

Do Vídeo nas Aldeias aos *TikTokers* indígenas: perspectivas decoloniais de produção de imagens de indígenas por indígenas¹

Carolline Leite²

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

Resumo

O crescente uso de tecnologias móveis por indígenas apresenta novas possibilidades de produção de imagens sobre essas comunidades. Este artigo se propõe a analisar o caminho para a construção de imagens decoloniais feitas por esses povos a partir da década de 1980, com a experiência do uso do vídeo como suporte no projeto Vídeo nas Aldeias, até a produção de vídeos por jovens indígenas na rede social *TikTok*. Demonstrando o potencial de expansão das linhas de fuga dentro do contexto mercadológico que se impõem à construção de imagens e de imaginários sobre os povos originários do Brasil.

Palavras-chave

Vídeo nas Aldeias; #TikTokindígena; Decolonial; Cinema indígena; Vídeo;

Imagens de indígenas brasileiros produzidas por não indígenas

O interesse pelo outro na representação dos povos originários, vistos a partir da perspectiva da cultura ocidental, vem sendo explorado desde os diários de viagem dos primeiros navegadores europeus que chegaram ao continente americano e nas documentações dos pintores etnográficos. Essa representação da alteridade a partir de uma perspectiva colonial serviu de base para a construção de uma identidade do indígena que tem ressonâncias até os tempos atuais no modo como esses povos são retratados imageticamente na sociedade brasileira.

Os estudos realizados por antropólogos e historiadores registraram o quanto o imaginário pessoal, político e religioso daquele que descrevia o outro influenciou a elaboração de imagens físicas e comportamentais falsas, carregadas de ideologia. A generalização dos tipos físicos, hábitos culturais e valores específicos de cada etnia indígena repete-se em vários documentos

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Mídias Criativas pelo Programa de Pós-Graduação em Mídias Criativas da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e-mail: carollinesfleite@gmail.com.

históricos. O índio brasileiro tomou-se uma entidade genérica, um ser imaginário que povoava o inconsciente europeu segundo conceitos extremos, ou seja, tanto como habitantes de um paraíso perdido quanto como selvagens antropófagos, seres quase que demoníacos, de acordo com a ótica cristã ocidental (BERARDO, 2002, p.61).

Passando para as imagens em movimento, objeto de reflexão deste trabalho, a representação do indígena aparece já em filmes captados pela Comissão Rondon, durante expedições para reconhecer e ocupar partes ainda desconhecidas do território brasileiro e implantar linhas e postos telegráficos. Durante as atividades, a comissão obteve uma documentação importante sobre os povos contactados na época, com destaque para “Os Sertões de Mato Grosso” (1912-1913), “Expedição Roosevelt” (1914) e “Rituais e Festas Bororo” (1916). Apesar do caráter educativo e científico, essas produções “transportavam consigo as interpretações subjetivas dos operadores [quem produzia as imagens], inseparáveis dos discursos dos respectivos impérios e dos objetivos institucionais da sociedade ocidental.” (SILVA RIBEIRO, 2005, p. 615).

Filmes ficcionais produzidos pouco tempo depois também já se apropriaram da temática indígena, como “Iracema” (1919) e duas versões de “O Guarani” (1916 e 1920), realizados pelo italiano Vittorio Capellaro e “Ubirajara” (1919), de Luiz de Barros. Nessas produções podemos observar que o universo indígena se apresenta meramente como resíduo de um passado do qual queremos nos afastar. Ou como construção de um passado romântico e idealizado de maneira tão forte que a ideia de povo originário foi tratada, por muito tempo, como sendo uma figura tão natural que escapa muitas vezes ao homem visto como civilizado.

Mesmo em filmes da década de 1970, como “Como era gostoso o meu francês” (1971), de Nelson Pereira dos Santos – com caráter alegórico mais presente, onde o canibalismo se aproxima de uma aura de sensualidade e sedução – temos esse indígena idealizado que explicita a ideia de uma civilização brasileira fundada na identificação desses povos como pertencentes a outro tempo, alheio às transformações e sem identidade étnica específica. Como diz Berardo (2002), “ao "outro" colonizado coube a imagem criada pelo colonizador.”

