

## Religiosidade, tempo e subjetividade no documentário: *Bicicleta de Nhanderú*

Francisco Gabriel Rêgo\*

*Bicicleta de Nhanderú* (Brasil, 2011, 48 min.)

Direção e fotografia: Ariel Duarte Ortega, Patricia Ferreira (Keretxu)

Fotografia: Jorge Ramos Morinico

Edição: Tiago Campos Torres

Produção: Vídeo Nas Aldeias

Línguas: Guarani

Legendas: Espanhol, Francês, Inglês, Português

### **Discussões iniciais sobre o Vídeo nas Aldeias**

Quando falamos em cinematografia indígena no Brasil, não há como não abordarmos o projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). É quase certo que, para muitas pessoas, esse projeto possa ser encarado como sinônimo de cinema indígena ou de documentário indígena. Com mais de trinta anos de atividade, composto por um acervo de mais de 3.000 horas de imagens referentes a 40 povos indígenas no Brasil, o VNA apresenta-se, nos dias atuais, como um importante meio de acesso para a complexidade cultural dos povos indígenas no Brasil.

O chamado cinema indígena tem um papel bem definido na complexidade das produções contemporâneas no Brasil. De diversas formas, e com diversas nuances, a definição indígena para o cinema envolveria diversos problemas. Em primeira instância a problemática das identidades no contemporâneo, como uma evidência as tensões presentes no âmbito da cultura e da comunicação de massa.

Por assim dizer, a definição indígena para o cinema evidencia as formas de compreensão da dimensão significativa para o cinema, diante daquilo que John B. Thompson<sup>1</sup> chamou de *mediação*, como a produção e circulação dos

---

\* Universidade Estadual da Bahia – UNEB, Departamento de Educação – Campus II, Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural. 48.040-210, Alagoinhas, Brasil. E-mail: e@gmail.com

1. Thompson, J. B. (2000). *Ideologia e cultura moderna: teoria social e crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes.

símbolos nas sociedades modernas. Compreender as estratégias formais desenvolvidas nessas produções nos possibilitará atentar para as dinâmicas desenvolvidas no âmbito do cinema e dos meios da comunicação de massa.

O que chamamos de cinema indígena, por sua vez, apresenta-se como nos dizeres de Brasil<sup>2</sup>, uma categoria de “experiências dispare”, um rótulo complexo, que, ao passo que nos diz dos indígenas, nos fala também das formas como lidamos com as alteridades e subjetividades presentes no cinema. A ideia de fronteira é aqui trabalhada novamente com o sentido de apontar para as dimensões e os limites semânticos desenvolvidos no cinema documental.

Por sua vez, ao pensarmos nas produções fora dos espaços tradicionais de produção audiovisual, pelo qual o projeto VNA se insere, podemos atentar para as formas de singularização do documentário constituído por diferentes sujeitos pertencentes a esses espaços. É assim que ao analisarmos essas produções poderíamos apontar para o estatuto da linguagem cinematográfica no desenvolvimento de narrativas constituídas por sujeitos fora das formas vigentes de utilização das potencialidades e recursos audiovisuais. Nas produções indígenas estariam em jogo uma problematização das formas tradicionais de concepção das imagens e a “tradição escópica ocidental” constituída na tensão entre um modo de representação tradicional vinculado à tradição ocidental e um modo selvagem de se produzir representações (Brasil, 2012: 114).

Araújo<sup>3</sup> situa dois momentos importantes para a compreensão do projeto VNA: um momento inicial centrado nas produções realizadas por realizadores não indígenas, em sua maioria, pelo próprio fundador, Vincent Carelli, e um outro momento marcado pela presença de realizadores indígenas.

Embalado pelas mudanças políticas e sociais impulsionadas pela redemocratização brasileira, o projeto possibilitou, como afirmou Ruben Caixeta de Queiroz,<sup>4</sup> em uma maior problematização de temas indígenas.

Ao analisar as primeiras produções do VNA, Ivana Bentes<sup>5</sup> aponta também para uma característica que continuará presente nas produções da segunda fase: uma função pedagógica da imagem. Apresenta-se nessa ideia a necessidade de constituição por parte do projeto de um maior engajamento com as

2. Brasil, A. (2012). *Bicicletas De Nhanderu*: lascas do extracampo. In: Devires, Belo Horizonte, v. 9, n.1, pp. 98-117.

