

## CINEMA INDÍGENA EM PINDORAMA: A EPISTEMOLOGIA DA TERRA

### IZABELLE LOUISE

Izabelle Louise Monteiro Penha<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo aborda o cinema indígena em *Pindorama* – nome originário do território hoje conhecido como Brasil – como uma manifestação da epistemologia indígena, um sistema de conhecimento vivo e profundamente conectado à Terra. Compreendido como uma "máquina de sonhar", o cinema indígena transcende a produção audiovisual, emergindo como um dispositivo ancestral de reencantamento do mundo. Enraizado na memória, espiritualidade e coletividade, este cinema reconecta os seres viventes – humanos, não humanos, natureza, animais e encantados – e reconfigura as formas de narrar, ver e existir. Através da produção compartilhada, o cinema indígena reativa epistemologias, restitui como uma resistência que é sonho, tempo, memória e oralidade. Para os povos indígenas, o cinema e a epistemologia atuam como um espaço sensível que ecoa narrativas ancestrais e contemporâneas.

**Palavras-chave:** Cinema indígena; Epistemologia indígena; Análise filmica; Reencantamento do mundo.

## INDIGENOUS CINEMA IN PINDORAMA: THE EPISTEMOLOGY OF THE EARTH

**Abstract:** This article addresses indigenous cinema in Pindorama—the original name of the territory now known as Brazil—as a manifestation of indigenous epistemology, a living system of knowledge deeply connected to the Earth. Understood as a “dream machine,” indigenous cinema transcends audiovisual production, emerging as an ancestral device for re-enchanting the world. Rooted in memory, spirituality, and collectivity, this cinema reconnects living beings—humans, non-humans, nature, animals, and enchanted beings—and reconfigures ways of narrating, seeing, and existing. Through shared production, indigenous cinema reactivates epistemologies, restoring them as a form of resistance that is dream, time, memory, and orality. For indigenous peoples, cinema and epistemology act as a sensitive space that echoes ancestral and contemporary narratives..

**Keywords:** Indigenous cinema; Indigenous epistemology; Film analysis; Re-enchantment of the world.

<sup>1</sup> Nasceu entre o mangue e o mar, entre Fortaleza e Itarema (1996,Ceará, Brasil). É descendente do povo indígena Tremembé e Doutoranda em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa, com período de mobilidade acadêmica na Hochschule für bildende Künste Hamburg. É investigadora colaboradora no Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes(ULisboa), no Afecta - Laboratório de Investigação e Criação Partilhada em Cinema e Outras Imagens em Movimento (UBI e ULisboa) e no Laboratório de investigação em Corpo, Comunicação e Arte(UFC). Pesquisa e cria a partir do cinema indígena e da encantaria.

[iza.bellephotos@outlook.com](mailto:iza.bellephotos@outlook.com)

<https://orcid.org/0000-0003-1052-0651>

### Folhas ao vento, raízes na tela

A curadora indígena Naine Terena (2020) propõe uma análise da História da Arte Indígena Brasileira, dividindo-a em quatro momentos cruciais. O primeiro momento refere-se à tentativa de extermínio físico das populações indígenas durante o processo de colonização. O segundo, à integração forçada e ao apagamento das culturas indígenas após a Independência do Brasil (1822). O terceiro momento marca a conquista de certa autonomia com a promulgação da Constituição Federal de 1988, que assegurou os direitos dos povos indígenas e fortaleceu sua manifestação política em Brasília. O quarto momento, de particular relevância para este artigo, evidencia o papel das novas mídias na amplificação dos discursos indígenas, favorecendo a emergência de movimentos articulados e de redes de mobilização em defesa das manifestações artísticas.

Neste contexto, as representações cinematográficas dos povos indígenas se apresentam de duas maneiras: cineastas não indígenas realizando filmes sobre indígenas e cineastas indígenas produzindo filmes sobre suas próprias comunidades. No início do século XX, o primeiro modelo predominava amplamente, refletindo uma abordagem hegemônica e colonial na produção cinematográfica com um caráter nacionalista. Essa representação frequentemente serviu para perpetuar estereótipos e narrativas coloniais, contribuindo para o processo contínuo de colonização por parte dos Estados Nacionais e suas elites.

De acordo com Ellis e McLane, "muitas poucas mulheres e praticamente nenhum não branco tiveram acesso ao dinheiro ou à tecnologia necessária para a realização" (ELLIS; MCLANE, 2005, p. 14). O segundo modelo vem se destacando nas produções contemporâneas, mostrando um aumento na presença de cineastas indígenas. Pois, é na luta e na defesa dos povos indígenas, que as lideranças têm reagido estrategicamente, tornando o audiovisual uma ferramenta do Movimento Indígena no Brasil. Embora estejamos por séculos resistindo ao genocídio e às investidas coloniais, o movimento apenas se consolida nacionalmente e ganha notoriedade em 1970. Isso se deve à confluência de fatores que impactavam os povos indígenas, especialmente questões relacionadas à terra<sup>2</sup>, identidade e saúde. Em defesa ao direito coletivo dos povos

<sup>2</sup> Utilizo Terra, em maiúscula, quando se trata do território cosmogônico, e terra, em minúscula, para mencionar o território geográfico

nativos, estes organizaram um movimento unificado com princípios filosóficos, pedagógicos, políticos e metodológicos que reconhecem a identidade de cada povo, encontrando no cinema uma posição política e imagética de restituição do poder.

