

A beleza Mebêngôkre n(d)os Filmes da Aldeia A'Ukre¹

Amilton Lima UFU/MG

Palavras-chave: etnologia, cinema, mebêngôkre-kayapó

Neste trabalho aqui apresentado busco trazer para debate o que é um resultado parcial de minha dissertação de mestrado, que versa sobre o Cinema mebêngôkre-kayapó, com foco na produção fílmica da aldeia A'Ukre, esboçando alguns traços na cartografia do regime de pensamento mebêngôkre, a partir de uma etnografia fílmica de algumas de suas produções, amparando-se na etnologia produzida sobre esse grupo. Buscando as possíveis associações e agências de elementos que estão na base de seu pensamento e que são mobilizados no aprendizado e tradução dessa técnica estrangeira, que é o cinema. Buscando entender como apropriaram-se da câmera, como ela entra no seio da aldeia e sua agência na produção desse pensamento e em como se dá formulação e circulação de ideias, de visões de mundo.

Trabalhei sobre a transformação desse modo de fazer cinema, a partir de novas relações estabelecidas pelos mebêngôkre da aldeia A'Ukre com diversos agentes. E aqui, abordarei especificamente a primeira parte de análise que realizei em meu trabalho, sobre as produções anteriores a uma oficina de formação de cineastas indígenas oferecida por membros do projeto Vídeo nas Aldeias.

Desde a criação da base de pesquisa Pinkaiti, iniciativa conjunta de membros da aldeia A'Ukre, pesquisadores e ambientalistas parceiros, e com a conseqüente intensificação da relação dos mebêngôkre com os brancos, eles passaram a ter contato com os equipamentos audiovisuais. Os gravadores já eram bem conhecidos e utilizados em reuniões com outras entidades, para registrar os acordos que eram feitos e usar essas gravações como provas, caso o acordo não fosse seguido. Sobre as câmeras, os indígenas foram se familiarizando a partir das visitas dos diversos tipos de pesquisadores, que se utilizavam de câmeras fotográficas e filmadoras como aporte para seus estudos. Além das câmeras dos jornalistas das inúmeras reportagens que começaram a surgir depois do reconhecimento internacional.

¹ Trabalho apresentado na 33ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 28 de agosto a 03 de setembro de 2022.

Ademais, notando essas novas aquisições, a potencialidade da gravação dos rituais e a circulação desses vídeos dentre as aldeias mebêngôkre, projetos se dedicaram a auxiliar os indígenas na produção de seus vídeos, além de doações de equipamentos necessários, como o “Mekaron Opôî D’jôî”, o “Kayapó Vídeo Project” e o projeto “Kukradjá Nypênh” desenvolvido pelo Museu do Índio. Terence Turner teve participação destacada nesse momento.

Em 1990, com o auxílio da Spencer Foundation, comecei o Projeto de Vídeo Kayapó para atender a essas necessidades, com a cooperação do Centro de Trabalho Indigenista de São Paulo. Este último deixou à disposição seu estúdio, técnicos para o treinamento dos Kayapo em edição e um lugar para guardar os vídeos, formando um Arquivo de Vídeo Kayapó, onde ficavam os vídeos originais e as matrizes editadas (TURNER, 1993, p. 88-9).

Dentro da aldeia, os responsáveis pela produção do vídeo podem conquistar uma posição de prestígio, por acabarem sendo uma ponte com a “sociedade englobante”. E sendo uma sociedade “comandada” por seus membros mais velhos, culmina que é uma das poucas formas que sobram aos jovens buscarem um papel de destaque. “Muitos dos chefes mais jovens dos grupos atuais foram câmeras de vídeo durante sua ascensão à chefia. E muitos dos jovens mais ambiciosos adotaram o vídeo, pelo menos em parte, na esperança de seguir os passos destes líderes” (ibid. p. 86)