O público receptor desses filmes vê realimentados seus padrões estereotipados de comportamento em relação às minorias em questão: índios e mulheres. Esse tipo de cinema encaixa-se nos padrões estipulados pela política cultural do governo da década de 70, nos quais temas relativos à identidade nacional são apresentados de maneira inofensiva ao sistema, ou seja, ao invés de questionar a política estabelecida, cria discursos que propiciam o reforço à maneira de

pensar difundida pela ideologia dominante. É um cinema que serve como porta-voz do governo e distancia-se da categoria de obra de arte, representante das preocupações de seu tempo histórico (BERARDO, 2002, p. 72).

Esta ideia é refutada por Ailton Krenak, renomado líder indígena, em 4 de setembro de 1987, em discurso no plenário da Assembleia Nacional Constituinte com o objetivo de reverter a conjuntura política anti-indígena do Congresso Nacional. Durante a sua fala em tom de denúncia, Krenak, vestido com terno e gravata, pinta o rosto com tinta preta de jenipapo e, através desse ato-performance, captura o poder sobre as imagens feitas dele, como representante dos povos indígenas, naquele momento. A imagem foi captada dentro de um regime colonial de representação, mas com seu ato ele mostra que o modo de vida dos povos originários, com sua cosmologia, coexiste com o modo de vida do homem branco. É a esfera de insurreição de que trata Suely Rolnik (2019) que se fez presente naquele momento, criando condições para a formação de um corpo coletivo capaz de desviar a potência daquela imagem.



Imagem 1 - Fala de Ailton Krenak na Assembleia Constituinte

Essa fala foi decisiva para a aprovação dos artigos 231 e 232 da Constituição Federal, que reconhecem o respeito às formas de organização própria dos povos indígenas, além de suas crenças e costumes, usos e tradições, bem como os direitos desses povos sobre suas terras.

O Filme *Serras da Desordem* (2006), de Andrea Tonacci, nos apresenta essa relação entre a cosmologia e o modo de vida indígena e não-indígena a partir da história de Carapiru - da etnia Awá-Guajá – que, depois de ter escapado de uma invasão violenta de posseiros à terra onde morava, se vê desgarrado de seu grupo familiar e passa dez anos vagando pela floresta e pelo sertão. Quando é encontrado, dois mil quilômetros distante do local dessa fuga, é levado a um processo ainda mais intenso de contato com o outro, não-indígena. O filme foi captado por muitos anos, em vários momentos diferentes, e mostra criticamente o olhar desenvolvimentista da classe política e da sociedade brasileiras sobre os povos originários.

Tonacci usa nessa bela obra vários recursos, do cinema e do vídeo – entre eles a escolha de Carapiru como protagonista de si mesmo – mas Serras da Desordem é um filme essencialmente não-indígena e não poderia ser diferente. Apesar de seu filme partir do olhar do homem branco, ele toma como força motora essa contradição entre identificação e não identificação colocada pela figura de Carapiru como ator de si mesmo, como coloca Luciana Canton:

Carapiru é sempre um enigma para nós, não índios, por mais que em seu trajeto vejamos que ele vai se formatando aos hábitos da cidade. Essa formatação é sempre de fora para dentro, e Carapiru parece permanecer imune a ela. O que torna o protagonista de Tonacci a força motora do filme é a contradição latente entre a identificação e a não identificação com sua figura, e as consequências de a própria vítima da tragédia ser o ator protagonista do filme (CANTON, 2014, p.29).

Produção de imagens de indígenas por indígenas

O exemplo do Vídeo nas Aldeias

Sobre a produção de filmes com a temática indígena realizados pelos próprios indígenas, destaco inicialmente dois pontos: a valorização cultural das diversas etnias, de suas cerimônias e ritos e a conscientização da sociedade brasileira como um todo sobre a potência desse olhar decolonial e da essencialidade das identidades originárias múltiplas estabelecidas em nosso país.

Abro aqui um breve parêntese para refletir sobre o termo decolonial, presente no título deste capítulo e tomado como base de reflexão do filme-ensaio *Vestígios*. Entende-se como olhar, ou pensamento, decolonial aquele que pretende libertar a produção de conhecimento da episteme eurocêntrica. Esse conceito foi adensado por estudos do grupo MDC (Modernidade, Colonialidade e Decolonialidade), composto por estudiosos como Aníbal Quijano, Catherine Walsh, Edgard Lander, Enrique Dussel, Nelson Maldonado-Torres e Walter Mignolo.