3. Araújo, J. J. (2015). *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Tese (Doutorado em multimeios) Unicamp SP.

4. Caixeta Queiroz, R. (2009). *Relações Interétnicas e Performance Ritual: Ensaio de Antropologia Fílmica sobre os Waiwai do Norte da Amazônia*. In: Marcius Freire & Philippe Lourdou (Orgs), *Descrever o visível – Cinema documentário e Antropologia fílmica*. São Paulo: Editora Estação Liberdade.

5. Bentes, I. (2004). *Camera muy very good pra mim trabalhar*. In: *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um olhar Indígena*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.

questões indígenas. Por sua vez, ainda na primeira fase, a autora aponta já para a presença da performance e dos elementos *encenativos* presentes, por exemplo, no “humor e comicidade” por parte dos indígenas, diante dos olhos do realizador branco. Contudo, nessa primeira fase, se o sujeito do discurso é o documentarista branco a registrar uma alteridade indígena, enquanto que, na segunda fase, apresenta-se os indígenas como sujeitos do discurso documental.

Em um claro momento de inversão, o projeto desloca as concepções tradicionais da antropologia e da etnografia envolvidas nas realizações iniciais. Se antes as produções baseavam-se nas descrições dos aspectos tradicionais desses grupos, na segunda, o domínio dos recursos pelos indígenas possibilitou narrativas baseadas nos desejos de “fabulação e ficção sobre o cotidiano” (Bentes, 2004: 1). Apesar de muitas dessas produções ainda tratarem dos aspectos ligados à primeira fase, presentes, por exemplo, na apresentação da tradição religiosa, aponta já para uma tensão entre as formas coletivas de se contar e uma forma como que cada sujeito se relaciona com a instância tradicionais da cultura.

Por sua vez, as realizações da segunda fase carregam uma tensão baseada na relação sujeito e coletivo. Se nas primeiras produções o coletivo possibilita uma descrição geral dos aspectos culturais, religiosos e sociais, na segunda, esses aspectos passaram a se relacionar com uma maior individualização e subjetivação da realidade. Por sua vez, a presença da câmera nas mãos dos indígenas instaura uma possibilidade clara de subjetivar o mundo por meio da mediação dos sujeitos envolvidos na constituição dessas narrativas. Se nas primeiras produções, a câmera mediava, sobretudo, as relações brancas e indígenas; na segunda, passou a constituir um diálogo mais complexo onde o elemento branco, apesar de ainda fundamental, dividir espaço diante das mediações indígenas.

Nessa perspectiva, a segunda fase do VNA, encerra debates importantes sobre o caráter da imagem produzida pelos indígenas. Outro ponto importante é a dimensão ética da imagem documental, nos possibilitando questionar como os indígenas concebem uma representação de si e de uma alteridade que desde muito tempo, construiu um discurso hegemônico sobre os próprios indígenas.

### **Uma narrativa entre o sujeito e a câmera**

Os tupãs são assim. Eles não vêm só para trazer chuva vem também para nos proteger. Eles não caminham em vão, pois nós não vemos os seres que nos fazem mal. Somente eles podem ver os seres que nos fazem mal”. (Karay Tataendy, Bicicleta de Nhanderú, 2011, 0m 12s).

Em um plano geral, uma pesada nuvem pousa sobre o território Mbyá. Câmera parada, o filme começa com a explicação do Karáí Tataendy acerca da religiosidade Guarani. Logo em seguida, o mesmo índio é apresentado juntamente com um plano geral da aldeia em uma paisagem nebulosa. As palavras iniciais do Karáí Tataendy apresentam-se como uma explicação para os fenômenos naturais vividos pela comunidade (Fig. 1). Aqui, o tom de diálogo guia o registro inicial, conferindo ao comentário um sentido ligado ao cotidiano da aldeia.

As palavras divinatórias do karáí Tataendy são sucedidas por um plano onde se pode observar a sua figura, em um quadro composto por mais duas crianças, em um arranjo quase que descritivo dos aspectos físicos da aldeia: casa, as árvores, bem como o facão, instrumento de trabalho utilizado pelos guaranis Mbiá (Fig. 2). Construindo também esse ambiente, o som da captação direta constrói um ambiente também próximo do tempo cotidiano. Diferente do plano inicial, uma presença física atrelada à tradição religiosa parece buscar um diálogo não mediado pela voz, com base diretamente pela presença da câmera como forma de constituição da imagem documental.



