

Video nas Aldeias y los terrenos de conflicto indígena en Brasil

Por Ian Erickson-Kery

Resumen

El presente ensayo aborda la relación entre la producción documental de Video nas Aldeias, una colaboración iniciada en 1987 entre cineastas y antropólogos brasileños y varios grupos indígenas, y la ley. Traza las evoluciones legales y políticas en Brasil desde la ratificación de la constitución actual en 1988, que consagró el derecho de demarcación de tierras indígenas, para argumentar que el proyecto da forma cinematográfica a las posibilidades e impases de la ley con respecto a las poblaciones indígenas, y más específicamente, a la aun parcialmente cumplida reivindicación de sus tierras. Visto de este modo, el proyecto no sólo interviene en las convenciones del cine etnográfico, sino también desafía más ampliamente las funciones establecidas de los conceptos legales de *territorio* y *evidencia*. El análisis detallado de películas de distintos periodos en la trayectoria del proyecto revela como el cine documental consigue complementar la ley de forma necesaria mientras contiene sus propios límites como herramienta de abogar. Sin embargo, la creciente hostilidad de las esferas legales y políticas hacia la cuestión indígena en Brasil demuestra la necesidad de formas culturales capaces tanto de insertarse en esas esferas como de mantener una distancia crítica de ellas.

Palabras clave: Video nas Aldeias; derecho de demarcación de tierras indígenas; territorio; evidencia.

Abstract

This essay considers the relationship between the documentary

production of *Video nas Aldeias*, a collaboration initiated in 1987 between Brazilian filmmakers and anthropologists and various Amazonian indigenous groups, and the law. It traces legal and political developments in Brazil since the ratification of the current constitution in 1988, which enshrined the right to indigenous land demarcation, arguing that the project gives cinematic form to the possibilities and impasses of the law with respect to indigenous populations, and more specifically, to the only partially accomplished recognition of their lands. Seen in this light, the project not only intervenes in the conventions of ethnographic film, it also more broadly challenges the established functions of legal concepts of *territory* and *evidence*. Through detailed analysis of films from distinct periods in the trajectory of the project, the essay shows how documentary cinema supplements the law in a necessary fashion while containing its own limits as a tool of advocacy. The growing hostility towards the indigenous question in Brazilian legal and political spheres, however, demonstrates the necessity of cultural forms capable both of insertion into such spheres and of maintaining a critical distance from them.

Keywords: *Video nas Aldeias*; right to demarcate indigenous lands; territory; evidence.

Resumo

O presente ensaio aborda a relação entre a produção documentária de *Vídeo na Aldeias*, uma colaboração iniciada em 1987 entre cineastas e antropólogos brasileiros e vários grupos indígenas, e a lei. Traça as evoluções legais e políticas no Brasil desde a ratificação da constituição atual em 1988, que consagrou o direito de demarcação de terras indígenas, para argumentar que o projeto da forma cinematográfica às possibilidades e impasses da lei em relação às populações indígenas, e mais especificamente, à ainda parcialmente cumprida reivindicação das suas terras. Visto

deste modo, o projeto não só intervém nas convenções do cinema etnográfico, mas também desafia mais amplamente as funções estabelecidas dos conceitos legais de território e evidência. A análise detalhada de filmes dos distintos períodos na trajetória do projeto revela como o cinema documentário consegue complementar à lei de forma necessária enquanto contem seus próprios limites como ferramenta de advogar. Não obstante, a crescente hostilidade das esferas legais e políticas pelas questões indígenas no Brasil demonstra a necessidade de formas culturais capazes tanto de inserir-se nestas esferas quanto de manter uma distância crítica delas.

Palavras-chave: Video nas Aldeias; direito de demarcar terras indígenas; território; evidência.

Datos del autor

Ian Erickson-Kery es estudiante de doctorado en el departamento de Romance Studies en la Universidad de Duke, Carolina de Norte, EEUU; y licenciado en Literatura Comparada por la Universidad de Columbia, New York, EEUU.

Fecha de recepción: 1 de febrero de 2019.

Fecha de aprobación: 5 de junio de 2019.

Uno de los primeros decretos de Jair Bolsonaro tras asumir la presidencia brasileña en enero de este año fue privar a FUNAI (la Fundación Nacional del Indio) de la responsabilidad de administrar la demarcación y protección de tierras indígenas y transferirla al Ministerio de Agricultura. En varias ocasiones, el presidente expresó su hostilidad hacia lo que llama una "industria" de demarcaciones, prometiendo frenarlas y hasta revocarlas. Su política indígena representa el agravamiento de un deterioro que se viene produciendo hace aproximadamente dos décadas. La constitución brasileña, ratificada en 1988, en medio

de la redemocratización del país, proclamó el derecho de control autónomo de tierras ancestrales y le encargó a FUNAI que demarcara todas estas tierras en cinco años. Ésta resultó ser una exigencia imposible de cumplir; sin embargo, en los años 90 se realizó un intenso proceso de demarcación que se redujo en los 2000 hasta una moratoria, a todos los efectos, desde el segundo mandato de Dilma Rousseff (2015-16) (Pringle, 2015: 1085). La inmensa expansión de la industria agropecuaria ha facilitado su creciente poder político hasta su apoteosis en el presente. Esta trayectoria, sin duda, ha tenido repercusiones graves en cuanto a la cuestión indígena.

El presente artículo abordará la evolución de la política indígena brasileña durante las últimas tres décadas a través de la producción de Video nas Aldeias (Video en las aldeas) y su fundador Vincent Carelli. Carelli, quien había trabajado para FUNAI en los años 70, dio inicio a Video nas Aldeias en 1987 con el propósito de abogar por los grupos indígenas que, en esa época, comenzaban a reivindicar sus derechos territoriales. Junto con la antropóloga Virginia Valadão descubrió inmediatamente que el proyecto no podía constar de una mera documentación unidireccional. Los grupos con los cuales trabajaban exigían, de varios modos, participación en los procesos de producción y por extensión, su propia representación. Es decir, ellos entendían plenamente el papel de la cámara como un dispositivo de *contacto* con la sociedad brasileña. Como Pat Aufderheide comenta, "era un momento en el que los indígenas se acostumbran a emplear el video en negociaciones políticas con los brasileños, y así a asociar la narración con la defensa cultural" (Aufderheide, 2008: 28). Mientras los cortometrajes tempranos, como veremos, emplearon estrategias documentales tradicionales como entrevista y voz en off, gradualmente se desarrolló un modo más directo, de estilo *cinema verité*. Se abrió, entonces, un campo de experimentación que llevaría a Carelli, en colaboración con la cineasta Mari Corrêa, a descentralizar el proyecto y dar plena

autonomía a los grupos indígenas en la producción de películas, empezando por un programa de talleres cinematográficos en 1997 (Aufderheide, 2008: 28).