A partir desse breve contexto, pode-se aferir que o cinema indígena, alinhado aos saberes comunitários, manifesta para além de uma resposta potente às epistemes coloniais e eurocêntricas, apresentando-se não apenas como um conjunto de conhecimentos, mas como uma forma de vida. Mais do que um meio de expressão artística, se configura como um instrumento de afirmação identitária, resistência política e reconstrução de memórias coletivas, pois, através das narrativas produzidas coletivamente, reconfigura o sensível (RANCIÈRE, 2005).

Para os povos indígenas em *Pindorama*<sup>3</sup>, a Terra e todos os seres viventes (NEGO BISPO, 2023), sejam humanos, não humanos, animais, elementos da natureza e seres encantados<sup>4</sup>, não são entidades isoladas, mas sim partes integrantes de uma rede de existência interconectada que produz conhecimento e arte. Esses seres atuam nas cosmogonias indígenas como presenças contínuas, dotadas de agência e significados que ultrapassam a dimensão física. Mesmo quando afastados de seus territórios tradicionais, os povos indígenas mantêm vínculos espirituais e afetivos que preservam a vitalidade desses laços ancestrais, reafirmando que a Terra, mais do que um espaço geográfico, é um lugar simbólico, sagrado e continuamente presente.

Embora o foco recaia sobre os povos indígenas em *Pindorama* é importante reconhecer que dialogamos também com referências indígenas de diversas regiões indígenas, como Silvia Rivera Cusicanqui, Libio Arévalo, Vanessa Watts-Powless, Paula Gunn Allen e Donald Fixico. Em um primeiro momento, a epistemologia indígena se revela como um sistema de conhecimento complexo e vital, desafiando as estruturas hegemônicas coloniais e científicas. Em contraposição a uma visão de mundo dicotômica, que separa razão e sentimento, os saberes indígenas propõem uma cosmogonia integrada, onde todos os elementos estão intrinsecamente

<sup>3</sup> Nome dado pelos povos tupi-guarani ao território que hoje conhecemos como Brasil, significa "região de palmeiras" e é amplamente utilizado pelo Movimento Indígena para referenciar a ideia cosmogônica desta Terra, enquanto *Brasil* representa uma imposição posterior, abrangendo possivelmente territórios cuja concepção original pode não se alinhar a essa delimitação.

<sup>4</sup> Encantados são os seres espirituais que vivem na floresta, e estão majoritariamente representados nas cosmogonias dos povos indígenas no nordeste brasileiro.

interconectados. Conceitos centrais como *chuyma* (coração-corpo), *tekoá* (aldear) e *lup'iña/amuyt'aña* (pensamento racional/sensível) evidenciam a ligação entre o conhecimento e os seres viventes. Nesse sentido, o cinema indígena emerge como uma extensão desse território – um espaço de enunciação e memória onde o conhecimento, a ancestralidade e as experiências coletivas seguem no reencantamento<sup>5</sup> do mundo.

Na segunda parte deste estudo, o cinema indígena se apresenta, não apenas como uma expressão artística, mas como um saber vivo, profundamente enraizada na Terra, no tempo, no sonho, na oralidade e na memória. Os três filmes apresentados são *Tempo circular* (2019) de Graciela Guarani e de Alexandre Pankarau; *Ooni* (2021) de Lilly Baniwa e *Conversas n.1*(2020), de Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Graciela Guarani, Michele Kaiowá e Sophia Pinheiro. A escolha deste conjunto filmico, envolvendo os povos Guarani, Pankarau e Baniwa, justifica-se pela relação direta que essas obras estabelecem com os conceitos discutidos ao longo do texto, especialmente aqueles relacionados à epistemologia, ancestralidade, territorialidade e modos indígenas de narrar.

Além disso, trata-se de filmes produzidos em contextos comunitários, colaborativos e autogeridos, nos quais o cinema se mobiliza como extensão do território e como prática de afirmação política e cosmológica. O critério de seleção baseou-se, portanto, na capacidade dessas obras de articular, em suas formas estéticas e narrativas, os princípios epistemológicos apresentados – como a circularidade do tempo, o enraizamento no território (*tekoá*) e a dimensão relacional do conhecimento –, tornando-as representativas para a análise proposta desde o início. Esses filmes operam, assim, por meio de práticas ontológicas e cosmopolíticas, desempenhando um papel crucial na preservação, transmissão e reinvenção dos saberes ancestrais.