No caso da relação entre aldeias, algumas delas foram, de certa forma, beneficiando-se mais do contato com esses projetos do que outras. Em seu trabalho na aldeia Môjkarakô, Demarchi e Dias (2018) notaram que a forma como o projeto fora absorvido pelos indígenas acabou por “... colocá-los em um ponto estratégico no circuito imagético que perpassa as aldeias do sul do Pará” (DEMARCHI e DIAS, 2018, p. 48). Circulando entre as aldeias a informação de que havia cinegrafistas indígenas naquela aldeia e que estavam registrando os seus rituais, logo lideranças de outras aldeias passaram a requerer que filmassem também as festas e rituais que aconteciam em suas respectivas aldeias. O que poderia ser visto pelas lideranças como uma apropriação de recurso interno, foi entendido como algo positivo para os cinegrafistas e chefes, afinal poderia lhes conferir prestígio e status entre as outras aldeias do Território Kayapó.

Nestas filmagens que aconteciam nas outras aldeias, os cinegrafistas costumavam ser interpelados pelos anfitriões para que deixassem com eles a mídia do que foi gravado no local, mas não tinham equipamentos que pudessem fazer isso, pois não eram filmes totalmente digitalizados. Por isso acabaram tendo por prática a exibição do material bruto logo depois de gravado. Com essa exibição, os membros da aldeia poderiam ver o ritual, debatiam aspectos

que apareciam na tela e criticavam quando encontravam algo que no ritual não tivesse sido feito da forma como achavam a mais correta, ou ainda sobre quais aspectos não foram focados no que foi filmado. Sempre atentando para a beleza de tais aspectos, para o seu kukràdjà.

Isso não apenas por que o ritual, como diz Turner, expressa “o valor supremo kayapó de beleza”, mas sobretudo por que a própria produção do vídeo pelo cinegrafista, além de reiterar esse valor supremo, produz ela mesma ainda mais beleza. Acompanhando sempre as sequências e repetições das cerimônias em seu contínuo processo de agregação de beleza, o cinegrafista cria com a filmagem um produto em que estão objetificadas tanto a beleza do ritual em si, motivada pelos princípios de inteireza, proporção e simetria, quanto a “sobre-beleza” que a filmagem engendra, uma vez que é a própria sequência ritual que norteia a produção. (DEMARCHI e DIAS, 2018, p. 56).

O cinema: os equipamentos audiovisuais, as técnicas de filmagem e de edição entram nesse engendramento mebêngôkre da alteridade, aparecendo como um potente agente na comunidade. A incorporação da câmera ao mesmo tempo que trabalha na subjetivação, na constituição da pessoa, a partir de sua incorporação, trabalha também numa objetivação: na exibição do kukradja, da beleza/cultura mebêngôkre. Os filmes além de exibir esse kukradja, acaba também se tornando um.

O que é absorvido nesse contato não é apenas o objeto, a câmera, a ilha de edição, mas também a técnica, o modo como se faz. Para pensar o cinema indígena é necessário se atentar às múltiplas associações e agências, para além da ideia de causalidade. Não se busca a causa de algumas escolhas estéticas, e sim as possíveis associações mobilizadas na produção fílmica dos indígenas. É necessário fazer uma análise que busque a simetria, pensando as conexões que emergiram do contato com esses projetos, na tentativa de identificar características que estão na base de uma epistemologia indígena que podem ter sido mobilizados para uma tradução da técnica estrangeira e também como essa entra no seio da aldeia. Mas também as características próprias desses projetos que foram absorvidas pelos cineastas indígenas nesse novo modo de fazer cinema, despontado a partir desse contato.

Outras aldeias se atentaram para isso e almejavam a possibilidade de terem, eles mesmo, seus equipamentos, seus filmes, assim como ter também seus próprios realizadores, formarem cineastas da aldeia. A aldeia A’Ukre foi uma delas.

