças encontra a visibilidade da sua própria dinamicidade cultural. A partir da análise da comunicação audiovisual indígena brasileira – dos vídeos do projeto *Vídeo nas Aldeias* –, este artigo tem por objetivo apresentar o conceito de “mídias nativas”, enquanto uma reflexão sobre a apropriação dessas mídias favorável a um maior protagonismo desses povos com resultados expressivos para a ação indígena contemporânea, voltada para a expressão das suas narrativas audiovisuais.

Palavras-chave: pós-modernidade, mídias nativas, índios do Brasil, comunicação audiovisual.

Este artigo busca uma primeira aproximação a respeito do que venha a ser a comunicação indígena, a partir de algumas experiências nativas com as tecnologias comunicativas audiovisuais as quais chamamos de “mídias nativas”. Para isso, apresentamos a análise de alguns vídeos, com destaque para a percepção desses produtores indígenas quanto às imagens audiovisuais produzidas por eles dentro do projeto *Vídeo nas Aldeias*.

O que nos interessa examinar aqui é o significado dessa comunicação, dadas as situações particulares de alguns grupos étnicos indígenas situados no Brasil, num contexto pós-moderno resultante das transformações tecnológicas e comunicativas – enquanto condição favorável à visibilidade da expressão da cultura indígena na comunicação audiovisual.

* Centro de Pesquisa ATOPOS, Escola de Comunicações e Artes – ECA, Universidade de São Paulo. (elipereira@usp.br
elisilva70@gmail.com)

1. Pós-modernidade e multiplicação de vozes

O termo “pós-modernidade” nos oferece uma gama de significados voltados a qualificar as transformações econômicas, tecnológicas, políticas, sociais, culturais, estéticas e epistemológicas da contemporaneidade. Do fim das grandes narrativas explicativas da modernidade (Lyotard, 1998) à configuração de um capitalismo tardio (Jameson, 1997), da emergência de socialidades baseadas no estar junto ao social constituído pela emoção compartilhada (Maffesoli, 2000), da crise do conceito único de história construído pela perspectiva europeia, à multiplicação de vozes dos sujeitos antes objetos dessas mesmas narrativas (Vattimo, 1989), temos uma constelação de mudanças radicais que questionam a centralidade do discurso europeu sobre o Outro, sobre a racionalidade e sobre a objetividade de sistemas explicativos, até então inabaláveis, do conhecimento científico (ou do ‘discurso científico’, assim dito por Michel Foucault). Inúmeras são as estratégias de interpelar os significados da pós-modernidade, substantivando o termo no contraste com a modernidade (Hassan, 1985: 123-4)¹ ou na excrescência da crise dos fundamentos modernos, iluministas, que tanto orientaram o imaginário cultural do Ocidente.

Mas, não obstante as aporias teóricas, destacamos duas considerações dessa miríade de expressões reportadas à pós-modernidade que nos ajudam a tecer algumas interpretações sobre a experiência indígena com a comunicação audiovisual. A primeira, inspirada pelo filósofo italiano Gianni Vattimo (1989), afirma que o fenômeno da multiplicação de vozes com a sociedade do *mass media* promove, assim, o fim do sentido único da história, dos pontos de vista centrais e, com isso, o enfraquecimento da noção de realidade. É relevante sublinhar o fator tecnológico e comunicativo dessa tomada da palavra e dessa mudança de eixo, da visibilidade das diferenças culturais e da crítica à racionalidade e ao eurocentrismo.