Figura 1. Plano inicial



Figura 2. imagem do Karai

Nessa sequência, o silêncio se constitui como uma evidência da presença da câmera. É nessa ausência da voz guarani que um diálogo importante se estabelece, um diálogo mediado pela câmera, mais influenciada também por ela. O olhar distraído e reticente do karai é o olhar constituído pela presença do meio de registro audiovisual. Diante da câmera, a fixar-se ainda no terreno em busca de um melhor enquadramento, o karai constitui uma dupla enunciação: como um personagem para o documentário e como sujeito dentro da comunidade.

A narrativa do documentário está relacionada às diferentes interpretações para um mesmo fenômeno natural vivido pela aldeia Koenju, em São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul. O filme inicia-se quando da queda de um raio em uma árvore e o Karai acredita que seja esse um sinal de que é preciso rever as atitudes dos membros da aldeia. Para os Guaranis Mbiá, a queda de um raio é uma forma de comunicação direta com Nhanderú, Deus cujo mensageiro são os Tupãs. Para o Karai da tribo, Nhanderú não estaria satisfeito com os humanos, sendo fundamental que os Mbyá repensassem a sua atual condição religiosa. Após acreditar que a inusitada queda do raio lhe confirma também um sonho recente, o Karai manda construir uma casa de reza, para que os jovens da aldeia pudessem ter acesso à tradição.

A queda do raio é um conflito introdutório e superficial, utilizado como forma de apresentar um conflito maior e mais profundo: a perda dos significados tradicionais presentes nas narrativas religiosas. É a partir desse acontecimento aparentemente banal que se estabelece o posicionamento dos principais personagens envolvidos na narrativa, organizados e apresentados tendo em vista as diferentes gerações que convivem na aldeia. De diferentes ma-

neiras os habitantes passam a interpretar o acontecimento, nos possibilitando perceber algumas tensões importantes inerentes aos Mbyá, como por exemplo as diferentes formas de se relacionar com o sistema religioso e a tradição por parte dos indígenas.

É no esteio do diálogo entre o elemento individual e a possibilidade da perda da tradição que se delineia um forte traço encenativo, marcado pelo diálogo entre ficcional e o documental. Nesse contexto encenativo da tradição e daquilo que Bentes (2004) chamou de “tom didático e instrumental”, a ficcionalização e a fabulação da realidade possibilita a apresentação das diferentes subjetividades.

Ao passo que os índios se relacionam com as tradições, a câmera constitui uma presença ligada à encenação. É assim que, no caminhar da câmera, um espaço encenativo se impõe como um gesto de escolha intencional do realizador em pensar e constituir uma *mise en scène* que fosse capaz de abarcar as tensões entre sujeitos e alteridades. Nas mãos dos realizadores indígenas apresenta-se a escolha do visível/não visível e da encenação:

Nessa segunda fase, pelo qual os filmes aqui analisado se coloca, o estatuto da imagem audiovisual indígena apresenta-se fatalmente ligada a uma presentificação do tempo, perceptível na relação entre o diálogo estabelecido entre o tempo da tradição e do cotidiano. Se o tempo da tradição se impõe diante da experimentação do simbólico e ritual, em um tempo cíclico e mítico; o tempo do cotidiano é o do deslocamento temporal proporcionado pela possibilidade do presente. O tempo da imagem indígena se assenta no tempo presente, como marca do registro performático da câmera. Como um atestado de uma presença, a imagem indígena, por sua vez, independe da datação pois apresenta-se como um atestado da possibilidade da experiência indígena diante da câmera.

### **Câmera, sujeitos e uma proposta de descrição etnográfica**

À vista disso, o documentário nos possibilita observar as diferenças geracionais vivida pela aldeia. De adultos reticentes quanto a mensagem de Nhanderú, a crianças desconfortáveis com o limite geográfico e cultural da aldeia, a câmera é um instrumento constante de diálogo por parte desses sujeitos. Vacilante quanto às formas de abordagem dos sujeitos representados, a câmera, por vezes, parece também buscar um posicionamento que envolvesse não somente o inusitado da queda de um raio, mas também os sujeitos envolvidos nas formas de significação da tradição religiosa.