No terceiro momento, o cinema indígena se consolida como um espaço de escuta sensível, onde as narrativas reverberam saberes ancestrais e experiências contemporâneas, funcionando como uma "máquina de sonhar" (Brasil, 2023). Este cinema, espaço de produção de saberes, sonhos e resistências, é impulsionado por cineastas indígenas que assumem o protagonismo de suas próprias histórias. Cada obra revela-se, assim, como uma jornada ancestral, um percurso que atravessa o tempo, desfaz fronteiras e fortalece os laços intrínsecos entre memória, território e a própria

<sup>5</sup> Reencantar trata-se de uma retomada das narrativas indígenas, por meio de processos cosmopolíticos da espíriteme indígena.

existência indígena. Nesse encontro entre cinema e epistemologia, o ato de filmar se confunde com o próprio ato de sonhar.

### **Epistemologia indígena: *aldear* com *chuyma* a *tekoá***

Conforme a análise da pensadora aymara Silvia Rivera Cusicanqui (2010) a epistemologia indígena é fundamentada nos sentimentos e na terra ancestral de cada povo. De acordo com a episteme aymara, existem duas formas principais de pensar e conhecer: *lup'iña* e *amuyt'aña*. O primeiro, *lup'iña*, refere-se a um modo de pensamento associado à nitidez mental, originado da palavra *lupi*, que significa luz do sol, simbolizando o pensamento racional. Já *amuyt'aña* está relacionado ao *chuyma*, um conceito que Cusicanqui traduz como coração, mas que vai além, englobando também os pulmões e o fígado, isto é, órgãos responsáveis por processos de purificação e absorção em intercâmbio com o cosmos.

Pensar com o *chuyma* é sentir e refletir de forma conectada ao ritmo da vida, marcado pela respiração e batidas do coração, enfatizando a integração entre corpo e cosmos. A pensadora aymara destaca que esses modos de pensamento são expressões de memórias, subjetividades e resistências das culturas indígenas. Visto que tanto no campo linguístico quanto epistemológico, oferecem uma forma alternativa de entender o mundo, desafiando as estruturas coloniais e suas narrativas dominantes.

Considera-se, com efeito, que a práxis ontológica indígena também se manifesta na noção de *aldear*, que transforma a aldeia em um verbo, uma ação constante que molda a vida indígena e suas práticas políticas. Para o povo Guarani, presente no Brasil, Paraguai e Argentina, a palavra *tekoá* (BENITES, 2021), na língua Mbyá-Guarani representa *aldear*. O termo *tekoá* refere-se ao modo de vida, abrangendo todas as dimensões que constituem o ser, enquanto o sufixo *-a* implica movimento e ação. Assim, *tekoá* pode ser interpretado como onde a vida acontece, isto é, onde podemos *aldear* o mundo a partir da Terra.

Observa-se, portanto, que a Terra é um território, uma extensão da própria existência, concebida como uma *oka* – uma casa. Para nós<sup>6</sup>, a Terra é uma presença que reside e transcende as fronteiras materiais do espaço físico do território. Visto que, em nossa práxis, buscamos *aldear* com *chuyma a tekua*. Em suma, toda a Terra se configura como uma grande aldeia, onde a sabedoria indígena é constantemente nutrida e vivenciada. Como o líder indígena brasileiro Gersem Baniwa desenvolve, as sabedorias ancestrais são orientadas por uma cosmogênese “baseada na equivalência de culturas e cosmovisões” (BANIWA, 2008, p. 32), e por uma intimidade com o mundo e o conhecimento, que exigem uma sabedoria enraizada.

Seguindo essa linha de pensamento, cabe às próprias comunidades articular e criar, tanto a partir dos conhecimentos tradicionais quanto de novas abordagens. A sabedoria ancestral de cada povo estabelece um vínculo profundo entre os seres viventes, reconhecendo a interdependência na mobilização coletiva para a preservação e transmissão dessas tradições. O conhecimento emerge como força vital para a preservação das narrativas ancestrais. Suas estratégias, fundamentadas na recuperação de cosmogonias e cosmologias, impulsionam a politização das ideias e desafiam a hegemonia dos saberes científicos.

Como advoga o pensador indígena equatoriano Libio Arévalo (2010) do povo Yanakona, o saber indígena ampara-se em quatro pilares: o coletivo, a integralidade, o inalienável e o benéfico. Coletivo, pois todos os membros da comunidade são investigadores e constroem coletivamente o entendimento. Integral, visto que se move em harmonia com a natureza, com os espíritos e com o território. Portanto é unificado em um só, em que toda área de conhecimento se mistura para ajudar na investigação. Não é mercadoria, pois não é negociável e não se trata de um objeto capitalista. Não é prejudicial, dado que o objetivo é sempre equilíbrio entre os seres e a comunidade. Por isso não causa danos e não é manipulado em prol de uma destruição da natureza.