La mayoría de los comentarios sobre Video nas Aldeias se han centrado en dos cuestiones principales: primero, sus implicaciones para la tradición de cine etnográfico (ver Ruby, 1992; Ginsburg, 1999; Furtado, 2019) y segundo, su repercusión con audiencias tanto en Brasil como en el circuito de cine documental internacional (ver Aufderheide, 1995; Aufderheide, 2008). Rachel Moore, discutiendo el proyecto Kayapó, un precursor de Video nas Aldeias en el que trabajó Carelli, ataca las premisas del video "directo" indígena por, "aligerar la carga moral de la representación" y, a la misma vez, reinstaurar el fetiche de "lo primitivo" (Moore, 1992: 17). Moore argumenta que "el 'placer del espectador deriva no de participar directamente en el contenido de la película, sino de discernir el residuo mimético activado por el encuentro entre primitivo y civilizado. Si el contacto es, de hecho, el mito que nos define, el video indígena se vuelve una larga performance de ese mito por su recepción en el primer mundo" (Moore, 1992: 21). En cambio, Aufderheide, discutiendo Video nas Aldeias, propone que las audiencias internacionales a menudo *se decepcionan* con lo que ven en los videos porque no colman sus expectativas de indígenas "puros," "congelados en el tiempo," "trágicamente condenados" y "penosos" (Aufderheide, 2008: 29).

El siguiente análisis considerará el problema de contacto más en términos *legales* que culturales, centrándose más en la lucha por los derechos territoriales que en la cuestión de recepción en el mundo "occidental". Es decir, en vez de entender el contacto solo como una relación entre lo representado y el espectador, interrogaré la cuestión de contacto según se desarrolla *en el territorio*, con el involucramiento de actores de varias posiciones sociales y legales. De este modo, la cámara es un mediador entre varios, incluyendo la ley. A su vez, la

imagen del indígena -como se consume en el occidente- se vuelve secundaria en relación con su representación *ante la ley*. Evidentemente la representación cultural y la representación legal están interrelacionadas, pero no son sinónimas; la cuestión de territorio y demarcación, por ejemplo, tiene mucho más que ver con la segunda, dado que va mucho más allá de la imagen. En otras palabras, existe una tendencia a centrarse analíticamente en la idea o la imagen de contacto sin lidiar con su realidad y los procesos históricos e institucionales que la definen. Las múltiples escenas de contacto en las películas en cuestión -contacto no solo con los cineastas sino también con agentes del Estado, estancieros, asesinos a sueldo y peatones- no son *re-presentaciones* de acontecimientos históricos, sino evidencias de las múltiples formas de contacto que los indígenas enfrentan hoy en día. Sólo en 2017, la justicia brasileña procesó casi 700 casos de invasión belicosa en territorios indígenas, una cifra que va aumentando dado a políticas que favorecen cada vez más a los terratenientes (Cavalcanti, 2019). Carelli y Video nas Aldeias, a lo largo de tres décadas, han formado parte de esta dinámica con el doble papel de observadores críticos y participantes. En el espacio entre estos dos papeles surgen ambigüedades a la vez incómodas y reveladoras. En un intento de entender esta contradicción más allá de la mirada cinematográfica occidental, la examinaré frente a las negociaciones y evoluciones de la ley.

La producción de Video nas Aldeias interroga la compleja relación entre "hecho" (lo que se registra) y "evidencia" (lo que se moviliza a través de estructuras interpretativas o legales para hacer declaraciones fácticas, sobre todo frente al Estado). En el contexto indígena, esta relación se complica por la presencia de múltiples estructuras interpretativas, a veces irreconciliables, que pesan en los mismos eventos. La intraducibilidad de ciertas narrativas o ciertos conceptos entre los sujetos indígenas y sus observadores -al otro lado de la

cámara o de la pantalla- refleja problemas de traducibilidad en el ámbito legal, en el cual hay una fricción entre conceptos indígenas de territorio y las estructuras legales que reparten la tierra como propiedad privada o dominio público, custodiado por el Estado. Un aspecto central de la defensa que hace Video nas Aldeias por parte de sus colaboradores indígenas es subrayar la relación ambivalente entre hecho y evidencia documental para comunicar una disyunción paralela entre experiencia indígena y jurisprudencia legal. Esto tiene el doble efecto de mostrar los límites de la ley y señalar posibles modificaciones de ella para mejor atender a las exigencias indígenas. Veremos cómo Video nas Aldeias no sólo representa, sino también *da forma* a impases y fracasos legales. También veremos otros casos en los cuales suceden triunfos en la alteración de los procesos legales, alteraciones que las películas buscan captar en su forma. En otras palabras, la forma en que los documentales presentan evidencia es capaz tanto de apoyar como de criticar los procedimientos legales.

El registro audiovisual de grupos indígenas puede implicar una reivindicación de territorio como la constitución brasileña consagra -así como el registro de violencia puede implicar culpabilidad- pero la aplicación de la ley es altamente imprecisa, como el lento y complejo procedimiento de demarcación lo demuestra. Como veremos, Video nas Aldeias ha presentado, en varias ocasiones, material grabado como evidencia a diferentes cortes y a la sociedad civil. Sin embargo, la forma de los documentales sugiere un esfuerzo para evitar su inscripción en el lenguaje de la ley. La ambivalencia del proyecto hacia la ley ha aumentado a lo largo de las décadas junto con la intensificación de las hostilidades en el ámbito político-legal brasileño. Para trazar este movimiento, compararé algunos cortometrajes tempranos claves con dos largometrajes recientes, *Corumbiara* (2009) y *Martíro* (2016), destinados para su distribución en línea. Esta trayectoria revela la tensión

inherente en cualquier aproximación a la cultura indígena a través de las instituciones y los modos de representación occidentales -una tensión que resulta productiva en algunas instancias y limitante en otras.