Mais do que um fenômeno físico, o raio é o mote para o desenvolvimento de um percurso construído por diferentes sujeitos da aldeia Mbiá. Em um

percurso constantemente dialogado e mediado pela câmera e pelo sujeito dela operante, a câmera constitui, dessa forma, um espaço para a encenação e o forjamento de uma subjetividade fortemente vinculada à presença da câmera.

A narrativa nos possibilita observar para a importância para a questão das subjetividades mediadas pela câmera. Assim como as diferentes interpretações da queda do raio, os sujeitos presentes no *trajeto*<sup>6</sup>, nos permite compreender os traços específicos de cada um deles. O diálogo decorrido da presença da câmera também se apresenta como uma estratégia representativa da comunidade, em uma tentativa de afastar-se das formas estereotipadas de representação do índio no cinema e nos meios tradicionais de massificação.

Por meio dessa câmera que se propõe ao diálogo tomamos conhecimento dos personagens do documentário na sua relação com o seu espaço e tradição, nos possibilitando perceber alguns dos problemas vividos pelo Guaranis Mbiá, como a perda da terra, o achatamento cultural frente a presença constante dos brancos, os limites e fronteiras reais e ideológicos que separam os indígenas do mundo branco. Por esse prisma o espírito que habita em cada uma das árvores é uma preocupação constante por parte dos indígenas. Se a queda do raio matou uma árvore por determinação de Nhanderú, a destruição crescente das matas vizinhas à aldeia se apresenta como um crime cometido pelos brancos contra a religiosidade indígena.

Por sua vez, a segunda fase do VNA nos possibilita observar a forma como alguns conceitos no âmbito na antropologia fílmica são trabalhados. A segunda fase nos apresenta temas importantes sobre a relação da *descrição etnográfica* no âmbito do cinema documental, bem como da relação das formas desenvolvidas de *mise em scène*. As duas fases do projeto nos habilitam observar como de diferentes maneiras o método da descrição etnográfica foi utilizado por esses realizadores, diante da construção metodológica para a realização do documentário.

Como nos apresenta Anne Comolli (2009), a descrição é uma opção metodológica para o cinema antropológico, uma forma de pesquisar o objeto de interesse por meio dos aspectos visuais possíveis do registro. A descrição, segundo essa autora, “ se distingue da ilustração, que tende a apreender as manifestações concretas com vistas a tornar sensível uma concepção ou um tema prévio, conscientes, cristalizados” (p. 33). A primeira fase do VNA, carrega um tom mais ilustrativo do que a segunda fase, perceptível diante de uma maior prevalência do discurso que focasse mais na questão de identidade dos

---

6. Para Claudine de France o trajeto se apresenta como uma opção de registro do cineasta, “ que consiste num deslocamento contínuo no espaço, do qual resulta, na tela, uma variação progressiva do enquadramento e/ou do sem solução de continuidade” (p. 414).

indígenas ou na busca de constituir um discurso mais efetivo com as causas indígenas.

Essa perspectiva apresenta-se em realizações da primeira fase, como o *A arca dos Zo'é* (1993) de Vicent Carelli e Dominique Gallois. Nesse filme, podemos observar o aspecto ilustrativo presente nas formas como o documentário constrói um olhar para as diferenças tecnológicas perceptível no encontro das duas tribos, *Waiãpi* e os *Zo'é*, por meio de um diálogo intercultural decorrente da possibilidade de registro. O domínio ilustrativo apresenta-se também na estrutura formal dessa narrativa, que se baseia em um forma apresentativa dos dois grupos de modo a focar, além das diferenças e semelhanças, nas dificuldades decorrente da relação do homem branco com os indígenas.

Anne Comolli (2009: 34) aponta que a descrição parte de uma “perspectiva aberta e dinâmica” para o filme, já que envolveria, antes de mais nada, o observável e o observado: “a descrição está, com efeito, voltada não para o observador, mas para o observável e observado.