A pluralidade dessas sabedorias reflete nossas filosofias, teorias, métodos e narrativas sobre e para o mundo. Nossos conhecimentos se entrelaçam pela memória, pela oralidade, pelas cosmogonias, pelos nossos sonhos, pelos ancestrais e pelo

---

<sup>6</sup> Há momentos do texto que indico ‘nós’ ou ‘os povos indígenas’, de modo a implicar uma coletividade e autonomia de cada comunidade.

território que habitamos. O mundo indígena, entendido como um tempo circular<sup>7</sup> (MAKUXI, 2021), nos nutre com seus ensinamentos, constituindo uma “pedagogia que imagina uma sociedade pós-colonial e uma academia que honra a diferença e promove a cura” (SMITH, L. T.; LINCOLN; DENZIN, 2008, p. 22).

O conhecimento indígena, assim, baseia-se em uma luta constante pela liberdade, reconhecimento e autodeterminação. Pois nascem da memória coletiva e da prática de reencantar o mundo, permitindo o reencontro com algo que sempre existiu: nossos modos de ser, de criar e de sentir, que resistiram apesar das tentativas de apagamento. Portanto, este texto constitui uma ressignificação epistemológica indígena em *Pindorama*, funcionando como uma abertura para a indigenização (XAKRIABÁ, 2018) do saber e apresentando-se como uma flecha que busca assegurar a presença dos povos indígenas.

### **O cinema indígena brota na epistemologia da Terra: tempo, sonho, oralidade e memória**

Por isso é necessário retornar ao paradigma epistemológico indígena, uma epistemologia em que os seres animados ou inanimados são sujeitos, tanto quanto os humanos, embora sujeitos de natureza muito diferente... Temos que pensar em uma episteme que reconheça a condição de sujeito para o que comumente chamamos de objetos, sejam eles plantas, animais, ou entidades materiais incomensuráveis, como estrelas. É evidente que existem outras estrelas que nos olham no sul além das que olham para as pessoas que vivem no norte. E olhar a luz noturna do sul é uma experiência única, uma lição que já é difícil de colocar em prática nas cidades devido à iluminação urbana. (Cusicanqui, 2010, p. 109)

A epistemologia indígena, assim como o cinema indígena, é ancestral e fundamenta sua sabedoria na Terra, no tempo, no sonho, na oralidade e na memória, permitindo-nos viver coletivamente com nossos ancestrais e com os demais seres viventes. Esse processo ocorre em um ciclo de saber mútuo e livre de hierarquias, onde qualquer sujeito pode construir e compartilhar saberes. Há, assim, uma estrutura

<sup>7</sup> Essa percepção de tempo circular aparece em diversos povos, manifestando-se de modo particularmente eloquente na produção cinematográfica evidenciada dos Guarani, Baniwa e Pankarau.

epistemológica-ontológica, onde as cosmologias indígenas se interconectam simbolicamente, por meio de sons e imagens. Esse entendimento de um mundo outro, em que os humanos, os espíritos, os animais, as naturezas e seus biomas são originários dos mesmos ancestrais é a base da epistemologia e do cinema indígena.

Por consequência, a ontologia indígena dissolve as oposições entre humano e animal, corpo e espírito, visível e invisível<sup>8</sup>, de modo que todos os seres viventes têm a capacidade de produzir conhecimento. Sendo assim, os filmes analisados a seguir são manifestações que nos ensinam a preservar a memória de tempos ancestrais, garantindo que o conhecimento dos antigos continue vivo e acessível através das gerações. O *Lugar-Pensamento*, conforme definido pela pesquisadora indígena canadense Vanessa Watts-Powless, das nações Anishinaabe e Haudenosaunee, expressa justamente essa conexão intrínseca entre território e cognição. Nossa existência se alimenta dessas relações, funcionando como um ecossistema vivo no qual cada elemento da natureza possui sua própria complexidade e agência.

Nesse entrelace entre território e ancestralidade, torna-se evidente que o conhecimento indígena não existe de forma isolada, mas se atualiza continuamente por meio das relações que sustentam a vida em comunidade. Esta relação entre a memória e a oralidade configura uma atuação xamânica intrinsecamente ligada ao cotidiano (ANZALDÚA, 2016), visto que a memória é nosso ancestral vivo, que nos protege e nos guia. Conforme Paula Gunn Allen, de origem Laguna, a oralidade é um dos pilares de nossa sobrevivência, materializada no *sacred hoop* (círculo sagrado), que fundamenta a dinâmica e a criação das comunidades, onde tudo está interconectado.

Para Allen, tanto a oralidade quanto a escrita expressam os sentidos físicos e emocionais, as relações entre a comunidade e a natureza, e a conexão com as divindades. Essas histórias despertam nossa espiritualidade, de dentro para fora e de fora para dentro, formando, assim, o *sacred hoop*, pois se fundamenta “onde pensamento e sentimento são um, onde objetivo e subjetivo são um, onde falante e ouvinte são um, onde som e sentido são um” (ALLEN, 1992, p. 71).