Los desafíos representacionales y legales enfrentados por el proyecto pertenecen a la carga histórica de una noción de territorio vinculada a proyectos de expansión nacional y regímenes de acumulación capitalista. Esta noción tiene raíz en el principio legal romano de *res nullius*, o "propiedad" sin dueño, que puede ser captada a través del acto de *occupatio*, o la primera demanda hecha por un sujeto legal del Estado. La exclusión de no sujetos como esclavos muestra los límites evidentes de este "derecho" de posesión supuestamente libre; bajo el principio, lo que no es propiedad no es tenido en común sino propiedad futura de quien pueda captarla forzosamente. Este principio se aplicó a la expansión territorial a partir del proceso de conquista de América entre los siglos XV y XVII, a través de lo cual tierras indígenas se consideraban efectivamente *terra nullius* por la supuesta falta de "cultivo". La articulación legal de este argumento tomó forma distinta bajo diferentes regímenes, sin embargo, tanto en Brasil como en las colonias inglesas en América del Norte impulsaba el dominio violento de terratenientes europeos sobre el territorio.

Carl Schmitt (2002) muestra el papel fundamental que los procesos de conquista tuvieron en lo que entendemos como el Estado moderno y su territorio. Sitúa el origen de la doctrina de administración legal de territorio fijo -es decir, el sistema moderno de estados soberanos- en el repartimiento de tierras coloniales en las Américas a partir del siglo XV con la firma del Tratado de Tordesillas entre España y Portugal. Fundamentalmente, Schmitt señala que la formación de doctrinas legales vinculadas al establecimiento de líneas de frontera también dio lugar a un nuevo concepto de "guerra justa" (*jus ad bellum*) según la cual la guerra se justificaba en territorios

que permanecían más allá de las líneas establecidas: es decir, el espacio no colonizado por sujetos europeos. La persistencia de esta modalidad legal sigue contribuyendo a la irregularidad de la aplicación de la ley en espacios ajenos a los centros de jurisdicción, entre ellos, las partes remotas de Amazonia.

Desde la colonización de Brasil, el sistema legal portugués favoreció una noción de "cultivo" impulsado por el repartimiento de enormes *capitanias* y *sesmarias* a familias vinculadas a la monarquía. Ellas eran obligadas a demostrar su dominio sobre estos territorios bajo la pena de devolución de las tierras a la corona. Cuando Brasil se volvió independiente de Portugal en 1822, las tierras no pobladas fueron "devueltas" al estado, ganando la designación *terra devoluta*. A lo largo del siglo XIX, la percibida necesidad de "desarrollar" estas tierras impulsó varios proyectos estatales de colonización interior, ahora bajo propietarios más pequeños en vez de latifundistas. Tanto las exigencias de "consolidación" nacional como las del mercado mundial (por ejemplo, la creciente demanda de caucho) incentivaron iniciativas estatales para asentar los extremos del interior (Hendlin, 2014: 150). Como Yogi Hale Hendlin plantea, los "territorios desconocidos e ilegibles a planeadores y políticos lejanos exigían la población de áreas 'oscuras' en el mapa con compatriotas dedicados a la mentalidad generalizada de cultivo y acumulación" (Hendlin, 2014: 150). Los sujetos estimulados a desarrollar las fronteras del país eran étnicamente heterogéneos; sin embargo, las poblaciones indígenas autóctonas de estas regiones necesariamente existían fuera del emergente cuerpo político-consideradas o salvajes o infantiles.

En los años 1960 y 70, bajo la dictadura militar, se sometió a Amazonia a la pulsión renovada e intensificada del cultivo de las vastas *terras devolutas*. El régimen facilitó la masiva expansión de extracción mineral y agricultura en el norte y oeste de Brasil con la construcción de carreteras y otros incentivos para el asentamiento y actividad empresarial. Un

nuevo periodo de expansión capitalista, favorable a emergentes circuitos de capital transnacional, también dio lugar nuevamente a la ideología nacionalista. Este nacionalismo no era sólo lingüístico (el brasileño tenía que hablar portugués); también formulaba un nuevo concepto de ciudadano como consumidor y explotador de tierra. Hendlin sigue, "en efecto, el gobierno brasileño rechazaba la soberanía de la población indígena por su falta de explotación de las tierras que habitaba. La 'infrautilización' de recursos amazónicos de manera que visiblemente 'comprobaba' la posesión de la tierra ponía en peligro, supuestamente, las aseveraciones del gobierno sobre la ocupación de la tierra, dejándola vulnerable a entidades internacionales que la percibía como *terra nullius*" (Hendlin, 2014: 151).

Es en el contexto de esta verdadera estampida para el control de territorios y recursos que las primeras películas de Video nas Aldeias tienen lugar. *Pemp*, un documental de 27 minutos de 1988, traza las luchas territoriales de los Parakatéjé (o Gavião) en el sur de Pará, una región sometida a proyectos de desarrollo masivos en los últimos años de la dictadura militar. Un narrador nos explica, al inicio de la película, que "al contrario de la experiencia de muchos grupos indígenas brasileños, los Gavião lograron resistir los avances del capitalismo en el área. Defendieron forzosamente su autonomía política, su territorio y su cultura. Supieron cómo crear su propio lugar de sobrevivencia". La primera secuencia yuxtapone material grabado de rituales de los Gavião con operaciones mineras y ferrocarriles, y los patrones de desarrollo en la región aparecen en un mapa. Vemos el centro atestado de la ciudad de Marabá, que ha alcanzado una prosperidad relativa en medio del desarrollo de la región. La película, como las otras de Video nas Aldeias, no aísla el material de la vida diaria indígena de la vida occidentalizada en las fronteras de extracción. De hecho, el proyecto ha

proporcionado un archivo denso de imágenes de los espacios heterogéneos del interior agreste de Brasil. Es esta proximidad de espacios dispares que alimenta la conflictividad de la región e impulsa luchas por la demarcación. Las películas desmienten tanto la ideología de "progreso" o "prosperidad" como la noción de un mundo indígena depurado y "auténtico", una imagen a menudo deseada por el consumidor occidental y también la ley. Se niegan a evadir, por lo tanto, las ambigüedades de este contexto; nos presenta evidencia visual no bajo un discurso inequívoco, sino a través de modos de yuxtaposición.



