

Edição v. 44
número 2 / 2025

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 44 (2)
mai/2025-ago/2025

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

TEMÁTICA LIVRE

Maíra, A Última Floresta e A Febre: reflexões sobre a questão indígena¹

Maira, The Last Forest, The Fever: reflections on the indigenous issue

SUSANA DOBAL

Universidade de Brasília (UNB) – Brasília, Distrito Federal, Brasil.
E-mail: sudobal@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3730-6604>

1 Uma versão desse artigo foi apresentada no XXVII Encontro da SOCINE, ocorrido em Campo Grande, na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS) em outubro de 2024, com o apoio do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (PPG-FAC/UnB).

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

DOBAL, Susana. Maíra, A Última Floresta e A Febre: reflexões sobre a questão indígena. **Contracampo**, Niterói, v. 44, n. 2. 2025.

Submissão em: 01/02/2025. Revisor A: 15/04/2025; Revisor B: 22/05/2025. Aceite em: 23/05/2025.

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v44i2.66439>

PPG|COM Programa de Pós Graduação
COMUNICAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO **UFF**



Resumo

Ao comparar o romance *Maíra* (2014 [1976]) de Darcy Ribeiro, os filmes *A Última Floresta* (2021) e *A Febre* (2019), sob o filtro do perspectivismo ameríndio exposto por Viveiros de Castro (2002) e o livro *A Queda do Céu* (2010), de Davi Kopenawa e Bruce Albert, este artigo investiga reincidências reveladoras da percepção indígena e não-indígena encenadas nas obras. Afastadas por mais de cinco décadas, as três obras guardam elementos em comum que indicam uma alteração histórica de postura e compreensão sobre a questão indígena no Brasil. As obras investigadas também na perspectiva dos estudos comparados de cinema surgem, então, como palco de uma tentativa de encontro entre culturas diferentes, sem, porém, dissimular o fascínio e os desencontros.

Palavras-chaves

Cinema comparado; Questão indígena; Maíra; A Última Floresta; A Febre.

Abstract

By comparing the novel *Maíra* (1976/2014) by Darcy Ribeiro, and the films *The Last Forest* (2021) and *The Fever* (2019), based on the Amerindian perspectivism exposed by Viveiros de Castro (2002) and the book *The Falling Sky: Words of a Yanomami Shaman* (2010), by Davi Kopenawa and Bruce Albert, this article investigates revealing recurrences of indigenous and non-indigenous perception staged in the works. Though separated by more than five decades, the three works have elements in common that indicate a historical change in the understanding of the indigenous issue in Brazil. As they are investigated also from the perspective of comparative cinema studies, the works stage an attempt to bring different cultures together, without, however, dissimulating the fascination and the disagreements.

Keywords

Comparative cinema; Indigenous issue; Maira; The Last Forest; The Fever.

Introdução

Afastados por mais de cinco décadas, três obras, um romance, um documentário e um filme de ficção, guardam aspectos em comum que apontam para a cultura e a questão indígena vistas com olhos diferentes de outros momentos históricos em que esse mesmo tema apareceu em produções literárias, cinematográficas ou artísticas. As obras escolhidas não são as únicas a apontar para essa mudança, mas a comparação entre elas sugere uma alteração de postura e compreensão sobre a questão indígena no Brasil refletindo tanto aspectos relacionados à cultura indígena quanto o próprio olhar não indígena que recria outro universo. Essa comparação é viável porque parte de premissas defendidas por diversos autores, são elas: a percepção da História de uma maneira não linear (Warburg, 2015; Didi-Huberman, 2015); a possibilidade de, a partir dos estudos de literatura comparada, pensar também a contribuição dos estudos sobre o cinema comparado (Souto, 2020; Dobal 2024); e o fortalecimento do pensamento decolonial que faz uma revisão crítica de forma a tornar insustentáveis posicionamentos que subalternizaram povos não europeus no período colonial (Mignolo, 2010; Quijano, 2005). Dentro desse contexto, as obras a serem analisadas são também o produto dos estudos antropológicos sobre a cultura indígena, que, para além de uma ciência descritiva de aspectos mais superficiais, dedicou-se à cosmologia dos povos amazônicos e sua alteridade em relação ao pensamento ocidental (Descola, 2015; Viveiros de Castro, 2002; Barreto, 2013). Essas bases em comum permitiram que fossem contadas as histórias em questão nesse artigo, cujas afinidades demonstram que a ficção, o documentário, a antropologia, a história se erguem a partir de alicerces que sustentam tanto a ciência quanto engenhosas invenções visuais e escritas.