Em concordância, Donald Fixico (2013) da Nação Sax and Fox, afirma que a oralidade se fundamenta na escuta das histórias contadas pelos mais velhos. Ao ouvir

<sup>8</sup> Quando se fala de visível não se pretende evocar apenas o ver/enxergar, pois não me refiro somente ao sentido ocular, e sim a toda a conjuntura de sentidos.

essas narrativas, é possível reviver uma experiência na qual os tempos do passado e do presente se tornam uma só palavra. Essas palavras são, para o povo Guarani (BRASIL, 2023) a origem do coração da Terra, entrelaçando-se com os pássaros, marimbondos e pedras, formando um mapa sem fronteiras. São agentes de transformação que preservam viva a conexão com a Terra, que é ao mesmo tempo origem, fim e processo contínuo de devir.

A noção de mundo para a maioria dos povos indígenas evidenciados não depende da escrita como principal modelo de fundamentação teórica, pois os povos originários são capazes de interpretar os sinais da natureza que independe da escrita. As tradições orais promovem uma produção compartilhada do saber, em que o conhecimento oral se configura como um legado ancestral, baseado em uma prática de fala e escuta multilateral (MUNDURUKU, 2009). É por meio dessas práticas discursivas que se fortalece a dinâmica social e cultural da comunidade, diferenciando-se da tradição moderna da escrita.

O xamã Yanomani, Davi Kopenawa nos ensina que a escrita é uma *pele de imagens*, e que também se denomina como *tRê ã oni*, isto é, desenho com as palavras. Conforme afirma Kopenawa: “Eu não vi as coisas de que falo no papel dos livros nem em peles de imagens. Meu papel está dentro de mim e me foi transmitido pelas palavras dos meus maiores”(KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 455). Ao contrário da perspectiva eurocêntrica, que vê a escrita como uma marca de temporalidade e documentação, definindo culturas ágrafas como aquelas sem história, muitas sociedades preservam e transmitem seu conhecimento por meio de práticas performativas e inscrições corporais, criando formas alternativas de grafia do saber.

Complementando essa argumentação, Maria Leda Martins (2021), antropóloga brasileira, falará de *oralitura*, para justificar como os gestos, as vozes e os corpos em movimento são portadores da memória cultural. O corpo, em suas diversas expressões – seja através das mãos que fazem artesanato, dos pés que dançam, ou da voz que canta – torna-se uma zona de fazer, um espaço onde a memória ancestral é ativada e perpetuada. O saber oral é uma continuação de nossas histórias e memórias, funcionando como um suporte coletivo que facilita a comunicação dentro da comunidade. Sendo a memória ancestral, este elo que se mantém vivo como uma

criação partilhada<sup>9</sup> (FERRAZ, 2018) de todos os povos, sustentada pela diversidade da epistemologia indígena. É pelo saber que os povos indígenas alimentam a memória, enquanto princípio que nos conecta à totalidade da vida, lembrando-nos de que somos apenas um fio em uma vasta teia (MUNDURUKU, 2018) em um tempo circular.

Esse tempo circular como nomeado pelo artista indígena brasileiro Jaider Esbell Makuxi (2021) também é reconhecido por Paula Gunn Allen (1992) como o *sacred hoop* e ainda conceitualizado por Leda Maria Martins como tempo espiralar; trata-se de um tempo sem começo, meio ou fim, no qual o passado, o presente e o futuro se alimentam mutuamente. Para os povos indígenas, o tempo linear não é capaz de nos conectar com a sabedoria ancestral, pois não respeita o ritmo natural da vida. O tempo circular não depende do relógio ou do calendário, pois aprende, com paciência, com o passado, enquanto uma percepção do infinito. Este tempo está relacionado aos ciclos da natureza, como as estações do ano, os ciclos de plantio e colheita, e os ritmos de vida e morte.

**Figura 1 - *Tempo circular* (2019), 20 minutos, 10:01s, de Graciela Guarani e de Alexandre Pankarau**



Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=II3KxQZ4wwQ>>. Acesso em: 14 de abril de 2025.

<sup>9</sup> A criação partilhada é uma abordagem metodológica, que desafia as hierarquias convencionais de produção e análise cinematográfica, de modo que a criação seja realizada horizontalmente entre os sujeitos.

Essa concepção ecoa no filme *Tempo circular* (2019), de Graciela Guarani e de Alexandre Pankarau, ao qual aprendemos sobre um tempo que escuta o passado e pensa no futuro, onde todos os tempos estão em circularidade e, portanto, se misturam. O tempo circular proposto no filme contrasta com a visão ocidental linear do tempo, onde o progresso segue uma linha reta do nascimento à morte. Na abertura do filme, os diretores refletem sobre essa diferença, afirmando que, para os povos indígenas em *Pindorama*, o presente é vivido em constante diálogo com o passado e o futuro. Ao longo do documentário, a narrativa é tecida a partir dos ensinamentos dos mais velhos e da educação das crianças, mostrando como o conhecimento é transmitido através das gerações.