A proposta do grupo é uma radicalização do termo pós-colonial, um “giro decolonial”. A decolonialidade se alicerça então como forma epistêmica e pretende atuar na produção acadêmica e em outras produções teóricas, práticas, políticas e artísticas, como coloca Catherine Walsh (2007):

Portanto, o problema não está simplesmente em abrir, dispensar ou reestruturar as ciências sociais como sugerem alguns estudos, mas sim em questionar seus

próprios fundamentos. Isto é, refutar os pressupostos que situam a produção do conhecimento apenas na academia, entre os acadêmicos e no seio do cientificismo, dos cânones e dos paradigmas estabelecidos.

Também para refutar as concepções de racionalidade que regem o mal denominado saber "especialista", negador e detrator das práticas, agentes e saberes que não cabem na racionalidade hegemônica e dominante. Tal refutação não implica descartar completamente essa racionalidade, mas sim mostrar suas pretensões coloniais e imperiais e contestar sua posição de única, à medida em que não capta a diversidade e a riqueza da experiência social nem as alternativas epistemológicas contra-hegemônicas e decoloniais que emergem dessa experiência (WALSH, 2007, p.103, tradução nossa).

O projeto Vídeo nas Aldeias foi criado em 1986, já durante o processo de redemocratização, mas ainda dentro do contexto dos projetos desenvolvimentistas da ditadura militar voltados para a região amazônica, que ameaçavam os modos de vida tradicionais, e, de certa forma, já se colocava num contexto decolonial. O objetivo era apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais a partir da produção compartilhada de material audiovisual. A ideia era que os indígenas entrassem em contato com as mídias e que, aprendendo a manuseá-las, começassem a produzir material audiovisual que funcionasse como preservação de sua cultura e como registro que pudesse ser mobilizado como denúncia de invasões e outras ameaças aos territórios.

As primeiras experiências surgiram dentro da ONG Centro de Trabalho Indigenista, a partir do trabalho do antropólogo e cineasta Vincent Carelli com o povo Nambiquara, que habita os estados de Mato Grosso e Rondônia. O ato de filmá-los e de deixá-los assistir ao material filmado gerou uma mobilização coletiva, que fez com que a experiência fosse levada a outros grupos. O vídeo como suporte se mostra essencial nesse processo, dada a possibilidade de operar câmeras mais leves e, principalmente, a facilidade de não ter que lidar com processos de revelação, caros e inacessíveis fora dos grandes centros urbanos.

Abro um destaque para o importante papel do franco-brasileiro Vincent Carelli e de seu trabalho como vetor de propulsão da produção de imagens sobre indígenas pelos próprios indígenas no contexto brasileiro. Ainda que Carelli seja um não indígena, a dinâmica implementada por ele possibilitou o desenvolvimento de um processo de produção endógeno, em que os próprios indígenas passaram a atuar na criação de suas narrativas (ARAÚJO, 2015).

Filho de pai brasileiro e mãe francesa, sua família se estabeleceu em São Paulo quando ele tinha cinco anos de idade. Aos 16 anos, graças a um vizinho missionário

indigenista, faz seu primeiro contato com indígenas Xikrin, no Pará. cursou Ciências Sociais na Universidade de São Paulo (USP) por um ano, mas abandonou o curso em 1973 para retornar à aldeia Xikrin. Lá, foi adotado por uma família da etnia. Durante a ditadura civil-militar trabalhou por dois anos na Funai e em 1979, passou a dedicar-se a um projeto que contrapunha as políticas indigenistas oficiais e fundou, ao lado de antropólogos e indigenistas, o Centro de Trabalho Indigenista. Em 1987, conforme citação anterior neste capítulo, criou, ao lado de sua esposa, a antropóloga Virgínia Valadão (1952-1998), o Vídeo nas Aldeias.

A partir do uso inicial da fotografia como meio de registro e engajamento, passou a filmar as transformações das sociedades indígenas no contato com a sociedade não indígena. Entre 1986 e 2006, em parceria com o indigenista Marcelo Santos, realizou uma série de filmagens para obter provas a fim de convencer o governo da existência de grupos indígenas isolados em Rondônia, sobreviventes de um massacre perpetrado por fazendeiros. Essas provas foram decisivas para garantir legalmente a permanência dos indígenas em suas terras. Seu primeiro longa-metragem *Corumbiara* (2009) conta a história desse massacre ocorrido em 1985 na Gleba Corumbiara. Em 2016, realizou o longa *Martírio*, codirigido pelo fotógrafo Ernesto de Carvalho e pela montadora Tatiana Almeida. O filme retrata o genocídio contemporâneo no processo de expropriação dos Guarani Kaiowá de seus territórios.