Pemp (1988)

La próxima parte de la película presenta la historia reciente de los Gavião a través del uso de fotografías de archivo y entrevistas. Aprendemos que las enfermedades decimaron una gran parte del grupo tras el contacto con colonos del Río Tocantins en la primera parte de los años 1960. Los sobrevivientes se retiraron y se dispersaron. A finales de esa década, durante la construcción de la carretera Transamazônica, FUNAI encontró a una parte de la población y la puso forzosamente en la reserva Mãe Maria. Esta reserva funcionaba como plantación de nueces en la que los indígenas trabajaban sin

remuneración, lo que se documenta con material grabado. FUNAI, como el episodio prueba, tenía fines paternalistas y explotadores o, en algunas instancias, incorporaba a los indígenas en regímenes laborales esclavizados. En este caso, sin embargo, los Gavião eventualmente lograron expulsar a los funcionarios de FUNAI y asumir el manejo del negocio. Hasta hoy los Gavião mantienen un grado atípico de estabilidad territorial y material, que ha facilitado esfuerzos por recuperar prácticas ceremoniales tradicionales. El narrador explica cómo el líder Kokrenun invitó a Video nas Aldeias a grabar estas prácticas para su mejor preservación. Por lo tanto, vemos cómo el contacto entre la organización y los indígenas es menos abstracto o mítico (como suponen algunos críticos) que dialógico. *Pemp*, como otras películas del proyecto, enfatiza los particulares conflictos históricos, legales, y económicos de los grupos. Así implica modos de legibilidad o reconocimiento occidental -la historia, la ley, la economía, etc.- mientras se distanciando de su lógica. El "contacto," entonces, se vuelve menos una cuestión de imposición que una negociación, que obviamente contiene sus propios problemas. En *Pemp*, las habilidades de Kokrenun como negociador -especialmente en términos de los altos pagos que negocia con la compañía eléctrica de Pará (CELPA) para el uso de tierras Parakatéjé- resultan en grandes beneficios para el grupo. Es este caso, el conflicto territorial se resuelve, no tanto debido a las estructuras sino a pesar de ellas. La autonomía que los Gavião ganan se nos presenta como excepción en la lógica de expansión capitalista, pero de cualquier modo, no es una autonomía que satisface el imaginario de lo primitivo.

Boca livre no Sararé (Pase libre en Sararé) (1992, 27 minutos) muestra un conflicto territorial en Mato Grosso do Sul que se resuelve de modo menos claro y beneficioso. Acompaña la invasión de buscadores de oro en las tierras Nambiquara, un conflicto que motiva la estructura narrativa del documental por entero. A diferencia de *Pemp*, la película no se centra en las

prácticas culturales de los Nambiquara. De hecho, el espectador recibe más entendimiento etnográfico sobre la situación de los buscadores. La película contiene una energía decididamente más espontánea, en cierto modo replicando la naturaleza inconclusa del conflicto en cuestión. Mientras *Pemp* abre con los rituales vigorosos de los Gavião, el comienzo de *Boca livre no Sararé* muestra las condiciones empobrecidas de los Nambiquara. Un hombre demacrado se aproxima a la cámara con un bastón y anuncia, "dinero, mucho dinero," en Nambiquara, mientras amenaza golpearla. La lente se aparta con un estruendo de percusión, y el audio hace un corte a la canción "Fora da ordem" ("Fuera del orden") (1991) de Caetano Veloso. La canción proclama una secuencia lúdica de imágenes, y tenemos la impresión de que la cámara está de algún modo fuera del lugar en la aldea: una niña se ríe nerviosamente y se esconde detrás de un tocón, un mapache trata de copular con un gato, una mujer Nambiquara que sostiene un bebé reprende a otro aldeano por fumar un cigarrillo y en la calle un hombre agarra una tortuga y se ríe... Las imágenes son adecuadas a la letra de la canción de Veloso y al título del video. Además, muestran una zona incómoda en las orillas del mundo "moderno". Los Nambiquara que vemos son menos indígenas románticos que sujetos empobrecidos.

La "batalla campal" en cuestión no es tanto una situación de anarquía como una de aplicación *selectiva* de la ley. El territorio Nambiquara fue demarcado por FUNAI en los años 80 durante la construcción de una carretera. La demarcación, sin embargo, no ha prevenido incursiones constantes de buscadores y leñadores. El documental traza la presencia de estructuras legales contradictorias, hechas para beneficiar o los Nambiquara o los invasores. Si la política federal de demarcación es dirigida hacia la protección de indígenas, a la misma vez las autoridades estatales y locales han inventado estructuras que evaden las leyes federales y facilitan la prospección, como la de una cooperativa minera establecida de la frontera de las

tierras Nambiquara que permite entrar, clandestinamente, y buscar oro. Entrevistas con políticos locales y buscadores proveen impresiones de las varias posiciones ideológicas que respaldan la prospección. El alcalde de la municipalidad próxima nos dice que el tamaño del área indígena es demasiado grande en relación a su población, y un buscador después agrega que, "hay solamente 14 indios en la reserva, y hay 5.000 de nosotros buscadores aquí". Otro buscador pregunta, "¿Con qué exactamente contribuye el indio a Brasil? ¿Qué produce que beneficia Brasil?" El alcalde se acuerda: "los buscadores, ellos son los que realmente ayudan el desarrollo de este pueblo". Las recientes proclamaciones de Bolsonaro y su gabinete demuestran la actualidad de la misma ideología.



Boca livre no Sararé (1992)

Para contrariarla, el video incluye entrevistas con otros funcionarios que lamentan los daños ambientales de la prospección y el involucramiento de los buscadores en el narcotráfico. Vemos registro audiovisual aéreo de un río contaminado y una escena de dos hombres empaquetando cocaína, tomas que asumen el papel de evidencia de los testimonios orales. Sin embargo, la sucesión rápida de imágenes y entrevistas le da

un efecto equívoco a la evidencia. Las tácticas ofuscadoras dentro de la forma del documental son analógicas al enredo de ley y la ideología. El efecto es sumamente ambiguo. Hay momentos en que la película parece hasta simpatizar con los buscadores, que en muchos casos han llegado a Mato Grosso do Sul como resultado de la extrema precariedad económica y que son, en casi todo sentido, marginales en relación a la ley. Por lo tanto, podemos decir que la película comenta a un nivel más sistemático que moral. En vez de condenar a los buscadores, muestra cómo la aplicación caprichosa de la ley abre oportunidades económicas para ellos dentro de un sistema en que son escasas. Evadir el comentario moral es una estrategia poco común entre documentales que también tienen propósitos políticos. En este caso, sin embargo, un propósito político fundamental es criticar la forma en que se aplica la ley. En vez de explicitar tal propósito, se presenta como contradicción dentro de la forma de la película en sí.