Nesse contexto, o filme valoriza a escuta do passado, não apenas como uma ferramenta vital para navegar o presente, mas também como um meio de preservar a memória e preparar o futuro. Esse espiral temporal é fundamental para a forma como essas culturas percebem e interagem com o mundo. Visto que esse tempo é o que interliga todos os seres viventes, sem um fim definitivo, mas com um eterno retorno. Em outras palavras, nos ensina sobre o tempo, a memória e o sonho, tal como descreve Kopenawa (2015, p. 465): “quando queremos conhecer as coisas, esforçamo-nos para vê-las no sonho. Esse é o nosso modo de ganhar conhecimento”.

À par disso, no vídeo *Ooni* (2021), de Lilly Baniwa, os sonhos representam os ensinamentos dos ancestrais, que buscam sabedorias nas águas, denominadas de *ooni*. Nos primeiros dois minutos do vídeo, ouvimos a língua Baniwa com legendas em português. Em seguida, há uma inversão linguística: a fala passa a ser em português, enquanto as legendas aparecem em Baniwa. Essa transição ocorre quando Lilly Baniwa narra um sonho no qual uma rede, sustentada pelo invisível, a envolve. Deitada com seu filho, ela observa o rio enchendo. Nesse instante, um espírito se comunica com ela, revelando que a rede se transformará em uma canoa para enfrentar a imensidão das águas. Essa narrativa expressa um saber ontológico que reconhece o sonho como um ser vivo, capaz de se comunicar e interagir conosco, enfatizando a urgência das práticas indígenas na preservação da memória. A história reflete uma perspectiva que, como afirma Fixico (2013, p. 2), envolve “seres humanos, animais, plantas, o ambiente natural e o mundo metafísico das visões e sonhos”.

Os sonhos nos conectam diretamente com nossos ancestrais, funcionando como uma ponte que nos permite acessar os saberes transmitidos ao longo das gerações. Nas palavras de Krenak (KRENAK, 1992, p. 2), “esse sonho tem um aprendizado para o sonho. E, quando nós sonhamos, estamos entrando em um outro plano de conhecimento...um plano de quando o tempo não existia”. Aprender a sonhar com a epistemologia indígena é reconhecer que cada pensamento se manifesta em sua pluralidade, sendo indissociável da Terra, do tempo, do sonho, da oralidade e da memória. Por sua vez, a transmissão geracional dos nossos saberes é também percebida como um território vivente, limítrofe de múltiplas narrativas, onde fauna e flora coabitam em equilíbrio, tecendo, juntas, a sabedoria ancestral.

Esse cinema que brota da Terra, germina em sua semente a epistemologia de diversos povos. Por essa razão, preservar parte de nossa sabedoria é essencial, pois foi através desse segredo ancestral que sobrevivemos por séculos. E que agora, torna-se urgente “reivindicar nossa voz nesse contexto trata-se também de reafirmar, reconectar e reorganizar os modos de conhecer que foram submersos, escondidos ou soterrados” (Smith, 2008, p.88).

**Figura 2 - Ooni (2021), 7 minutos, frame 02:14s, de Lilly Baniwa**



**Figura 3** - Ooni (2021), 7 minutos, frame 03:10s, de Lilly Baniwa.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NBhEMuu2Kjo>>. Acesso em: 3 de fevereiro de 2025.

### Máquina de sonhar: cinema e epistemologia que atravessa mundos

Considerando o breve enquadramento teórico apresentado anteriormente, a realização audiovisual é protagonizada pelos povos indígenas, e não meramente sobre eles. Somos nós que escolhemos as imagens que desejamos representar, configurando uma agência própria para dar forma aos fenômenos visíveis e invisíveis da nossa comunidade. Desse modo, fabulam-se imagens interconectadas, capazes de construir e desconstruir mundos: o dos humanos e o dos encantados.

Em consonância com esta abordagem, apresenta-se a obra *Nhemongueta Kunhã Mbaraete - Conversas entre Mulheres Corajosas* (2020), um projeto audiovisual composto por 16 vídeo-cartas, organizadas em quatro séries: Conversas nº 1, Conversas nº 2, Conversas nº 3 e Conversas nº 4. As autoras Patrícia Ferreira Pará Yxapy, Graciela Guarani, Michele Kaiowá e Sophia Pinheiro debruçam temas como afeto, ecologia e isolamento social durante a pandemia de Covid-19. Para cada uma delas, o mundo estava passando por uma transformação profunda, por isso abordam essas mudanças através da perspectiva de mulheres guerreiras.

**Figura 4** – Conversas n.1 (2020). De Michele Kaiowá para Sophia Pinheiro / De Graciela Guarani para Patrícia Ferreira Pará Yxapy / De Patrícia Ferreira Pará Yxapy para Michele Kaiowá / De Sophia Pinheiro para Graciela Guarani. 44 minutos, frame de 27:50s.



Disponível em: <<https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>> Acesso em: 21 de janeiro de 2025.