Por assim dizer, a descrição é um domínio do documentário etnográfico com forte interação na *mise-en-scène*. Nela apresenta-se os aspectos ético que envolve o pesquisador-realizador diante das estratégias de se colocar no espaço em busca de uma forma de delimitar seu objeto de estudo. O realizador constrói, dessa forma, uma *mise-en-scène* onde estaria presente os aspectos “visíveis” da pesquisa proposta. Nesse domínio, o realizador é o sujeito que constrói uma descrição do objeto, construindo um conhecimento sobre o outro. Por conseguinte, a descrição etnográfica é um domínio das formas de o realizador-pesquisador melhor abordar seu objeto partindo de critérios técnicos com um objetivo “não de um autocomunicação do cineasta (sua visão de mundo), mas da comunicação a outrem de um conhecimento sobre outrem” (Comolli, 2009: 34).

Como ponto marcante para descrição etnográfica está o papel do outro, como sujeito cuja comunicação é fundamental. Se é o outro o objeto que requer um posicionamento metodológico etnográfico, é para o outro que o documentário etnográfico deve ser apresentado como um resultado concreto. Nessa perspectiva, diferentes alteridades relacionam-se no documentário antropológico: seja uma alteridade observada, e que no VNA apresenta-se como as diversas etnias envolvidas no projeto, seja na alteridade que observa, o público pelo qual essas produções se destinam. Na centralidade desses produtos audiovisuais, encontra-se a figura do sujeito realizador a constituir uma *mise em scène*, bem como uma alteridade indígena desenvolvida de uma *auto-mise em scène* na sua relação com a câmera. É no diálogo e na negociação dos sujeitos envolvidos no processo de descrição que se estabelece um caminho para



uma possível etnografia proposta na segunda fase do VNA. Cada um dos sujeitos apresenta-se como dotados de aspectos significativos importantes, como forma de apontar para uma negociação construtiva no processo de descrição do fenômeno religioso.

### **A tradição religiosa entre a permanência e a mudança da cultura**

Assim como em outras produções do Vídeo nas Aldeias, como em *Itão kuegü: as hiper mulheres* (2011), de Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette, em que a reconstituição de um ritual da comunidade indígena *Kuikuro*, do Alto Xingu, apresenta-se como um ponto marcante da narrativa, em *Bicicletas de Nhanderú* esse elemento símbolo da tradição se apresenta diante da construção da *casa de reza*, espaço constituído pelos indígenas com o intuito de responder aos anseios dos índios mais velhos em valorizar a tradição. Nessa lógica, o cinema apresenta-se como uma importante ferramenta de registro identificada pelo indígenas como forma de potencialização de uma tradição em perigo.

O mote da perda dos valores tradicionais é de fundamental importância para o filme, tal qual outras produções do VNA. O papel ativo dos índios, nesse tocante, estrutura uma narrativa baseada, por exemplo, na reconstituição de festejos que não mais eram praticadas pela comunidade. No caso de *Bicicletas de Nhanderú*, a narrativa se estrutura tendo por base a construção da *casa de reza* (Fig. 3), ação vivida por toda a comunidade de diferentes faixas etárias, em uma celebração que une os diferentes personagens presente no documentário.



Figura 3. Construção da Casa de Reza

Aqui, como um personagem a propor um diálogo, a câmera se constitui como um instrumento de valorização e permanência das tradições, que ocorre, constantemente, pela evidenciação das formas de produção da imagem. Essa evidenciação é fundamental para mostrar que sujeito da câmera é um Guarani Mbiá.

As diferenças interpretativas acerca da tradição religiosa também dão o tom do trajeto da câmera pela comunidade. Para os jovens, o cinema é uma forma de construir um olhar para fora da comunidade. Para os mais velhos, é uma forma de perpetuar o tradicional. Diante desses dois posicionamentos, o documentário se coloca como uma clara instância integrativa das diferenças geracionais e interpretativas vivida pela aldeia. Existe aqui uma relação importante entre o cinema e a construção da casa de reza, espaço também observado por muitos como um espaço de valorização, permanência e aglutinação da heterogeneidade vivida pela comunidade.