Boca livre no Sararé cierra con niveles adicionales de incertidumbre legal. El Banco Mundial le ha ofrecido al Estado de Mato Grosso do Sul un préstamo significativo, pero con la estipulación que el estado expulse a los buscadores, ya notorios a causa de la circulación de historias e imágenes en los medios. El gobernador del estado, simpatizante de los buscadores, declara un "acuerdo de caballeros" en el que les da 60 días para evacuar los territorios demarcados. Esto, como aprendemos en testimonios de la película, sólo agrava la situación, y el número de buscadores se duplica durante el plazo. Como el estado está endeudado, el Banco Mundial tiene el veredicto final.¹ El hecho de que la inversión extranjera dicte la ley -aun si de forma beneficiosa para los Nambiquara- demuestra un motivo central para su fragilidad institucional. Tenemos la impresión de que la autoridad moral del Banco es ilusoria, y que las protecciones que los Nambiquara han ganado son temporarias. Los buscadores, por su parte, tendrán que recurrir a crímenes más

serios para sobrevivir. Durante la última secuencia de la película, Marcelo dos Santos, activista pro-indígena y funcionario de FUNAI, nos cuenta exasperadamente sobre la incompetencia de la ley. Describe sus esfuerzos fracasados para frenar el talado ilegal: "cada vez que pasamos por todos los canales y procedimientos legales -apresar a los leñadores, llevárselos a la policía federal, ir a la justicia- nos volvemos administradores de la madera, pero ellos regresan de nuevo y la roban porque nos faltan los recursos necesarios para vigilar el área. La única manera que hemos encontrado para evitar su regreso y robo, como ya ha ocurrido varias veces, es destruir la madera".

Como el testimonio de dos Santos demuestra, la colección de evidencia y su presentación en el tribunal no ha rendido una solución al conflicto continuo en Sararé. El documental cierra con más Veloso, la canción "O cu do mundo" ("El culo del mundo"), que salta a música disco. Simultáneamente, el video se desplaza de bulliciosas escenas de los buscadores a una escena de un hombre Nambiquara encendiendo un fuego. Las llamas llenan el marco durante los créditos. La narrativa del documental, entonces, resulta en un impase provocado por el fracaso de la ley. Hay abundante evidencia de invasión territorial a lo largo de la película, pero en paralelo con el sistema legal, no sirve para resolver el problema -más bien la evidencia se disuelve en un pastiche frenético de cultura rústica, política provinciana, daños ambientales, y música pop. Los Nambiquara en sí están en gran medida ausentes del lío visual y testimonial, menos en el inicio y el final de la película, pero no son menos víctimas de la confusión del que emerge. De forma bastante irreverente, la película efectivamente nos mete en el limbo que documenta.

Placa não fala (El letrero no habla, 1997, 27 minutos), en contraste, presenta el problema de prospección desde una perspectiva más directamente indígena, específicamente la del pueblo Waiãpi en el estado de Amapá, en el extremo noroeste del

país. Tras el contacto con buscadores en los años 70, los Waiãpi resolvieron obtener demarcación territorial: un proceso que levantó ciertas tensiones con su concepto de tierra ancestral. La película abre con escenas de los Waiãpi trabajando en el bosque. La voz del narrador, un líder Waiãpi en vez de Carelli, nos dice: "antes, no había fronteras, sólo la selva. Los límites no eran necesarios". De todos modos, la llegada de una nueva carretera trajo buscadores y con ellos, enfermedades y otras amenazas. En medio de esto, los Waiãpi fueron confinados a una estación de FUNAI. Como la antropóloga (y codirectora de la película) Dominique Gallois explica en una entrevista, la recuperación y demarcación de las tierras Waiãpi duró 11 años. Los líderes Waiãpi encontraron varios contratiempos y frustraciones con FUNAI. Al final, decidieron embarcar en el proceso de demarcación de acuerdo con sus propios métodos, junto con el apoyo de organizaciones extranjeras. La película documenta estos métodos. Las entrevistas alternan con perspectivas aéreas que muestran los esfuerzos de los Waiãpi para despejar pequeños terrenos, construir casas y sembrar jardines: todas actividades que contribuyeron al establecimiento de líneas de frontera.

La fidelidad que el documental mantiene sobre los informes de los Waiãpi y sus esfuerzos materiales da forma a una experiencia del territorio que es distinta de la abstracción de la ley. Arrodillándose sobre un mapa del territorio con otros Waiãpi, un líder explica, "los letreros no controlan, no hablan. Sólo la presencia de los dueños puede mantener control sobre la tierra". Sus palabras juegan con categorías occidentales -y capitalistas- mientras las socavan sutilmente. Contrarían la finalidad de las instituciones de ley y propiedad, ambas dependientes de ciertas imágenes y *signos*, a los cuales los letreros pretenden referir. A pesar de que la ley requiera la rotulación para el reconocimiento, lo que les importa mucho más a los Waiãpi es la conciencia del territorio en sí, que ellos se

esfuerzan para transmitir a generaciones futuras. El documental presenta un caso distinto en la historia de procesos de demarcación, que rara vez desafían los intereses gubernamentales y empresariales. Un funcionario de FUNAI celebra el precedente hecho por los Waiãipi: "este conocimiento de territorio hace mucho más fácil la inspección. Hoy en día tendemos a demarcar las tierras indígenas con la colaboración de empresas privadas. En estos casos, los indígenas desconocen sus propias tierras". En efecto, a pesar de la importancia de demarcación para el reconocimiento indígena, los procesos a menudo lidian con la tierra como si fuera *terra nullius*. Los métodos diseñados por los grupos indígenas, al contrario de las estructuras legales abstractas, contrarrestan esta tendencia. *Placa não fala* narra un caso de éxito dentro del sistema legal, pero a la misma vez revela que los conocimientos indígenas más fundamentales funcionan independientemente de la ley.



Placa não fala (1997)

Estos y otros videos tempranos de Video nas Aldeias tienen la cualidad de cortos reportajes que dan forma a los contornos de problemas específicos a los que se enfrentan las poblaciones indígenas. Proveen evidencias de agravios y, simultáneamente, comunican la ausencia de estructuras coherentes, sean legales o

interpretativas, para enfrentar estos agravios. Las películas más recientes de Video nas Aldeias han empleado el vasto archivo de material grabado a lo largo de los últimos 30 años para reflexionar sobre el estatus del proyecto en el largo plazo. Emblemático de este proyecto es el documental de largometraje *Corumbiara*. En contraste con los cortometrajes tempranos, se grabó mucho del material de *Corumbiara* para fines explícitamente evidenciaros, es decir, para presentar frente a la ley. El agente de FUNAI Marcelo dos Santos, ya mencionado, pidió que Carelli lo acompañara para documentar los abusos de leñadores y estancieros en el estado de Rondônia y entregárselos a la justicia. Además, dos Santos se preocupaba por la demarcación de una tierra donde creía que vivía una pequeña tribu aislada. El material grabado por Carelli serviría para verificar la presencia de indígenas y fortalecer el caso de dos Santos.