A criação fílmica compartilhada estabelece no cinema Guarani como um espaço de resistência. Segundo o cineasta Alberto Alvares Guarani (2018) este cinema significa o reconhecimento e a valorização do modo de viver Guarani, por meio do qual “os Guarani transmitem ao mundo seu próprio olhar, deixando de ser ‘caça’, e nos tornamos caçadores”. Essa inversão de papéis é crucial: em vez de serem “caçados” pela representação alheia, os artistas se tornam “caçadores” de suas próprias narrativas, recuperando o controle sobre sua imagem e representação.

Portanto, as/os cineastas indígenas desempenham os múltiplos papéis de curadores, artistas e guerreiras/os pois se dedicam a usar a câmera, “enquanto objeto/corpo pode ser comparada ao arco, o ato de disparar/clicar ao lançar a flecha, a imagem captada à caça e, por sua vez, o cineasta/fotógrafo ao caçador” (KANAYKÕ, 2021, p. 50). Nessa dinâmica – câmera como arco e flecha, clique como lançamento, imagem como caça e criador como caçador – o corpo se revela um repositório de saberes e imagens. A câmera, agindo como um arco e flecha, flexiona-se às necessidades e aos contextos de cada povo indígena, captando suas narrativas e perspectivas únicas. Como

afirma Sophia Pinheiro em diálogo com os cineastas Ariel Kuaray Ortega e Alberto Alvares Guarani:

No encontro, Ariel Kuaray Ortega disse: "a câmera tem que se transformar em um ser Guarani e a câmera torna-se invisível como aparato ocidental e ali todos os seres, incluindo a câmera, tornam-se espirituais". Alberto Alvares, mesmo não sendo um sonhador, fez uma enunciação: "filmar é como se você capturasse um sonho – fazer o filme, sonhar com a câmera – e depois do filme realizado, é como se você acordasse de um sonho". (PINHEIRO, 2020, p. 76)

Concordo com André Brasil (2023, p.103) que o cinema indígena é uma "máquina de sonhos", uma "outra maneira de caminhar" onde, como os cantos compartilhados que vêm de longe, a jornada se torna coletiva e os mapas produzidos em territórios ancestrais desfazem fronteiras. Atua, assim, como um dispositivo concreto para perceber, atravessar e habitar o mundo de forma compartilhada, com o passado influenciando o presente. Essa perspectiva ecoa a relação do sonho e da oralidade na epistemologia indígena e, consequentemente, em seu cinema. Sobre o sonho e a oralidade, a curadora indígena do povo Guarani Nhandeva, Sandra Benites (2022, p.13), explica que o sonho é um processo, uma sabedoria a ser vivida como uma língua, intrínseca ao ser e à narrativa de origem para cada povo, onde a memória vivida nutre a continuidade do sonhar.

A epistemologia indígena, ao moldar a narrativa e o processo criativo do cinema indígena, proporciona um aprendizado onírico. O cinema, então, materializa essa dimensão do sonho e a força da palavra falada, expandindo percepções e ressignificando territórios. Nesse contexto, o sonho e a oralidade se tornam elementos cruciais na construção das narrativas e na criação audiovisual, influenciando o ritmo das cenas, a montagem, o desenvolvimento das personagens e as escolhas estéticas sobre o que e como filmar.

### Sonhar de olhos abertos

A epistemologia indígena apresentada neste texto propõe um reencontro com modos de existência que reverenciam a Terra, a memória e os ciclos da vida. Mais do

que uma tentativa de resgatar tradições, trata-se da afirmação de um pensamento vivo e insurgente, que rompe com as lógicas hierárquicas e fragmentárias do saber moderno. Nesse contexto, o cinema indígena manifesta-se como uma extensão sensível dessa epistemologia – uma linguagem audiovisual entrelaçada ao sonho, ao tempo, à oralidade e à memória, capaz de revelar mundos encantados e de reafirmar os laços com os ancestrais. Sonhar, lembrar, contar e filmar tornam-se, assim, práticas de resistência, continuidade e reinvenção.

Nesse contexto, o conhecimento indígena se projeta como uma flecha lançada no tempo: conecta passado, presente e futuro em uma espiral viva, oferecendo uma forma de viver e de sentir – com o corpo e o coração em profunda harmonia com a Terra. Ao reivindicar a Terra como *oka* (casa) e o conhecimento como algo inalienável e comunitário, os povos indígenas desafiam as fronteiras rígidas do pensamento ocidental e nos convidam a imaginar outras formas de existência. Nesse sentido, *aldear* com *chuyma a tekoá*, torna-se uma escuta atenta aos sonhos, à natureza e à oralidade dos mais velhos, criando um elo afetivo e espiritual entre tempos e mundos.

Enquanto máquina de sonhar, o cinema dos povos indígenas reafirmam seu lugar na construção do mundo: não mais como objetos da história, mas como protagonistas do visível e do invisível. Esses filmes narram histórias, mas também despertam memórias, curam feridas coloniais, e reafirmam a dignidade, a autonomia e a potência dos povos originários. Ao reconhecer o sonho como forma de conhecimento e a oralidade como linguagem viva, o cinema indígena transforma-se em território – espaço de resistência, de criação e de pertença. Reivindicar esse espaço audiovisual é também reivindicar o direito de existir conforme os próprios modos de ser, pensar e sentir o mundo.