Além de possivelmente enxergarem um crescimento no prestígio de outras aldeias com a incorporação do audiovisual, os líderes da aldeia viam com certo temor o interesse crescente dos mais jovens com os equipamentos eletrônicos que apareciam com estrangeiros que iam até

a aldeia. Pois, para eles, esses jovens estavam perdendo interesse em suas tradições frente aos apetrechos ocidentais. Algo que Lea (2012) notou em sua pesquisa.

Hoje, o aumento de interação com o mundo dos *kubẽ* está corroendo a onisciência dos velhos. Estes reclamam sempre que os jovens não se interessam por sua cultura tradicional (*mẽtum kukràdjà mari prãm kêt*; velhos/cultura/entender/desejar/ [negativo]). Afirmam que os jovens não se interessam por aprender remédios do mato, mitos, e os ofícios de xamã e chefe tradicional. Os velhos acusam os jovens de quere “virar *kubẽ*”; ou *amĩô kubẽ krut*; ([reflexivo]/ [instrumento] *kubẽ*). Os jovens estão começando a rejeitar o uso da tonsura, alegando que é “feito”. Não querem morar na casa dos homens, considerando-a incômoda. A rejeição do uso do batoque de madeira é racionalizada como “atrapalhando para falar português” além de ser “insuportavelmente doloroso” (embora não seja mais doloroso agora do que antes) (LEA, 2012, p. 167-8).

Os vídeos passaram a ser mais comuns entre os mebêngôkre da A’Ukre. Com a modernização e popularização das filmadoras, que passaram a ter um preço mais acessível, a aldeia conseguiu comprar alguns equipamentos utilizando os recursos recebidos com as parcerias, ou ainda doadas por esses pesquisadores que passavam pela base Pinkaiti. E mais recentemente com desenvolvimento de celulares com funções de fotografia e filmagem, todos com algum equipamento desse conseguia produzir suas próprias filmagens. Soares e Zanotti (SOARES; ZANOTTI; RAMÓN PARRA, 2018) perceberam, desde a primeira ida à aldeia, crescente proeminência da produção de vídeos e de fotografias, se tornando cada vez mais parte do cotidiano da aldeia. Se antes, eram raros os indígenas que tivessem participado de algum projeto, como o de Turner, depois de 2013 a circulação dos aparelhos de filmagem era muito maior na aldeia.

While certainly there were one or two individuals in A’Ukre who had known or participated in Turner’s project, there was limited active media making that took place in the community, due to lack of access to resources or means to travel, from 2004 to 2009.

While only a few men had seen or been exposed to digital cameras in 2004, which was Zanotti’s first visit to A’Ukre, by 2013 several men in the community across a variety of ages owned compact point-and-shoot digital cameras that had been either purchased with their own money or donated during research projects in the area (...). Also during this time period, cell phones and point-and-shoot cameras with video options also were used to make short films, which could be images from visits to town, Kayapó soccer games, ceremonies, or political events that the Kayapó were involved with (SOARES; ZANOTTI; RAMÓN PARRA, 2018, p.110-1).

Desde o começo da utilização desses equipamentos, a aldeia esbarrou na dificuldade de armazenamento, de edição e de transmissão do que era filmado. Além de equipamentos de cinegrafia, precisavam também de mídias para essas filmagens e posteriormente de CDs e DVDs para que pudesse armazenar e reproduzir em aparelhos já presentes na aldeia, além de fazer circular esses vídeos entre as outras aldeias. Antes da popularização das mídias digitais, muitas filmagens que aconteciam na aldeia só eram transmitidas uma única vez, ou a fita era reutilizada depois, ou ia para algum arquivo, como os vídeos do “Kayapó Video Project”, de Terence Turner, que eram armazenados, à época, em um escritório do Centro de Proteção indígena. Na A’Ukre, mais recentemente, uma solução era a edição do material bruto e produção de cópias em DVDs, para isso recorriam a pessoas de fora da aldeia, em cidades da redondeza da TI Kayapó.