Retomando ao papel de formação do Vídeo nas Aldeias, é importante destacar a primeira oficina de formação na aldeia Xavante de Sangradouro, realizada em 1997, onde foram distribuídos equipamentos de exibição e câmeras de vídeo para as comunidades. A partir de então foram surgindo diferentes produções, próprias de cada etnia, diferentes das imagens produzidas por brancos sobre indígenas e diferentes entre os povos. Como bem coloca André Brasil (2016), “à medida que vai sendo produzido pelos próprios indígenas, o cinema vai se imbricando às demais práticas, não apenas no papel de registrá-las ou de “preservá-las”, mas para, em maior ou menor grau, participar de sua constituição mesma.”

A partir dessa experiência, foi se criando uma rede de distribuição dos vídeos produzidos pelos indígenas que possibilitou depois o encontro físico de povos que tinham se conhecido através do vídeo. O filme “*A Arca dos Zoé*” (1993), retrata um desses encontros entre povos, agora não entre brancos e indígenas, mas entre duas etnias. Um cacique Waiãpi viaja à aldeia dos Zoé para conhecer as práticas do grupo, à época recém

contatado. As imagens produzidas pelos Waiãpi são vistas pelos Zo'é e depois retornam à aldeia Waiãpi e são vistas pela comunidade.

Ao permitir, contudo, que as imagens circulem e visitem uma e outra aldeia, o filme propõe ainda um exercício de suspensão desse ponto fixo: não submetida à linearidade histórica que teria no “contato” seu momento de ruptura, a interação entre os Waiãpi e os Zo'é reinsere-se em um sistema reticular, aberto a cotejos e intercâmbios (BRASIL, 2016, p.130).

Como resultado do trabalho de formação do Vídeo nas Aldeias, que em 2000 se constituiu como uma ONG independente, criou-se um importante acervo de imagens sobre os povos indígenas no Brasil, com uma coleção de mais de 70 filmes.

Também se observa o surgimento de novas cinematografias nascidas no interior de outros grupos e coletivos, como a Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI), do Mato Grosso do Sul, que reúne indígenas Guarani, Kaiowá e Terena. A associação criada em 2008 se coloca como “uma alternativa frente ao modo predominante de se pensar e de se fazer cinema na América Latina” (ASCURI, 2023). O texto de apresentação presente no site da ASCURI deixa clara a visão desses realizadores sobre o papel político da construção de sua auto-representação:

A partir de nossa experiência, acreditamos que novas mídias devam ser usadas em prol dos nossos direitos originários e da garantia de nossa participação ativa em temas que nos dizem respeito, tais como a gestão de nossos territórios, sua conservação ambiental, o uso de seus recursos naturais, e o desenvolvimento de políticas de segurança alimentar (ASCURI, 2023).

Outra importante e recente iniciativa é a criação da Katahirine - Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas, em maio de 2023. A plataforma “foi concebida a partir da sólida experiência do Instituto Catitu com comunidades indígenas em formação audiovisual associada à formação política” e reúne 71 mulheres de 32 etnias que pretendem agir “nas tomadas de decisão e gestão de recursos de realizações audiovisuais e criar de acordo com as suas concepções de mundo e de vida” (KATAHIRINE, 2023):

A criação da Katahirine – Rede Audiovisual das Mulheres Indígenas vem afirmar a importância de construir uma rede política de encontros, diálogos, pesquisa e reflete a urgência de repensarmos a maneira como reproduzimos nossa educação colonial como sociedade. O racismo e o machismo estruturais no Brasil afetam nossas vidas e apesar de sermos muitas mulheres originárias que representam suas cosmovisões por meio da linguagem audiovisual, é pouco o reconhecimento que temos e portanto, ínfima a valorização dos nossos trabalhos. Ainda hoje, precisamos enfrentar muitos desafios, também nessa

área. Pensando nisso, corpos femininos indígenas e não indígenas se somam a esta iniciativa, em uma ação de luta comum (KATAHIRINE, 2023).