## Referências

ALVARES, A. **Da aldeia ao cinema: o encontro da imagem com a história.** [Trabalho de Conclusão de Curso (Formação Intercultural para Educadores Indígenas)] — Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.

ANZALDÚA, G. **Borderlands / La Frontera** (1a). Capitán Swing, 2016. Disponível em: [https://enriquedussel.com/txt/Textos\\_200\\_Obras/Giro\\_descolonizador/Frontera-Gloria\\_Anzaldua.pdf](https://enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/Giro_descolonizador/Frontera-Gloria_Anzaldua.pdf). Acesso em: 15 abr. 2025.

ARÉVALO, L. P. **Epistemología e investigación indígena desde lo propio.** Revista Guatimalteca de Educación, p. 195–227, 2010.

BANIWA, G. De Gersem Baniwa para as pessoas que sonham um outro Brasil. In: **Cartas para o Bem Viver.** p. 25–36, 2008.

BENITES, Eliel. **Busca do Teko Araguyje (jeito sagrado de ser) nas retomadas territoriais Guarani e Kaiowá.** 2021. Tese (Doutorado em Geografia) — Universidade Federal da Grande Dourados.

BRASIL, A. Yvy Pyte, o brilho contra as fronteiras. In: **Catálogo Forumdoc.bh.2023 (27o),** 2023.

CUSICANQUI, Silvia. **Ch'xinakak utxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores (1a).** Tinta Limón Ediciones, 2010.

CONVERSAS n.1 (2020). Direção de Michele Guarani, Sophia Pinheiro, Graciela Guarani e Patrícia Guarani. 1 vídeo (44 minutos). Disponível em: <<https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-parayxapy-sophia-pinheiro/>>. Acesso em: 21 de janeiro de 2025.

DELEUZE, G. O que é um dispositivo? In: \_\_\_\_\_. **Dois Regimes de Loucos: textos e entrevistas (1975–1995).** São Paulo: Editora 34, 2016.

ELLIS, J.; McLANE, B. **A new history of documentary film** (2nd ed.). A&C Black, 2005.

FERRAZ, R. **Criação fílmica partilhada entre uma personagem que realiza e uma realizadora que atua: o processo de construção de Rua dos anjos.** 2018. Tese (Doutorado) — Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

FIXICO, D. **The American Indian Mind in a Linear World: American Indian Studies and Traditional Knowledge (1st ed.).** Routledge, 2013.

KANAYKÔ, E. A cosmologia da imagem. In: DUARTE, D. R.; ROMERO, R.; TORRES, J. (Orgs.). **Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena (1a ed.).** MG: Filmes de Quintal, 2021. p. 41–58.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami (1a ed.).** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, A. **Antes, o mundo não existia.** In: **Tempo e história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo (1a ed.).** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MAKUXI, J. E. Na sociedade indígena, todos são artistas. **Arte & Ensaios**, n. 41, v. 27, p. 14–48, 2021.

MARTINS, L. Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela.** Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.

MUNDURUKU, D. Educação indígena: do corpo, da mente e do espírito. **Múltiplas Leituras**, v. 2, n. 1–2, p. 21–29, 2009.

MUNDURUKU, D. Escrita indígena: registro, oralidade e literatura: O reencontro da memória. In: **Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção**. São Paulo: Editora Fi, 2018.

NEGO BISPO, A. **A terra dá, a terra quer** (1a ed.). São Paulo: Ubu Editora, 2023.

OONI (2021). Direção de Lilly Baniwa. 1 vídeo (7 minutos). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NBhEMuu2Kjo>>. Acesso em: 3 de fevereiro de 2025.

PINHEIRO, S. F. Fazer filmes e fazer-se no cinema indígena de mulheres indígenas com Patrícia Ferreira Pará Yxapy. **Teoria e Cultura**, Vol. 3, 2020.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: Estética e Política** (Trad. Mônica Costa Netto, Ed. 34th ed.). São Paulo: EXO experimental org., 2005.

SMITH, L. T.; LINCOLN, N.; DENZIN, N. (Eds.). **Handbook of critical and indigenous methodologies** (1a ed.). SAGE Publications, Inc., 2008.

TEMPO circular (2019). Direção de Graciela Guarani e Alexandre Pankarau. 1 vídeo (20 minutos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lI3KxQZ4wwQ>. Acesso em: 14 de abril de 2025.

TERENA, Naine. Lentes ativistas e a arte indígena. **Revista Zum**, v. 3, 2020.

WALSH McDONALD, C. E. ¿Qué conocimiento(s)? Reflexiones sobre las políticas del conocimiento, el campo académico y el movimiento indígena ecuatoriano. **Revista Del Centro Andino de Estudios Internacionales**, n. 2, 2001.

XAKRIABÁ, C. **O barro, o genipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada**. 2018. Dissertação (Mestrado) — Universidade de Brasília.

Recebido em 18/05/2025

Aceito em 11/12/2025