Os anciões queriam conquistar uma soberania visual. Queriam disputar o prestígio de ter cineastas com as outras aldeias. Queriam fazer filmes como outros povos, fazendo circular a sua “beleza”. Queriam ainda desviar o sentido do deslumbramento dos jovens pelas tecnologias do kubẽ, capturando um projeto de cinema indígena que desse autonomia à aldeia em um processo moderno de autodeterminação. Para isso queriam fundar um centro de mídia e buscar cursos para formar seus cinegrafistas e editores de vídeo.

A partir de 2004, o foco da base de pesquisa Pinkaiti muda para a educação, se desenvolvem, assim, novas parcerias: Dr. Janet Chernela, professora de antropologia na University of Maryland College Park, Dr. Paul Elliott Little, substituído depois por Dra. Marcela Coelho de Souza, ambos da Universidade de Brasília. Professores que passaram a apoiar os mebêngôkre da aldeia A’Ukre num curso oferecido para alunos graduandos e pós-graduandos de ambas universidades sobre conservação ecológica e sustentabilidade. Posteriormente se juntaram ao grupo a Universidade Federal de Uberlândia e a Purdue University nas figuras do Dr. Diego Soares da Silveira e a Dra. Laura Zanotti, que conjuntamente à organização Kayapó “Associação Floresta Protegida”, a partir de 2007, passaram a oferecer com a aldeia o curso de campo “Conservação, Vida Social e Desenvolvimento entre o Povo Indígena Kayapó do Sudeste da Amazônia”. E desde então, esses professores e universidades das quais faziam parte foram parceiros fundamentais para a consolidação do cinema na aldeia.

O centro de mídia Kokojagoti foi construído em 2016 e a importância dada a ele é tamanha que se decidiu que fosse construído no centro da aldeia. Foi algo debatido com toda a

aldeia e contou com apoio geral para a sua criação, tanto os anciões como os mais jovens. Outro fato que se nota também é que ter participado de sua concepção, ter ajudado a construir, buscar recursos e parceiros para erguer o centro parece conceder prestígio entre as pessoas da aldeia. Pat-í, cineasta da aldeia, além de falar sobre a participação fundamental dos anciões para a construção, cita o cacique Krwyt, fala como foi ele quem determinou a área onde seria construída, além de ter trabalhado como fiscal da obra, porém reclama pra si um protagonismo. Fala que quando conversava com Diego e Laura sobre fotografia, ele ia pensando sobre a ideia do centro de mídia. E desde quando ganhou a câmera do Diego passaram a construir a ideia do centro de mídia. Hoje ele é também instrutor no Koko jagoti dos mais jovens que querem ser cineastas. Fala como convenceu os mais velhos de construir o centro.

No início eles não gostaram, né? Tem muitas coisas na nossa tradição a gente não pode mostrar. Mas como a gente explicou para as pessoa como é importante a câmera, comecei a conversar com a comunidade, comecei a conversar com o cacique e esclareci bem pra eles. Então concordaram. E depois fizemos reunião com a comunidade (KAYAPÓ, 2022. Informação verbal).

Com o centro de mídia, os vídeos passaram a fazer, ainda mais, parte do cotidiano da aldeia. Além de possibilitar os indígenas editarem seus próprios vídeos, acabava com o aborrecimento com a falta de armazenamento. Possibilitando então uma amplificação no processo de experimentação com o audiovisual. Em seus filmes eram privilegiados vídeos caseiros, eventos e cerimônias em geral, de torneios de futebol, à festa de aniversário da aldeia (SOARES; ZANOTTI; RAMÓN PARRA, 2018). Percebe-se isso a partir dos filmes que tivemos acesso: um grande foco no registro de seus rituais, as danças, as músicas, coreografias e sons, partida de futebol, passeios, até a construção do centro de mídia foi filmado. Em geral com poucos cortes, a narrativa era a própria do acontecimento, o filme era um puro registro do evento filmado.