Essa explosão de visões de mundo, até então marginais ou sucumbidas às narrativas e aos modelos epistemológicos ocidentais, remetem à crítica cultural, a segunda consideração sobre a pós-modernidade, para além do uso recorrente do prefixo “pós –”, para aquilo que o crítico cultural Homi K. Bhabha destaca na introdução da sua referencial obra *O local da cultura* (2003):

Se o jargão de nossos tempos – pós-modernidade, pós-colonialidade, pós-feminismo – tem algum significado, este não está no uso popular do ‘pós’ para indicar sequencialidade – feminismo *posterior* – ou polaridade – antimodernismo. Esses termos que apontam insistentemente para o além só poderão incorporar a energia inquieta e revisionária deste se transformarem o presente em um lugar expandido e ex-cêntrico de experiência e aquisição de poder. (Bhabha, 2003: 23)

Entendendo a importância da tecnologia comunicativa na constituição dos fenômenos referentes à pós-modernidade, a partir dessas considerações de Bhabha sobre o

¹ Hassan apresentou uma tabela de diferenças esquemáticas entre modernismo e pós-modernismo que, como dito por David Harvey (1992: 49), pode ser um útil ponto de partida para analisar as qualidades do pós-modernismo.

presente, lançamos o olhar para esse contexto mais amplo de crítica ao imaginário da modernidade em suas mais variadas dimensões, mas fundamentalmente associada ao fator tecnológico que, assim, proporcionou a explosão das diferenças e a sua subversão com a assunção de estratégias comunicativas de experimentação e enunciação. Isto é, diante desse contexto pós-moderno, caracterizado assim pela difusão das mídias e das multiplicações de vozes (Vattimo, 1989), pela “ética da estética” e pela “sinergia do arcaísmo e do desenvolvimento técnico” (Maffesoli, 2000: 13), as tecnologias da comunicação exercem um papel primordial na emergência das diferenças e de sua visibilidade pelas quais são significativas para repensarmos os significados dessas tecnologias capazes de estilhaçar as imagens de “índio”, discursiva e tecnologicamente criadas ao longo do processo histórico brasileiro.

A comunicação indígena é entendida aqui como lugar de posição de sujeitos, de performatização de identidades e de emergência das diferenças. Destacamos, assim, a sua relação com os meios de comunicação, portanto, com a ‘mídia’, enquanto suporte da informação e fonte de interação dos sujeitos com as tecnologias comunicativas. Longe das indagações de ordem ontológica do processo comunicacional que enfatizam a vinculação – como aquilo que Muniz Sodré qualifica de “o algo entre os seres” (2007: 22), que desconsidera, a princípio, a mediação tecnológica da própria comunicação, responsável pelas interações sociais –, reportamos-nos à “mídia” para compreender essa interação tecnológica existente entre os produtores da informação e os meios pelos quais as mensagens são veiculadas, interação essa promotora de relações socioculturais, comunicativas e midiáticas transformadoras dos níveis sensíveis e perceptíveis (Benjamin, 1996; McLuhan, 1971).

Neste sentido, optamos por designar “mídias nativas” (Di Felice, 2008), cuja interação indígena com as tecnologias de comunicação decorre da apropriação dessas tecnologias e da posição midiática de suas diferenças. Inspirado nesse conceito em movimento proposto por Massimo Di Felice (2008), principalmente naquilo que entendemos serem as mídias nativas, para as quais “nativas” tem, nos casos analisados a seguir, o sentido adjetivo equivalente a “indígenas”, interpretamos que as mídias *indigenizam-se* com a ação desses sujeitos e não se delimitam aos suportes técnicos da produção de mensagens, dado que as mídias nativas realizam-se com a interação entre os dispositivos comunicativos tecnológicos sensíveis e os sujeitos produtores dos conteúdos, promovendo, portanto, a multiplicação de vozes e a pluralização dos pontos de vistas. Estando assim, de acordo com a consideração da vocação democrática das tecnologias de comunicação, motivada pelo seu incremento, como demonstrada ao longo da história das revoluções comunicativas (Di Felice, 2009). Embora faltem pesquisas sobre a história da comunicação indígena brasileira que possam nos revelar mais detalhes – e precisão sobre essas apropriações – podemos afirmar que desde a introdução da escrita, com a gramaticalização das línguas indígenas, à disseminação do rádio, do vídeo e de modalidades multimídias surgidas com a internet (Pereira, 2010), os povos indígenas passaram a utilizar essas mídias de forma difusa e descontínua. Isso se deve ao fato de

que a experiência deles não foi a mesma que aquela ocidental das revoluções comunicativas².