Destaco por fim o Coletivo Kuikuro de Cinema, fundado na aldeia Ipatse, no Parque Nacional do Xingu, a partir da experiência do cineasta Takumã Kuikuro e de outros indígenas que passaram pelo projeto Vídeo nas Aldeias. Atualmente, ele e o coletivo já levam, por conta própria, os seus conhecimentos audiovisuais para outras aldeias da região e organizam exposições para outras etnias.

Takumã foi um dos diretores, junto a Carlos Fausto e Leonardo Sette, do premiado “As Hiper Mulheres” (2011). Seu último trabalho, o curta-metragem “A Febre da Mata” (2023), foi produzido por Nathalia Scarton e pós-produzido pela O2, e faz parte da antologia “Interactions - When Cinema Looks to Nature” com outros 11 diretores - entre eles Isabella Rossellini, Anne de Carbuccia, Idrissa Ouédraogo e Faouzi Bensaidi.

Cineastas como Takumã e outros citados nesta dissertação utilizam-se de meios e dispositivos que geralmente reproduzem a estética e a linguagem clássica do homem branco para expressar um devir indígena poderoso. Eles procuram transgredir esses espaços que são concedidos utilizando os materiais e códigos compartilhados dos brancos, sem perder a identidade de seu povo, “gerando desvios em sua arquitetura atual” (ROLNIK, 2019).

Os meios de representação, ou as mídias que esses indígenas utilizam, não subordinam sua visão característica do mundo, ao contrário, esta é instrumentalizada para servir a esse olhar. Nesse sentido pode-se notar que a sua produção audiovisual conta com um uso dos recursos tecnológicos adaptados a sua cosmologia, e mais ainda a sua visão estética. Não são produzidos filmes de narrativas clássicas e com estruturas de representação imagética semelhante aos ocidentais, mas sim a partir de uma visão de mundo própria desses povos originários.

Produtores de conteúdo indígenas nas redes sociais

A popularização dos smartphones e o maior acesso às redes móveis no Brasil na última década possibilitou um crescimento da produção de imagens produzidas por indígenas em contextos não urbanos. Um bom exemplo é a rede de comunicação Mídia Índia- fundada em abril de 2017 por Flay Guajajara, Edivan Guajajara e Erisvan Guajajara - que conta com colaboradores de diversas etnias em quase todos os estados do país. Eles produzem e compartilham no Instagram vídeos e fotos sobre suas culturas e, também,

sobre denúncias de ameaças a seus territórios e suas vidas. As imagens produzidas por eles, que antes circulavam apenas entre seu povo e outras etnias, entre estudiosos, antropólogos ou entre interessados por essas culturas, agora se desterritorializam através do sistema global de redes.

A compressão do espaço-tempo institui o “tempo real” e a possibilidade de acesso a informações em todos os espaços do globo. O desencaixe nos permite vivenciar processos globais não enraizados na nossa tradição cultural. As mídias eletrônicas criam assim processos desterritorializantes em níveis político, econômico, social, cultural e subjetivo (LEMOS, 2006, p.3).

Outras iniciativas individuais de comunicadores indígenas também se destacam no Instagram, principalmente na produção de material audiovisual. Jovens indígenas estão se apropriando cada vez mais dos vídeos produzidos nas redes e demonstram certa facilidade para utilizar essa linguagem. Uma hipótese é a ligação de suas culturas com a oralidade: as suas tradições e cosmologias geralmente são passadas entre as gerações através das falas dos mais velhos. A partir daí entende-se essa facilidade maior para transmitir seus conhecimentos e falar de suas lutas através do vídeo, em detrimento da escrita. Para Pereira, sem a intermediação da escrita, esses povos passam da linguagem oral diretamente para a audiovisual (2010, p.66).

É o caso do influenciador digital Cristian Wariu Tseremey, da etnia xavante, que produz conteúdo no Instagram e em outras redes sociais a fim de desmistificar ideias preconceituosas e estereotipadas sobre os povos indígenas. Wariu também foi um dos apresentadores do podcast “Copiô, parente!”, produzido pelo Instituto Socioambiental, e personagem do especial “Falas da Terra”, exibido na Globo em 2021.