Foram analisados por mim dez filmes do centro de mídia koko jagoti, que totalizam duas horas, vinte e três minutos e cinquenta e seis segundos (02:23:56), mais um filme que foi armazenado com alguma incorreção e consta ter, só ele, três horas, quatorze minutos e cinquenta e oito segundo (03:14:58), mas apenas em torno de uma hora e meia são reproduzíveis, por conta deste erro. E trarei aqui a análise de três deles, trazendo um resumo sobre o que abordam, sem aprofundar em questões específicas do que é mostrado, e sim trazendo algumas características para pensar sobre algumas escolhas estéticas.

Em *Amex ny kadjy metoro ne ja (virada do ano 2015 a 2016)*, filme de catorze minutos e trinta e cinco segundos (14:35), filmado por Irekako e editado por Bepkadjoiti, mostra uma parte da festa mebêngôkre de final de ano, a dança dos membros da aldeia. Na introdução, temos o nome do filme e os nomes dos caciques e cacica da aldeia. O começo da dança é filmado de um ponto fixo, mas sem tripé. Acompanhando a dança só com movimento de câmera, o filmador não se aproxima da dança. Só se aproxima no momento em que as pessoas se aproximam da casa dos homens, dançando dentro dela e em seu entorno. Vemos outra pessoa filmando (Pat-í), mas o material editado da festa parece ser de uma câmera só. A filmagem não se detém em preparação, em detalhes da pintura ou dos adereços. É mesmo um registro da festa, da dança. As transições do filme (entre os planos) são animadas com efeitos especiais.

Já o filme *Aukre fiscalização – Paulão*, de dezoito minutos e trinta e quatro segundos (18:34), editado por Airyti, acompanha uma ferramenta pedagógica que ensina aos indígenas táticas de monitoramento territorial e defesa no campo, para se defenderem de garimpeiros e madeireiros. Transições das sequências sempre com *fade*. A câmera foca nas explicações do instrutor, como também nas atividades dos membros da aldeia.

Nos cinco minutos e cinquenta e nove segundos (05:59) de *Mekaron – Ourilândia do Norte*, editado por Airyti, vemos alguns indígenas da aldeia num parque de diversão em Ourilândia do Norte, uma das cidades mais próximas à aldeia. Antes do início aparecem os créditos do editor, e depois aparece do centro de mídia da aldeia Aukre: Koko jagoti.

O primeiro fato que percebemos é que os temas para os filmes são sempre eventos destacados do cotidiano mebêngôkre: Festas, partidas de futebol com outras aldeias, uma visita ao parque de diversão da cidade, pesca tradicional, a construção do centro de mídia que tem permitido todo esse movimento audiovisual acontecer.

O audiovisual acaba, também, funcionando como uma ferramenta para manter os mais jovens ligados à tradição. Com a mobilização para mobilizar sua própria cultura através dessas imagens, como também fazer circular essas imagens para outras aldeias, exibindo sua beleza, acabam se dedicando em fazer um belo material. Esse estímulo faz com que esses realizadores se interessem em conhecer mais sobre os adereços das diferentes casas, assim como as diferentes pinturas, danças e prerrogativas e ainda se empenhem na preparação das festas, retomem hábitos abandonados, buscando mostrar o kukràdjà mebêngôkre. Algo que parece ser

comum a outras experiências com o audiovisual, Vincent Carelli percebe esse tipo de movimentação durante as oficinas do Vídeo nas Aldeias.