A difusão das mídias nas sociedades indígenas foi geralmente instrumentalizada pela política colonial e nacional como veículo de divulgação ideológica e linguística pretensiosamente disposta a consagrar a sua hegemonia cultural sobre as culturas indígenas. A TV na aldeia indígena parecia ser o instrumento eficaz para efetivar a ‘globalização’ (como signo de homogeneização e dominação cultural) desses povos. Porém, essa “dominação cultural” por meio das mídias de massa, tornou-se bastante falível, baseando-se num pressuposto reducionista do uso e da recepção das mídias.

De fato, com as observações de Jesus Martin-Barbero (2001) e Stuart Hall (2003) sobre a atitude ativa e produtiva do receptor da mensagem das mídias de massa (pela qual o receptor não só decodifica aquilo que o emissor depositou na mensagem, mas torna-se também produtor de significações), juntamente com as atribuições de Gianni Vattimo (1989), sobre a multiplicação de visões de mundo surgida com a sociedade da informação, considera-se, assim, superada essa discussão do caráter absolutamente ‘passivo’ e ‘dominador’ dessas mídias.

A partir dessas considerações, temos a oportunidade de pensar as especificidades das *mídias nativas*, as produções midiáticas indígenas, sejam elas expressas no corpo, no vídeo, no rádio, na literatura e, na internet (Pereira, 2010). Entretanto, neste artigo iremos nos debruçar sobre o caso das mídias nativas audiovisuais produzidas no interior do projeto *Vídeo nas Aldeias*. Parafraseando M. Heidegger, o qual afirma que é na fronteira que ‘algo começa a ser fazer presente’, é na comunicação audiovisual indígena que a diferença e a performatividade das identidades étnicas nativas começam a se fazerem presentes.

2. A mídia nativa audiovisual – o caso do Projeto Vídeo nas Aldeias

A forte vocação oral dos povos indígenas contribui para o sucesso do audiovisual entre eles, já que entre as tecnologias comunicativas existentes (rádio, literatura e internet) o vídeo é a que os povos indígenas mais absorvem e incorporam como poderosa mediação cultural. As explicações são as mais diversas, e certamente as principais se devem às características inerentes à linguagem audiovisual, entre as quais a capacidade expressiva das imagens de englobar o fundamental da comunicação indígena: a oralidade e

² O sociólogo Massimo Di Felice (2009) destaca que as quatro revoluções comunicativas, marcadas pelas novas tecnologias comunicativas e novas práticas sociais, inovaram as práticas de participação social na esfera pública, sendo estas: “A primeira revolução, surgida com a escrita no século V a.C., no Oriente Médio, e que configura a passagem da cultura e da sociedade oral para a cultura e a sociedade da escrita. A segunda, ocorrida na metade do século XV de nossa era, na Europa, provocada pela invenção dos caracteres móveis e pelo surgimento da impressão criada por Gutenberg, que causa a difusão da cultura do livro e da leitura, até então circunscritos a grupos privilegiados. A terceira, desenvolvida no Ocidente na época da Revolução Industrial, entre os séculos XIX e XX e que se relaciona com o começo da cultura de massa, realizada pelo advento da eletricidade e caracterizada pela difusão de mensagens veiculadas pelos meios de comunicação eletrônicos” (Di Felice, 2009, p. 32). A quarta refere-se à revolução digital com o surgimento da Internet e da comunicação móvel com os celulares com acesso à rede.

a corporalidade. Da tela de uma TV vê-se o mundo como num sonho coletivo onde a imaginação é captada pelos olhos e pelos sentidos. Tecnomagia. Do esplendor da TV à força arrebatadora e irresistível das imagens em movimento, geradora de curiosidade coletiva nas aldeias indígenas, repercute, aos poucos, uma nova forma de olhar e de vivenciar um tempo diverso àquele da reprodução visual. Tudo isso, sem a necessidade de alfabetização prévia.