A câmera e o sujeito que a opera revelam-se constantemente no documentário nos possibilitando observar para a própria natureza da imagem proposta pelo filme: a metalinguagem ou, como aponta Ramos (2008: 33), a constituição de um trajeto que deixe “claro o percurso da enunciação e a medida da distância para essa alteridade”. No diálogo com a câmera, podemos ter acesso claramente aos aspectos técnicos envolvidos na produção do documentário (Fig. 4). Esse diálogo se apresenta em diversos momentos, quase sempre tendo o indígena como o objeto da câmera. O índio é aquele que, além das tarefas comuns à vida nas aldeias, é o sujeito em estreito diálogo com a técnica documental, capaz de, por sua própria mão, constituir narrativas acerca de si e do outro.

O documentário, dessa maneira, desenvolve um discurso calcado no presente, por meio da evidenciação das formas de produção da tomada e da relação dos indígenas com a câmera. A presentificação é, à vista disso, um atributo da imagem documental proposta pelo documentário, perceptível nas formas de evidenciação da câmera, na apropriação dos recursos por parte dos indígenas e das relações entre *mise em scène* e *auto-mise em scène*.

Como aponta Queiroz (2009: 56):

Uma outra forma de *mise em scène* daquilo que chamam provisoriamente de encontro intercultural pode se basear prioritariamente na apresentação concreta do presente. Trata-se de uma descrição cinematográfica que se detém nos fatos e gestos da vida cotidiana e cerimonial, procurando descobrir, pela imagem, a presença da tradição e da modernidade sob a forma de uma síntese comportamental, técnica e ritual.

Nessa perspectiva, o diálogo com a câmera nos possibilita perceber como o documentário constrói um discurso de modo a explorar o tempo. O cotidi-

ano, constantemente trabalhado nessas produções, tem o papel importante de atentar para o momento do ato de produção da imagem. A presença da câmera busca produzir, por assim dizer, um discurso focado no tempo, de modo a apresentar as especificidades dos indígenas como dotado de uma presentificação, já que o tempo do registro é o do sujeito na sua relação com a câmera. Nessa perspectiva, corpo e performance são traços comuns à presença da câmera a constituir uma temporalidade e espacialidade própria dos sujeitos envolvidos na representação.



Figura 4. evidência dos sujeitos envolvidos no registro

De uma maneira geral, em *Bicicletas de Nhanderú*, a construção da casa de reza é um objetivo a ser materializado por toda comunidade. Dessa maneira, tal como a casa, o documentário se coloca como um espaço de valorização e perpetuação da religiosidade. Analogamente à tradição, que se constitui tendo em vista o diálogo com o presente, o documentário incorpora e revela os traços interpretativos e subjetivos da comunidade. Aqui, o documentário carrega uma dupla função, assim com a própria religião, o de ser uma citação da cultura Guarani. O documentário se encerra com uma clara referência ao fazer audiovisual indígena: a câmera na mão dos realizadores como forma de representação da tradição. Tal como no título, a câmera é como uma “bicicleta” a ser carregada e significada pelos diferentes sujeitos que a operam.

### Referências bibliográficas

- Araújo, J. J. (2015). *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia : um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Tese de Doutorado em multimeios, Unicamp SP.
- Bentes, I. (2004). Camera muy very good pra mim trabalhar. *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um olhar Indígena*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.

- Brasil, A. (2012). Bicicletas De Nhanderu: lascas do extracampo. *Devires*, 9 (1): 98-117, Belo Horizonte.
- Caixeta Queiroz, R. (2009). Relações Interétnicas e Performance Ritual: Ensaio de Antropologia Fílmica sobre os Waiwai do Norte da Amazônia. In M. Freire & P. Lourdou (orgs), *Descrever o visível – Cinema documentário e Antropologia fílmica*. São Paulo: Editora Estação Liberdade.
- Caixeta Queiroz, R. (2004). Política, Estética e Ética no Projeto Vídeo nas Aldeias. *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias Um Olhar Indígena*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil.
- Comolli, A. (2009). Elementos de método em antropologia fílmica. In M. Freire & P. Lourdou (orgs.). *Descrever o visível – Cinema documentário e Antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Senac.
- Thompson, J. B. (2000). *Ideologia e cultura moderna: teoria social e crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Petrópolis: Vozes.

### **Filmografia**

- Bicicletas de Nhanderú* (2011), de Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema.
- A arca dos Zoé* (1993), de Dominique Gallois e Vicent Carelli.
- As hiper mulheres* (2011), de Carlos Fausto, Takumã Kuikuro e Leonardo Sette.