A filmagem numa aldeia cria um momento especial durante a oficina, rompe o cotidiano, permite estabelecer novos canais de comunicação dentro da comunidade, valoriza temas esquecidos. Não há momento mais emocionante para nós, participantes desse trabalho, do que ver um grupo de jovens entrevistando um velho – feliz por estar sendo indagado – se espantarem com histórias desconhecidas para eles, e chegar até a cobrar do velho: “por que nunca nos contou essa história?”, e o velho responder: “porque vocês nunca perguntaram” (CARELLI, 2011 P.48)

O ponto de corte da câmera em boas partes das vezes, principalmente nas filmagens das danças, ou da pesca, atividades que poderiam ser encaixadas como próprias da beleza mebêngôkre, de seu kukràdjà, acabam sendo o corte da própria ação das pessoas. Quando muito, dura o tempo de um movimento de câmera enquanto este mantinha estabilidade, como por exemplo numa pan, quando a câmera se aproxima do fim do alcance de seu eixo. Ao mostrar uma dança, os membros dessa dança, suas pinturas e seus adereços, a beleza não está apenas na beleza do conjunto, da coreografia do grupo, dos adereços e pinturas mebêngôkre. O corte do filme, a exclusão de um pedaço da ação é a exclusão também de alguns indivíduos, de pinturas e adereços específicos, de uma dança de uma determinada pessoa, ou seja, excluir nêkrêjx de uma casa específica. Isso, além do fato de desagradar uma parte da aldeia, representa também uma perda de beleza, já que o kukràdjà está associado não apenas à soma das partes, mas também à diferenciação entre essas partes.

Essa ideia é representada claramente na vida cerimonial mebêngôkre. Cada Casa é contrastada às demais e, ao mesmo tempo, as complementa. Os *nekretx* não são meros emblemas das Casas, são também uma fonte de prestígio para seus detentores. Quem desempenha um papel cerimonial se destaca das demais pessoas. Alguém sem adornos é considerado pobre, enquanto alguém que tem muitos atesta, através desse fato, o respaldo de uma parentela extensa, dotada de belos *nekretx* (LEA, 2012, p. 384).

Analisando esses filmes notamos que o foco está em registrar a beleza da festa, das pessoas enfeitadas, dos adereços, das pinturas. A beleza *do* filme é a beleza *no* filme. Os enquadramentos usados são sempre na tentativa de capturar essa beleza, com planos gerais, buscando mostrar um conjunto coeso e planos mais fechados, mais aproximado de uma ou mais

pessoas, com planos inteiros (corpo inteiro) ou planos médios (da cintura pra cima), mostrando a pessoa pintada e paramentada, além de mostrar as danças individualmente, a parte do todo.

Monta-se o filme juntando os diversos planos filmados da atividade, sempre respeitando uma ordem cronológica. A narrativa do filme respeita a própria narrativa da atividade. Porém, excetuando o filme sobre o centro de mídia Koko jagoti, nas transições entre os planos não se têm uma intenção de conectá-los, dando um novo sentido, ou direcionando a atenção para algo novo. Os *fades*, ou animações animadas são bastante utilizados para essas transições, talvez por influência dos filmes deles editados por pessoas da cidade, ou por própria recomendação do *software* de edição utilizado.

Essa experiência de munir os indígenas de câmera e dar apenas instruções básicas sobre funcionamento do equipamento possibilitou a criação de uma forma singular de filmes. Essa filmagem “mais intuitiva” era a ideia do “Kayapó Vídeo Project”. As pessoas que trabalhavam com audiovisual no TI Kayapó aprenderam a partir de abordagem parecida, os filmes de aldeias vizinhas que os indígenas da A’Ukre acabavam tendo mais contato, tinha uma ideia parecida.

Enquanto a ideia primeira do Vídeo nas Aldeias era fazer filmes que se aproximassem mais de uma linguagem ocidental, Terence Turner, com o “Kayapó Vídeo Project” pretendia o oposto.