Sem a intermediação da escrita, com a produção audiovisual esses povos passam da linguagem oral diretamente para a audiovisual, incitando mudanças na posição (de “receptores” a produtores), na forma (de documentários etnográficos, etc., a estilos variados de produção audiovisual) e no conteúdo (de ‘índios puros’ projetados pela sociedade nacional a ‘sujeitos reais’, os quais narram suas culturas).

A inversão da lógica³ dos índios verem os brancos para a lógica de se verem a si mesmos, proveniente da apropriação dessa linguagem audiovisual, de modo nativo e original, fez-se concreta com o projeto *Vídeo nas Aldeias* (VNA). Criado em 1987 dentro das atividades da ONG Centro de Trabalho Indigenista (CTI), o *Vídeo nas Aldeias* foi pioneiro na área de produção audiovisual indígena no Brasil, pelo qual tal produção compartilhada com os povos indígenas tornava-se uma narrativa poderosa de apoio a esses povos no intuito de “fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais” (<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=11>).

Foi em 1997, através da organização da primeira oficina de formação na Aldeia Xavante de Sangradouro (MT), com a distribuição de câmeras e equipamentos de exibição, que a produção audiovisual indígena gerou novas experiências e, com isso, a formação de novos realizadores (*videomakers*) indígenas. Desde então, uma geração de realizadores indígenas⁴ está mudando a forma de registrar e narrar as suas culturas e, assim, toma aos poucos o papel, até recentemente preeminente, do etnógrafo. Contudo, a diferença é que nessas produções indígenas há um impacto intersubjetivo significativo, motivado pelo modo de se ver em imagens produzidas pelos mesmos, imagens capturadas nas aldeias, nos rituais e nas performances de suas narrativas orais e míticas.

Esse aprendizado com a linguagem cinematográfica desencadeado com o VNA, em conjunto com os realizadores indígenas, abrange as técnicas de elaboração de roteiro, de captação de imagens e edição⁵. A produção e o resultado do trabalho audiovisual rendem um envolvimento comunitário e uma percepção da importância daquilo que resulta imperativo: o que mostrar da cultura deles, a autoria das imagens em movimento

³ Essa é uma inversão parcial. O aparecimento das produções audiovisuais indígenas despertou o surgimento de uma ‘audiência’ nativa, mas isso não ocasionou o fim do interesse deles pela produção televisiva. As telenovelas e a transmissão de partidas de futebol estão entre os principais programas na preferência dos índios nas aldeias.

⁴ Atualmente, no projeto VNA, existem 34 realizadores, pertencentes às etnias ashaninka, guarani-mbya, hunikui-kaxinawá, ikpeng, kisêdjê, kuikuro, kisêdjê, panará, waiãpi, waimiri atroari, xavante. Entre eles, há duas realizadoras: Natuyu Yuwipo Txicão (Ikpeng) e Vanessa Ayani (Hunikui-Kaxinawá).

⁵ Além da formação e da produção, o projeto atua na divulgação do material audiovisual em escolas, universidades e em mostras e festivais. Recentemente o site do projeto foi reformulado e há a informação dos vídeos e dos seus realizadores, como também há a venda dos vídeos.

e o verem-se e serem vistos⁶ (Terena, 2007). Um procedimento colaborativo⁷ e criativo de produção coletiva de imaginário que se desdobra em percepções significativas de si, oriundas do estranhamento e do reconhecimento da força das imagens.

O impacto do projeto VNA e da produção indígena de narrativas visuais é de longe uma extraordinária mudança de perspectiva e de ação na performatização de suas narrativas e identidades. As suas narrativas orais ganham visualidade e uma temporalidade desterritorializada, fora do tempo e do espaço da sua enunciação. Eles percebem, assim, que suas narrativas tornam-se discursos enunciadores de suas identidades étnicas. A escolha do mito a ser representado, o ritual ou qualquer aspecto do grupo a ser filmado são algo que incide diretamente naquilo que o grupo pensa sobre si e no que deseja que se pense sobre ele. Aqui cabe a metáfora do espelho. O vídeo como espelho e reflexo de si, criador de múltiplas imagens reveladoras do processo tecno-imagético-intersubjetivo de reconhecimento da sua alteridade e singularidade.