Um dos vídeos de seu canal no YouTube, intitulado “O que é ser índio no Século XXI?” (TSEREMEY’WA, 2018), chegou a 126 mil visualizações, e se constitui como um ótimo exemplo desse desejo de auto representação que transforma “o modo como eles se veem e são vistos, possibilitando a autoconsciência de como se constroem o imaginário e a memória do que é ser indígena”, como pontuam Kaseker, Galassi e Ribeiro (2022, p.79):

A integração dos grupos minoritários, não mais a partir das imagens negativas, possibilita a produção de imagens positivas destes. Se antes a lógica era a representação por vias de abjeção em comparação aos modos de vida ocidentais, agora a representação está pautada na celebração da diferença (KASEKER; GALASSI; RIBEIRO, 2022, p. 79)

Maira Gomes, da comunidade Tatuyo, no Amazonas, se destaca na produção de vídeos curtos na rede social TikTok, muito popular entre os jovens. Ela acessa a ferramenta através de seu smartphone e se conecta à internet por uma antena de radiofrequência instalada em sua aldeia. A jovem de 22 anos tem mais de 6 milhões de seguidores nessa rede e usa o *nickname* Cunhaporanga, que significa moça bonita, e usa o espaço para produzir vídeos sobre sua cultura. Em seus vídeos, Maira responde a perguntas de seguidores, fala sobre sua família e sobre os costumes de seu povo.

Nos exemplos presentes na Imagem 2, a jovem fala sobre os hábitos alimentares de seu povo, que incorporam o consumo de larvas retiradas de palmeiras. No segundo vídeo destacado, ela se apropria de dois recursos muito populares na rede social *TikTok*: o uso de legendas com palavras em sua língua nativa e um filtro com asas. Na imagem, as pinturas e artesanatos tradicionais se apresentam ao mesmo tempo que o recurso de edição da aplicação. Maira também utiliza recursos mais avançados de edição disponíveis na aplicação para criar vídeos narrativos, que mostram rituais e processos do dia a dia de sua aldeia. No terceiro vídeo destacado, Cunhaporanga filma seu pai em cada etapa da confecção do Tipiti, artefato usado para a secagem da massa de mandioca, utilizada para o biju (alimento tradicional). Podemos observar o uso dos recursos de edição, com cortes e a apresentação de uma linha narrativa.

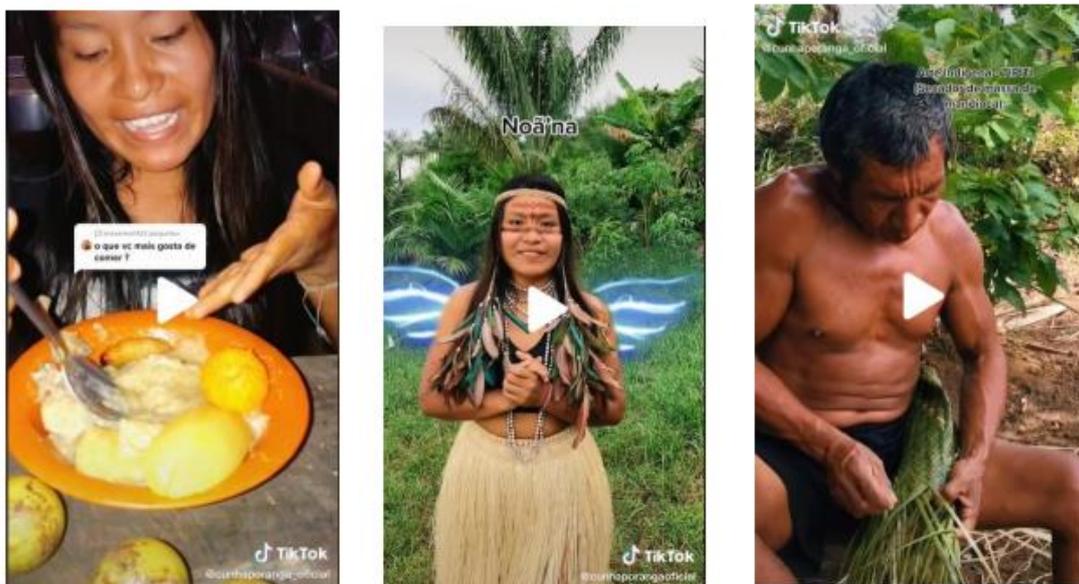


Imagem 2 - Vídeos de Maíra Gomes na rede social *TikTok*

Kauri Waiãpi, que mora na Terra Indígena Waiãpi, no Amapá, também usa a rede para falar sobre a cultura de seu povo. Mas se observa nos vídeos postados por ele no perfil @odaldeia o uso de tom crítico direcionado à visão do homem branco sobre seus costumes e sobre a visão da sociedade não indígena acerca da incorporação das tecnologias móveis pelos indígenas.