En septiembre de 1995, dos Santos, Carelli y su equipo encontraron a dos indígenas durante una búsqueda en el bosque. El material de Carelli captura el contacto con nitidez casi surreal. El equipo descubre vestigios humanos recientes y luego entrevé, deslumbrado, a un hombre y una mujer indígena frente a ellos. Después de un largo momento de suspenso, los indígenas comienzan a platicar entre ellos y lentamente se aproximan al equipo. Eventualmente la tensión se suaviza y las dos partidas se agarran las manos. Los indígenas guían el equipo a un claro en donde otros tres miembros de su tribu residen. El equipo se da cuenta de que solo quedan cinco sobrevivientes de esta tribu. Se esfuerzan por entender su idioma a través de sonidos y gestos. Carelli nos dice que suponía que la mujer indígena narraba, con voz enfática, una masacre. Después descubre, con la ayuda de lingüistas, que de hecho describía el encuentro que acababa de suceder. Los indígenas y el equipo interactúan de forma acogedora y a veces hasta cariñosa. En un momento, ellos le piden a Valadão si pueden ver su pecho, que después acarician. Varios clips del video obtuvieron fama nacional. El documental

muestra comentaristas de televisión exclamando sobre las imágenes, que proveyeron una visión insólita de un momento de primer contacto. Este contacto, además, complació el imaginario de contacto pacífico, y de alguna forma, del buen salvaje. De todos modos, a pesar de toda la excitación en el público general, la evidencia fílmica de Carelli marcó el inicio de una pesquisa larga, no su conclusión. Es decir que la recepción mediática del evento no tiene correspondencia directa con el rumbo de los procedimientos legales.

Como *Corumbiara* documenta, los Kanoe (el grupo de cinco) guían a dos Santos y Carelli hasta los Akuntsu, otra tribu diminuta que vive cerca. Aprenden que pistoleros contratados por estancieros son los responsables de masacrar a los dos grupos en ataques recientes. También se les informa acerca de un indígena que vive en soledad: el único sobreviviente de una tribu devastada. El resto del documental retrata la laboriosa búsqueda de este indígena aislado. Carelli revela y documenta varias formas de evidencia en esta búsqueda. Las excursiones en la selva develan una serie de pequeñas chozas que contienen hoyos de aproximadamente dos metros de profundidad, el uso de los cuales confunde a antropólogos. Los pozos aparecen en la película como marcas visibles de una reciente morada. Contemplando imágenes de satélite de la zona, dos Santos nota un pequeño terreno deforestado en medio de una sección preservada de la selva. Sale a investigarla con Carelli. Cuando llegan al sitio, descubren una serie de 14 hoyos, idénticos a los otros, cubiertos por el detrito del bosque talado. Carelli sigue la investigación en una ciudad cercana, donde visita a los peones que trabajan en las estancias. Eventualmente entra en contacto con una mujer, Maria Elenice, que revela que su ex novio estaba entre el grupo de hombres contratados para arrasar la aldea en cuestión y esconder toda la evidencia del acto. Carelli, quien guarda una cámara en su bolsillo, graba furtivamente el inquietante reporte de Maria Elenice, que aparece más tarde en

el documental en una escalofriante y borrosa escala de grises.

Luego aprendemos que este registro audiovisual no es admitido por la justicia. A pesar de todas las evidencias visuales y auditivas en *Corumbiara*, la corte nunca juzga a nadie por los crímenes brutales descubiertos en la investigación. El tono de la narración de Carelli imbuye a la película de un malestar palpable que corresponde al abismo entre las funciones documentales y legales de evidencia, y, por consiguiente, entre prueba y justicia. Este abismo también impregna su reporte del eventual contacto con el indígena solitario, en 1998, dos años después de la masacre de la aldea. FUNAI había logrado frenar las incursiones económicas en el área, pero necesitaba pruebas visuales del indígena para prevenir que se retomaran estas actividades. Carelli nos dice, con frustración palpable, "un indígena al que nadie vio es un embuste". Sus palabras muestran una cierta futilidad en la colección de evidencia visual, que es por supuesto el medio en que trabaja.

Carelli, dos Santos y su equipo eventualmente encuentran al indígena. En este momento, rehúsa el contacto y apunta su flecha directamente a la cámara desde el interior de su choza. Después de seis horas de suspenso el equipo desiste. Carelli comenta, "solamente trató de flecharme debido a la cámara... la ironía de la historia es que es la cámara la que lo hizo existir para la justicia". En seguida, Carelli especula que el sistema legal quizá hubiera exigido que sacaran el follaje de la choza para obtener una imagen más clara -algo que le parece inadmisiblemente éticamente. El suceso esclarece la diferencia irreconciliable entre el régimen occidental de visualidad y los mundos habitados por ciertos pueblos aislados. Por definición, tanto la forma documental y el sistema de justicia permanecen negligentes en relación con estos mundos.



Corumbiara (2009)

En 2006, Carelli regresa a Rondonia y se encuentra con los Kanoe. En esta ocasión, no tiene la intención de recolectar evidencia sino de pasar tiempo con sus colaboradores indígenas mientras finaliza la película. La deforestación se ha intensificado aún más con la presencia de grandes plantaciones de soja. Si bien la película permanece inconclusa con respecto a la ley y el futuro de los indígenas, cierra con cierta resolución en una escena de camaradería agradable entre Carelli y los indígenas. En el marco final, el hombre Kanoe de la primera escena de la película se acuesta en una hamaca y canta.

Si el papel de la cámara resulta problemático en *Corumbiara*, el aparato redime su capacidad esclarecedora en el extenso documental de 2016, *Martírio*. Las dos películas difieren en varios niveles. *Martírio* tiene una producción más elaborada y se esfuerza explícitamente en la concientización de sus espectadores. El documental presenta la historia y la situación actual de los Guaraní-Kaiowá en la frontera de Brasil con Paraguay, un territorio especialmente tenso en el conflicto entre terratenientes e indígenas. Los Guaraní-Kaiowá han tenido poco éxito en la demarcación de tierras y afrontan un alto nivel de desposesión y empobrecimiento en medio de la explosión de la agricultura industrial en la región. El conflicto se ha

intensificado en los últimos años: los Guaraní-Kaiowá tienen pocos recursos aparte de las ocupaciones consideradas "ilegales" por la justicia, y a menudo hacen frente a las incursiones de fuerzas de seguridad privadas contratadas por estancieros. El conflicto ha asumido significancia nacional y se lo discute frecuentemente en acalorados debates en Brasilia. La película alterna entre material grabado de estas sesiones judiciales, a las cuales los Guaraní-Kaiowá a menudo viajan para asistir, y las realidades actuales de Mato Grosso do Sul: vastos campos de soja y una cultura ranchera altamente conservadora, por un lado, y los campamentos a lo largo de la carretera y ocupaciones de los Guaraní-Kaiowá, por otro. Mientras el suspenso de *Corumbiara* crece a medida que se presenta la evidencia, *Martírio* mantiene el suspenso en todo momento a lo largo, resaltando la constancia de la violencia.