Andréa França (2006) sublinha justamente essa consciência indígena do processo de filmagem que expõe o jogo entre quem filma e quem é filmado: “um jogo em que a performance dos índios está ligada a fatores que são produzidos ‘pelo’ documentário, ‘para’ o documentário e que não existiriam sem ele” (2006: 198). Essa mesma performance exercida no processo de filmagem, condicionada a essa tecnologia e suas específicas linguagens, entrelaça-se àquela de se auto-representar no audiovisual.

Além disso, estamos diante de uma transformação de largo alcance não só no empoderamento desses sujeitos indígenas nos modos de se auto-representar e de se apropriarem de suas próprias imagens, mas na nova inserção desses sujeitos ‘realizadores’ indígenas⁸ que se apresentam como agentes produtores desses imaginários e são reconhecidos internamente e externamente pelos seus trabalhos audiovisuais. É no campo da comunicação e da produção do imaginário que se joga, hoje, o conflito interétnico. Narrar suas culturas por meio do audiovisual ganha uma densidade poética e política muito mais sofisticada que – as também válidas – ações de ocupação de espaços públicos.

Com a interação com a comunidade, a produção audiovisual indígena ocasiona um processo de autoconsciência coletiva da sua diversidade e das mudanças ocorridas nas

⁶ As reações são as mais diversas para quem atua e depois se vê nessas produções: constrangimento, vergonha, acanhamento, orgulho, alegria, satisfação, divertimento.

⁷ Esse processo colaborativo é adequado à estrutura social nativa, onde os velhos são constantemente consultados (Terena, 2007; Carelli, s/d). Ao mesmo tempo, a realização do vídeo está submetida aos interesses e às lutas políticas internas. Ver: CARELLI, V. *Crônica de uma oficina de vídeo*. São Paulo, agosto de 1998. Disponível no site do VNA: <http://www.videona-saldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24>.

⁸ Cabe destacar que a produção audiovisual dos sujeitos realizadores indígenas que moram na aldeia é submetida às regras locais, ao consentimento dos velhos ou das lideranças locais. Diferente da produção escrita dos escritores indígenas, cujo comprometimento é muito mais étnico, pois em sua maioria não vive na aldeia e não tem que submeter a sua obra ao consentimento local. Isto é, o aparecimento da figura do ‘sujeito’ é muito mais visível no escritor indígena do que no realizador indígena, pois este último não é ‘autor’ autônomo da sua narrativa visual; ele depende de uma série de circunstâncias locais para a realização de sua obra. Daqueles realizadores do projeto VNA poucos são aqueles que querem exercer e viver unicamente dessa atividade, diferente dos escritores indígenas emergentes que buscam se estabelecerem profissionalmente e garantirem um espaço no mercado editorial.

suas culturas, ao mesmo tempo que fornece os meios de fortalecê-las. E é nesse sentido que Isaac Pinhanta, professor e realizador ashaninka, diz:

Aí eu comecei a perceber que o vídeo podia servir para discutir a nossa cultura, organizar a escola, pensar em todo nosso sistema de vida. Por mais que o povo fale sua própria língua, tenha a cultura forte, tem algo de fora que também está entrando ali e a gente não está nem percebendo. Então o vídeo serviu muito nas discussões com a comunidade, por exemplo, para que usar o gravador, para que serve a TV. Foram discussões grandes.

Por mais que a gente trabalhe a cultura, trabalhe a língua, a gente vai mudar, algo vai mudar ali dentro, como já mudou. Só a escola já é uma coisa diferente. O vídeo também é uma coisa diferente. Mas a questão não é ser diferente, a questão é como utilizar a imagem. Se a pessoa conta uma história, através do vídeo, você pode incentivar várias crianças a querer aprender aquela história. Dentro da escola, o vídeo pode ajudar muito a pessoa a refletir sobre si mesma, porque o contato trouxe muita desorganização para o nosso povo, e se você não encontrar uma alternativa de reflexão para você olhar seu valor, isso acaba. (Pinhanta, 2004: 4)

Essa percepção de Isaac Pinhanta, Vicent Carelli chama de “consciência aguda do processo de transformação”, a mesma consciência indígena que sente a exigência de agir e que resulta no empenho da comunidade em contatar o projeto VNA, para a realização de oficinas⁹ na aldeia.