Kauri também produz conteúdo audiovisual em outras redes e formatos. Seu vídeo “Moma'e jarã kō jikuwaê'ã kō – Os donos invisíveis” (2019) produzido junto com dois outros jovens de sua etnia, além de um professor e o diretor da Escola Indígena Estadual Aramirã, foi selecionado para a mostra My World 360° - parceria da ONU com a Oculus (agência vinculada ao Facebook) - em 2020.

O Tiktokker utiliza o humor para responder perguntas de usuários da rede que desconhecem ou têm preconceito em relação ao uso dessas tecnologias por povos indígenas que moram em aldeamentos longe dos grandes centros urbanos. Ao se conectar através de suas produções audiovisuais com usuários do mundo inteiro, ele expande seu território e constrói “um novo habitar, um novo lugar que permite transitar de um lugar a outro” (KASEKER; GALASSI; RIBEIRO, 2022, p. 77).

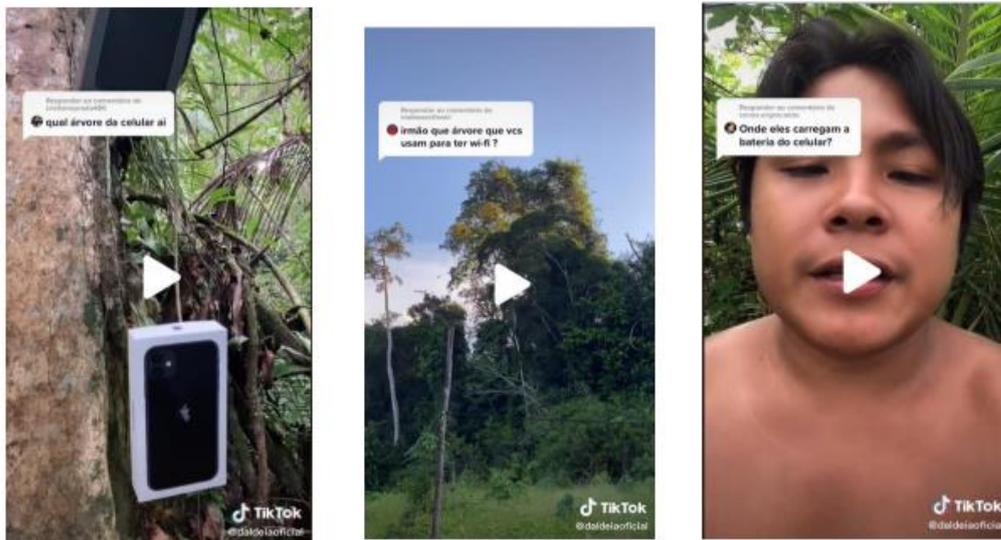


Imagem 3 - Vídeos de Kauri Waiãpi na rede social *TikTok*

No primeiro exemplo presente na Imagem 3, o jovem Waiãpi mostra uma “árvore de celular”. Ele incorpora a imagem do iPhone ao vídeo, e um símbolo da marca Apple é sobreposto ao tronco de uma árvore. Na segunda imagem, mais uma vez Kauri utiliza a ironia ao mostrar uma árvore que provê o acesso a tecnologias contemporâneas para responder a uma pergunta sobre o acesso à rede wi-fi dentro da comunidade indígena. E

no terceiro, repete o tom irônico ao falar da energia elétrica na aldeia. O “peixe elétrico” é usado como alegoria e, com humor, o jovem demonstra conhecimentos de eletricidade, demonstrando mais uma vez que os conhecimentos da sociedade não-indígena não se contrapõem, mas coexistem aos saberes tradicionais de seu povo.

Ainda que os efeitos da representação negativa não sejam suprimidos do imaginário social, muito menos deslocados de um polo a outro, é a partir da representação positiva que a autorrepresentação toma corpo estratégico para constituir-se um espaço de visibilidade, reivindicação e contestação de narrativas deturpadas pelo estereótipo. Dessa forma, contesta-se a esfera hegemônica a partir dela mesma (HALL, 2016, p. 219).