La película emplea varias tácticas para presentar evidencia de la violencia, que tienen varios grados de correspondencia con las escenas mismas de violencia. En una secuencia, Carelli se sienta en su coche y graba la fachada de la antigua sede de una firma de seguridad privada que fue obligada a cerrar por la ley debido a ataques contra los campamentos de Guraní-Kaiowá. Un hombre emerge del edificio y platica con Carelli. Descubrimos que el hombre era empleado de la firma y que ésta reabrirá con otro nombre en otra ubicación. La despreocupación del hombre hace evidente el argumento de Carelli: el sistema de justicia responde caprichosamente a la violencia anti-indígena sin la intención de enfrentar los problemas estructurales en cuestión.

La última secuencia de la película aborda la persistencia de los asaltos realizados por compañías privadas de seguridad. Carelli graba a un joven Guaraní-Kaiowa mientras nos guía por la pequeña zona ocupada en que vive su comunidad. El joven reconstituye un ataque reciente, señalándonos las lesiones en los árboles, los daños a las estructuras y las carpas -pruebas

materiales de un brutal ataque a tiros. Cuando Carelli recibe las noticias de que los pistoleros les han mandado un ultimátum a los habitantes de la ocupación, resuelve dejarles una cámara y darles instrucciones para su uso. Cinco días después, atacan la ocupación. El video grabado en la cámara de Carelli concluye la película. Nos dice, en voz en off, que "es la historia la que es fiel a las demandas indígenas, y no puede ser apagada. ¿Hasta cuándo se repetirá?" Como en muchas de las películas de Video nas Aldeias, Carelli da la cámara a sus sujetos, quienes presencian mucho más allá de lo que el cineasta puede documentar. En esta instancia, sin embargo, en vez de preservar la memoria cultural, la cámara documenta una escena de violencia mientras se desarrolla. Esta escena no es ajena a los tantos momentos de contacto invasivo de la historia colonial, pero ahora se la graba en alta definición. Constituye otro registro de evidencia junto con las palabras del empleado de la compañía de seguridad, y los orificios de bala desperdigados por la ocupación. Mientras en las películas tempranas el uso de múltiples formas de evidencia tiende a producir disonancia, ahora el efecto es demostrar en términos inequívocos la negligencia de la ley. Ella parece incapaz -o bloqueada estructuralmente- de deducir el tipo de narrativa que la película desarrolla detalladamente. Como resultado, o ignora el conflicto-dando espacio a abusos de la ley- o interviene de forma reactiva e intermitente.



Martírio (2016)

Si *Martírio* representa un modo directo de defensa de los intereses de los Guaraní-Kaioiwá dentro de las redes mediáticas -y por consiguiente, se espera, del sistema político y legal- de la sociedad brasileña, es importante entender que su proyecto siempre consistió en recolectar evidencia para dibujar el mapa, por decirlo así, de poblaciones consideradas fuera del tiempo y espacio de la nación, de habitantes de una imaginada *terra nullius*. Propongo que la forma en que Carelli y el proyecto de Video nas Aldeias experimentan con lo que constituye evidencia desafía los límites de la ley tanto en términos del sujeto que implica como en términos del territorio que constituye.

Bill Nichols argumenta que mientras la evidencia se trata de "un hecho, objeto, o situación... algo verificable y concreto," necesariamente depende del discurso o interpretación por su autoridad, los "hechos se vuelven evidencia cuando se los adoptan en el discurso, y ese discurso obtiene la fuerza de ser creíble a través de su capacidad de vincular la evidencia a un dominio fuera de sí" (Nichols, 2016: 99). Esta noción impulsa la metáfora de "pesca con mosca" que Nichols aplica a cine documental. El documentalista "pesca" al espectador con evidencia (el "cebo") para captarlo en la estructura de la película. En otras palabras, el documental depende de la ilusión de que la evidencia sea contigua con el discurso. El ejemplo clásico sería el uso de voz narrativa para equivaler evidencia y hecho, así ocultando la función ideológica necesariamente presente en la narración. Para Nichols, la ideología de la retórica, criticada por Roland Barthes, no es un problema sino una herramienta necesaria de documentales exitosos, que el autor sugiere, "conmuevan [audiencias] a través de una argumentación creíble, absorbente, y convincente" (Nichols, 2016: 105). Agrega que "la retórica proporciona una voz nítida a aquellos que quieran colocar sus perspectivas e interpretaciones en diálogo

con otros" (Nichols, 2016: 105).

Sugiero que otro modo de tratar la evidencia es necesario para revelar los límites de la ley, como nuestro caso exige. Mientras la obra de Video nas Aldeias busca cultivar conciencia política en sus audiencias, no lo hace a través de una voz retórica inequívoca. Las películas emplean varias capas de retórica que provienen de sus agentes distintos; estos sólo a veces son mutuamente inteligibles, y mucho menos inteligibles a las fuerzas sociales y legales que enfrentan. En relación al papel del video empleado en el juicio de Rodney King en Los Ángeles en 1991, Nichols atribuye las declaraciones dispares de la fiscalía y la defensa a la "ambigüedad fundamental" de las imágenes (Nichols, 2016: 110) e ignora los elementos estructurales que distinguen evidencias legales y documentales. El caso de King, como los de tantos asesinatos cometidos por fuerzas policiales, no es solo cuestión de retórica y evidencia visual sino también, fundamentalmente, de los prejuicios profundos e institucionales que en realidad *desvinculan* la ley de la evaluación imparcial de la evidencia. En estos casos, la autoproclamada imparcialidad de la ley se deteriora frente a determinados sujetos que son excluidos *estructuralmente*. La trayectoria de Video nas Aldeias traza la persistencia de exclusión indígena en Brasil a pesar de modificaciones legales. Sobre todo, demuestra un desenredo de las promesas de la constitución brasileña ratificada en 1988. La constitución, en efecto, buscó revindicar los derechos territoriales indígenas devastados a lo largo de la colonización brasileña, pero de forma especialmente grave bajo la dictadura. Como Raquel Osowski escribe, "la constitución de '88 reconoció el derecho de ser indígena y de mantenerse como indígena [...] Además, el derecho de ser indígena permanecería vinculado a la garantía de posesión de tierras, pues estas constituyen requisitos esenciales para la preservación de este sujeto como colectividad [...] La territorialidad indígena, según esta perspectiva, marca el