Nosso procedimento de edição consiste em passar as imagens filmadas com o câmera Kaiapó que as filmou, fazendo um relatório das cenas e, a seguir, o Kaiapó assume o controle da edição, enquanto eu o ajudo com as referências das cenas filmadas originalmente, conforme a necessidade. Dependendo da familiaridade do editor Kaiapó com o equipamento de edição, um técnico pode ou não estar presente. Tentamos limitar a assistência na edição às técnicas elementares de inserção e montagem, compatibilidade de cortes adjacentes, uso de cortes eliminando algumas tomadas e inserções, evitando zooms e movimentos de câmera muito bruscos. Não tentamos ensinar noções ocidentais ou estilos de enquadramento, montagem, cortes rápidos, flashbacks, ou outras formas de sequência narrativa ou antinarrativa, nem buscamos coagi-los quanto à duração ou outras características que podem fazer o vídeo mais acessível ou aceitável para uma plateia ocidental. Um de nós pode, eventualmente, sugerir o melhor lugar para um corte ou uma tomada a ser tirada, mas o editor Kaiapó permanece livre para rejeitar tais sugestões e mantém o controle da forma e do conteúdo (TURNER, 1993, p. 89).

Mesmo num processo que buscava dar mais liberdade à produção indígena, havia um ensinamento mais técnico sobre alguns aspectos do cinema. E, além de terem contato com filmes nesse estilo, à época dessa experiência da A'Ukre, a aldeia já tinha acesso à televisão, antenas parabólicas, aparelhos de DVD, ou seja, já tinham contato com produções ocidentais e, conseqüentemente, acabavam adquirindo alguma influência. No caso dos cortes em que vemos transições animadas, poderíamos imaginar também alguma influência dos editores dos vídeos anteriores ao centro de mídia. Mesmo não tendo acesso a este material, sabe-se que o levavam para Lan Houses de cidades vizinhas. Certamente usavam transições que já vêm em pacote de básico de software de edição, como o “Windows Movie Maker” que, costumeiramente já vem instalados de fábrica nos computadores, junto com o conhecido sistema operacional da Microsoft.

A câmera, o cinema, tem sua própria história de desenvolvimento, um contexto específico, sua inserção em novo contexto já leva inerente preceitos básicos. Por isso, um cinema puramente kayapó seria impossível. Num contexto já com esse acesso, potencializa ainda mais o empecilho dessa pretensa pureza. E sendo o regime de conhecimento mebêngôkre identificado com uma simbólica da predação, são caracterizados pela anseio ao conhecimento do Outro. Querem, cada vez mais, aprender as técnicas próprias do audiovisual.

Referências Bibliográficas

CARELLI, Vincent. Um novo olhar, uma nova imagem. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). **Vídeo nas aldeias 25 anos: 1986-2011**. Olinda, PE: Vídeo nas Aldeias, 2011. p. 42-51.

DEMARCHI, A.; DIAS, D. M. Vídeo-Ritual: Circuitos Imagéticos e Filmagens Rituais entre os Mebêngôkre - Kayapó (Dossiê Olhares Cruzados). **GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia**, São Paulo, Brasil, v. 3, n. 1, 2018. DOI: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2018.142190. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/142190>. Acesso em: 24 nov. 2020.

KAYAPÓ, Pat-í. Entrevista. [jan. 2022] Entrevistador: Amilton Rosa de Lima. [S. l.], 2022. 1 arquivo .mp3 (18 min.)

LEA, Vanessa R. **Riquezas intangíveis de pessoas partíveis: Os Mêbêngôkre (Kayapó) do Brasil Central**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012

SOARES, Diego; ZANOTTI, Laura; RAMÓN PARRA, Ingrid. Making Media: Gendered and Generational Shifts in Kayapó Digital Worlds. In: PACE, Richard (org.). **From Filmmaker Warriors to Flash Drive Shamans**. Nashville: University of Vanderbilt Press, 2018 Pp. 106-128.

TURNER, Terence. Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo. **Revista de Antropologia, São Paulo**, v. 36, p. 81-121, 1993. DOI: 10.11606/2179-0892.ra.1993.111390. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111390>. Acesso em: 11 nov. 2021.