Em todos os vídeos, Maira e Kauri usam a hashtag #TikTokIndígena como forma de identificação e facilidade de disseminação das imagens em redes de usuários interessados por este tipo de conteúdo. Ao usar esses recursos próprios da linguagem contemporânea presente nas redes sociais e, ao mesmo tempo, produzir imagens e conteúdo sobre sua cultura tradicional, os jovens utilizam o ciberespaço como linha de fuga dentro de espaço de controle em que se constituem as redes sociais controladas por grandes corporações.

Considerações finais

Se o vídeo como suporte, dentro das primeiras experiências do projeto Vídeo nas Aldeias, se mostrou essencial para o surgimento de imagens produzidas por indígenas brasileiros sobre suas próprias realidades, o crescente uso de *smartphones* por estes grupos demonstra um grande potencial de expansão desse tipo de produção.

O uso de tecnologias móveis vem expandindo as linhas de fuga dentro do contexto mercadológico que se impõem à construção de imagens e de imaginários sobre os povos indígenas. A partir da apropriação de recursos próprios da linguagem contemporânea presente nas redes sociais, os jovens *TikTokers* indígenas utilizam o ciberespaço para se reapropriar da potência, individual e coletiva, de criação de imagens que melhor representam a eles e a suas crenças.

A partir da crescente popularização do uso de *smartphones* entre os povos originários é provável que cresça esse tipo de produção e disseminação de imagens - não apenas dentro de redes sociais e plataformas, mas também em produções independentes a partir de meios digitais – contribuindo para a construção de uma perspectiva decolonial da imagem do indígena na sociedade brasileira.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, J. J. de. Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo Nas Aldeias. 2015. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- ASCURI. ASCURI: Nosso Jeito de Ser - Ñadereko/Kixovoku. 2023. Disponível em: <https://ascuri.org/nosso-jeito>. Acesso em: 25 mar. 2023.
- BERARDO, Rosa. A representação da alteridade: estereótipos do índio brasileiro no cinema de ficção da década de 70. *Comunicação & Informação*, v. 5, n. 1/2, p. 63-75, 2002.
- BRASIL, André. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. *Revista CEBRAP*, vol 35, novembro de 2016 (quadrimestral). P. 125- 146. São Paulo: 2016
- CANTON, Luciana Giannini. *Andrea Tonacci: do Teatro das Verdades às Cenas de Ficção em Interprete Mais, Pague Mais e Serras da Desordem*. São Paulo, 2014.
- CHAGAS, Adriano. *A imagem portátil: celulares e audiovisual*. Editora Appris, 2019.
- CUNHA, Edgar Teodoro. *Cinema e Imaginação: A imagem do índio no cinema brasileiro dos anos 70*. São Paulo, 2000.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- KASEKER, Monica; GALASSI, Adriana Nakamura; RIBEIRO, Lucas Fernando. Autorrepresentação indígena como política de identidades em luta. *Mídia e Cotidiano*, v.16, n.2, p. 63-86, maio-agosto de 2022.
- KATAHIRINE. KATAHIRINE: A rede audiovisual das mulheres indígenas. A rede. 2023. Disponível em: <https://katahirine.org.br/a-rede/>. Acesso em: 29 jun. 2023.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LEMOS, André. *Ciberespaço e Tecnologias Móveis. Processos de Territorialização e Desterritorialização na Ciberultura*.
- LOPES, F. *Serras da Desordem e Corumbiara: a reconstituição do passado e a memória dos vencidos*. São Paulo, 2012.
- PEREIRA, E. da S. *Mídias nativas: a comunicação audiovisual indígena - o caso do projeto Vídeo Nas Aldeias*. *C-Legenda*, n. 23, p. 61-72, 2010.
- ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. N-1 Edições, 2019.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Cinemas “não narrativos”*. São Paulo, Alameda Casa Editorial, 2012.
- SILVA RIBEIRO, José. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. *Revista de Antropologia*. [S.l.], v. 48, n. 2, dez. 2005.
- TSEREMEY’WA, Cristian Wariu. O que é ser indígena no século XXI. EP-1. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Wariu. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCZFj_5-VLQRddUKouwCSpbA. Acesso em: 24 mai. 2023.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002
- WALSH, Catherine. ¿Son posibles unas ciencias sociales/ culturales otras? Reflexiones entorno a las epistemologías decoloniales. *Nómadas (Col)*, núm. 26, 2007, pp. 102-113.