Esse processo de transformação da cultura indígena, compreendido por eles como um risco para a mesma, é muito diferente daquela interpretação baseada na imagem estereotipada de índios produzida pela sociedade envolvente. Essas imagens produzidas pelos não índios são descoladas e evasivas da realidade indígena. Como sublinha James Clifford (1993), não existem figuras puras que enlouquecem, mas figuras emergentes que desafiam as várias formas de representação baseadas em clichês de índios puros e autênticos. Assim, a produção audiovisual indígena desencadeia ao mesmo tempo uma consciência da cultura deles, e uma revitalização da mesma, provocando uma desconstrução do olhar não indígena sobre a cultura nativa.

A interação dos índios com a linguagem cinematográfica resulta em conteúdos enunciadores de identificações étnicas, portanto, em práticas de significação em constante transformação. Devido a essa dinâmica, o ‘preservar’ a cultura por meio dessas produções entende-se como ‘presentificação’¹⁰ daquilo que é próprio do grupo, o referente cultural deles. Como sublinha Mutua K. Mehinaku, jovem kuikuro¹¹, no vídeo “Os

⁹ Segundo Vicent Carelli, as oficinas ocorrem por meio de convite da parte de lideranças indígenas ou de “visionários” (assim chamados por Carelli) que percebem a desintegração cultural interna. As oficinas ocorrem de três semanas a um mês com a equipe do *Vídeo nas Aldeias*, onde são ensinadas as técnicas de registro de imagem para que os índios possam filmar sozinhos ao longo do dia. Só depois, com o material bruto, é discutido entre a equipe como será editado o material.

¹⁰ Tornar presente como referencial cultural adaptado às novas circunstâncias e necessidades do grupo de acordo com o contexto.

¹¹ Os Kuikuros, o maior povo do Alto do Xingu, estão localizados no estado do Mato Grosso com 509 pessoas (Funasa, 2006).

Kuikuro se apresentam – VNA”¹² (2008) de Takumã Kuikuro e do Coletivo Kuikuro de Cinema: “Os filmes [produzido por nós] ficam para sempre para a gente assistir. Antes os velhos só contavam as histórias pela boca”. Assistir os vídeos produzidos por eles assume um caráter de atualização das suas narrativas – antes somente oral, agora também audiovisual.

No vídeo “Para os nossos netos – Trabalho panará com vídeo”¹³ (2008) de Vicente Carelli e Mari Corrêa, o qual registra os depoimentos dos personagens e realizadores do vídeo “O amendoim da cutia”, baseado na narrativa mítica dos Panará¹⁴, uma mulher do grupo participante da produção comenta a finalidade do vídeo como perpetuação cultural, motivação principal que a fez atuar, já que a filha e os netos poderão assistir no caso de sua ausência. Ainda nesse vídeo, outro jovem panará comenta: “o filme serve para não esquecer a nossa cultura. Para manter sempre vivas as nossas festas. Temos que lembrar como a gente plantava a roça. Para a gente nunca esquecer”.

A eficácia das imagens equivale para eles à presença. Eles apostam no vídeo muito mais que em outras tecnologias comunicativas, porque as imagens em movimento parecem lhes proporcionar a perenidade coletiva e existencial – a memória do grupo pode ser transmitida às futuras gerações, principalmente a memória dos velhos, os guardiões das suas narrativas.

Nesse sentido, a produção audiovisual indígena, como mídia nativa audiovisual, é compreendida pelos índios como uma tecnologia da memória onde a linguagem e a narrativa do seu povo se perpetuam e se presentificam para as futuras gerações. Mais que um instrumento, a tecnologia em interação com esses povos torna-se, então, um vetor de enunciação e experimentação de linguagens e performatividades.