vínculo cultural y espiritual indisociable de los pueblos indígenas con la tierra" (Osowski, 2017: 325-26). En principio, la constitución reconoce la relación irreconciliable entre desarrollo capitalista, en un terreno dado, y la existencia del sujeto propiamente indígena. La demarcación -hecha a través de colaboración entre líderes indígenas, antropólogos y el Estado- serviría como un límite de expansión capitalista. Evidentemente, la letra de la ley no es igual a su implementación. Hemos visto como esta problemática es central a las operaciones formales y narrativas de las películas en cuestión.

Los gobiernos recientes de Michel Temer y Bolsonaro - inequívocamente a favor de la expansión del negocio agropecuario- han favorecido una interpretación de 2014 del Supremo Tribunal Federal (STF) que define estrechamente el derecho de demarcación según lo que se ocupaba en 1988. La interpretación insta una limitación arbitraria y asfixiante sobre la reivindicación territorial, efectivamente negando el derecho enumerado en la constitución cuando se consideran los frecuentes desplazamientos de indígenas durante las dos décadas de dictadura. Como Manuela Carneiro da Cunha escribe, la decisión marca un acto chocante de amnesia histórica, especialmente cuando se considera la naturaleza profundamente territorial de la memoria indígena: "Los Kaiowá de Guyraroká recuerdan y tienen nombres para cada colina y cada riachuelo de sus tierras expropiadas... Decretar que sólo las tierras ocupadas por indígenas en 1988 merecen los derechos constitucionales apaga las memorias de embrollos e injusticias" (citado en Osowski, 2017: 336). Osowski agrega que el sistema legal brasileño, en su forma presente, carece de la capacidad de abordar la especificidad de reivindicaciones territoriales indígenas: "estos grupos, víctimas de violaciones sistemáticas y recurrentes a lo largo de la historia, necesitan mecanismos que van más allá de los instrumentos tradicionales de la justicia transicional" (Osowski, 2017: 336). ¿Es posible que el cine

documental responda a las lagunas descuidadas por el sistema legal establecido?

El proyecto de Vídeo nas Aldeias engendra temporalidades y territorialidades distintas de las que la ley instaure, señalando tanto la crisis como las opciones políticas de comunidades indígenas en una época saturada por imágenes y redes comunicativas. Carlos Fausto y Michael Heckenberger comentan que "la televisión, la radio y el Internet deslocalizan hasta los que no viajan. Ahora es posible omitir vínculos locales en maneras imaginarias y reales, construyendo vínculos que eluden los nodos intermediarios del sistema. Estos procesos producen una geometría no lineal que hace cada vez más difícil ubicar áreas intermediarias de 'contacto' o 'fricción' cultural" (Fausto y Heckenberger, 2007: 18). Los medios de comunicación contemporáneos generan tanto nuevas formas de visibilidad como nuevos puntos ciegos, una tensión implícita en el manejo de evidencia fílmica de Vídeo nas Aldeias. En el clima actual de creciente violencia, es relevante seguir pensando cómo movilizar la evidencia documental al servicio de poblaciones indígenas, especialmente frente a descarada negligencia legal.

Bibliografía

Aufderheide, Patricia (1995), "The Video in the Villages Project: Videomaking With and By Brazilian Indians," *Visual Anthropology Review*, vol. 11 (2), 83-93.

Aufderheide, Patricia (2008), "You See the World of the Other and You Look at Your Own: The Evolution of the Video in the Villages Project," *Journal of Film and Video Studies*, vol. 60 (2), 26-34.

Carelli, Vincent (2014), "Moi, un indien", en *Vídeo nas aldeias: um olhar indígena*, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

Cavalcanti, Hylda (2019), "Suspensão de demarcações já provoca invasões em terras indígenas," *Rede Brasil Atual*, Número 20 - Año 2019 - ISSN 1852 - 4699 p.65

<https://www.redebrasilatual.com.br/politica/2019/01/decisao-do-governo-de-suspender-demarcacoes-ja-provoca-invasoes-em-terras-indigenas>.

Fausto, Carlos y Heckenberger, Michael (2007), "Indigenous History and the History of the Indians," en Carlos Fausto and Michael Heckenberger (eds.), *Time and Memory in Indigenous Amazonia: Anthropological Perspectives*, University Press of Florida, Gainesville.

Furtado, Gustavo Procopio (2019), *Documentary Filmmaking in Contemporary Brazil: Cinematic Archives of the Present*, Oxford University Press, New York.

Ginsburg, Faye (1999), "The Parallax Effect: The Impact of Indigenous Media on Ethnographic Film", en Jane M. Gaines and Michael Renov (eds.), *Collecting Visible Evidence*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Hendlin, Yogi Hale (2014), "From *Terra Nullius* to *Terra Communis*: Reconsidering Wild Land in an Era of Conservation and Indigenous Rights," *Environmental Philosophy*, vol. 11 (2), 141-74.

Moore, Rachel (1992), "Marketing Alterity," *Visual Anthropology Review* vol. 8 (2), 16-26.

Nichols, Bill (2016), *Speaking Truth With Film: Evidence, Ethics, and Politics in Documentary*, University of California Press, Oakland.

Osowski, Raquel (2017), "O marco temporal para demarcação de terras indígenas, memória e esquecimento," *Mediações* vol. 22 (2), 320-46.

Pringle, Heather (2015), "In Peril," *Science* vol. 348 (6239), 1080-1085.

Ruby, Jay (1992), "Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside: An Anthropological and Documentary Dilemma," *Journal of Film and Video*, vol. 44 (1-2), 42-66.

Schmitt, Carl (2002), *El nomos de la tierra*, Comares, Granada.

Whitener, Brian (2019), *Crisis Cultures: The Rise of Finance in Mexico and Brazil*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.



Notas

¹ Recuérdese que los años 80 vieron la intensificación de "ajustes estructurales" y Brasil era en la época el país más endeudado del mundo (Whitener, 2019: 61).