Referências bibliográficas

- Benjamin, W. (1996) “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in *Magia e Técnica, Arte e Política*, São Paulo: Editora Brasiliense.
- Bhabha, H. K. (2003) *O local da cultura* (2003), Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil.
- Carelli, V. (1998) *Crônica de uma oficina de vídeo*, São Paulo, Agosto de 1998. [<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24>. Acesso em 21/02/2010].
- Clifford, J. (1993) *I frutti puri impazziscono – Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Turim: Bollati Boringhieri.
- Di Felice, M. (s/d) *Mídias Nativas*. [<http://www.grupoatopos.blogspot.com>. Acesso em 30/05/2010].

¹² O vídeo está disponível no Youtube <http://www.youtube.com/user/VideoNasAldeias#p/u/4/RsymYzBdck8> e faz parte do DVD Coleção Cineastas Indígenas: Kuikuro.

¹³ O vídeo está disponível no Youtube <http://www.youtube.com/user/VideoNasAldeias#p/u/5/jZnZAPZBn5g> e faz parte do DVD Coleção Cineastas Indígenas: Panará.

¹⁴ Os Panarás, também conhecidos como Krenakores, foram oficialmente contatados em 1973, quando a estrada Cuiabá-Santarém estava em construção e cortava seu território tradicional. Após o contato, a população deles diminuiu em 2/3, por causa de doenças e massacres, levando a Funai a transferi-los em 1975, para o Parque Nacional do Xingu. Depois de vinte anos eles retornaram ao seu território original e conseguiram na justiça brasileira um feito inédito: uma ação indenizatória, contra o estado brasileiro da União e a Funai (Fundação Nacional do Índio), pelos danos materiais e morais causados pelo contato (ISA, 2006). Atualmente eles são 376 pessoas (Yakiô, 2008), situadas no Mato Grosso e no Pará.

- Di Felice, M. (2009) *Paisagens pós-urbanas – O fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*, São Paulo: Annablume.
- França, A. (2006) “Índios somos nós” in Beto, R. & Fany R. (eds.) (2006) *Povos indígenas no Brasil: 2001-2005*, São Paulo: Instituto Socioambiental.
- Hall, S. (2003) *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil.
- Harvey, D. (1992) *Condição pós-moderna*, São Paulo: Edições Loyola.
- Jamenson, F. (1996) *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, São Paulo: Ática.
- Lytard, J. (1998) *A condição pós-moderna*, Rio de Janeiro: José Olympio.
- Martín-Barbero, J. (2001) *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Maffesoli, M. (2000) *O instante eterno*, Porto Alegre: Editora Zouk.
- McLuhan, M. (1971) *Os meios de comunicação como extensões do homem*, Rio de Janeiro: Cultrix.
- Pereira, E. S. (2010) *Ciborgues indígenas@s.br: a presença nativa no ciberespaço*, São Caetano do Sul: Editora Difusão.
- Pinhanta, I. (2004) “Você vê o mundo do outro e olha para o seu” [www.videonaldeias.org.br. Acesso em 22/02/2010].
- Sodré, M. (2008) *Antropológica do espelho*, Petrópolis-RJ: Vozes.
- Terena, N. (2007) “Diari visuali: vedo, mi vedono, ci vediamo” in Di Felice, M. & Buccieri, P. (eds.) (2007) *Indiografie: Saggi e racconti scritti dai native del Brasile*, Milão: Costa e Nolan, 37-45.
- Vattimo, G. (1989) *A sociedade transparente*, Lisboa: Edições 70.

Referências filmográficas

- Kuikuro, Takumã & Coletivo Kuikuro de Cinema, *Os Kuikuro se apresentam – VNA* (2008). Brasil: 2008. 7 minutos e 8 segundos. Disponível em: <http://www.youtube.com/user/VideoNasAldeias#p/u/4/RsymYzBdck8>.
- Carelli, Vicente & Correa, Mari, *Para os nossos netos – Trabalho panará com vídeo*. Brasil: 2008. 9 minutos e 39 segundos. Disponível em: <http://www.youtube.com/user/VideoNasAldeias#p/u/5/jZnZAPZBn5g>.