As obras a serem tratadas aqui são o romance *Maíra* (2014 [1976]), de Darcy Ribeiro e os filmes *A Febre* (DA-RIN, Brasil, 2019), de Maya Da-Rin e *A Última Floresta* (Bolognesi, Brasil, 2021), de Luiz Bolognesi. Embora as duas primeiras sejam declaradamente obras de ficção, todas transitam entre a ficção e a realidade seja porque envolveram um convívio intenso com os indígenas que pudesse informar a obra, seja porque transitam entre o terreno do documentário e da ficção, no caso do filme *A Última Floresta* (2021). Essas obras se distanciam da visão do bom selvagem promovida pelo Romantismo brasileiro ou da figura de Macunaíma que, de uma maneira irônica, também buscava, no Modernismo, um (anti-) herói que alimentasse a identidade nacional. Não se trata mais de identificar um personagem que seja representativo da identidade brasileira, pois, se essa identidade chegasse ainda a ser uma questão, seria antes para reconhecer a sua natureza plural – uma pluralidade que afeta a própria identidade indígena, seja pela diversidade de grupos, seja pelas décadas de contato com a cultura dos ditos brancos. Nessas três obras está o fato de que o indígena vivencia uma situação de encontro com a cultura não indígena que leva a duas consequências iniciais: por um lado, isso aponta para a incompatibilidade entre os dois mundos e por outro, essa situação oferece uma oportunidade de apresentar o que há de peculiar na visão de mundo indígena, em contraponto à visão não indígena. Faremos, portanto, um breve panorama de ideias defendidas por diferentes autores que permitiram identificar afinidades entre essas obras para verificar, em seguida, como elas se refletem no romance e nos dois filmes.

Antes, no entanto, gostaríamos de comentar sobre os critérios de escolha das obras e a metodologia a ser usada. Foi verificado que há diversos elementos em comum entre essas obras, como a exposição de aspectos que dizem respeito à atualidade da questão indígena (choque de culturas, invasão dos garimpeiros, tentação e risco de aproximação dos indígenas com outro mundo que condena seus costumes); a valorização de uma cosmogonia indígena expressa em rituais, mitos e crenças ou na transição entre mundos, frente à racionalidade da cultura não indígena; a utilização de recursos da própria linguagem, literária ou cinematográfica, para recriar a cultura indígena, funcionando na fronteira entre a ficção e a realidade. As obras serão analisadas com o duplo propósito de explorar esses aspectos mencionados aqui e também identificar como cada uma se reflete na outra, em um processo de equivalências recíprocas que demonstra a afinidade entre elas e a consolidação de um olhar não indígena sobre essa questão. Os ecos

de uma obra na outra poderiam se estender ainda por outros filmes ou romances, como por exemplo, o filme *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos*, (MESSORA; SALAVIZA, Brasil, 2019), ou o romance *O som do rugido da onça*, de Micheliny Verunschik (2022), mas, para fins de um artigo, foi necessário ter um limite de obras em diálogo.

São diversas as vozes indígenas que se levantam contra as circunstâncias que lhes têm sido desfavoráveis, senão trágicas, a fim de afirmar sua percepção do mundo. Eles formam um coro cada vez mais presente no cenário brasileiro – incorporamos aqui alguns desses pensadores que se expressam por meio da arte, do ensaio ou da pesquisa acadêmica (Esbell, 2018; Krenak, 2022, 2017; Barreto, 2013), além da produção audiovisual (Jesus; Moreira, 2018). O que está em questão no artigo, porém, é a transformação do olhar não-indígena que busca no outro não a catalogação das diferenças, como o olhar científico praticou outrora, e sim uma experiência do mundo que a racionalidade da ciência e o materialismo capitalista não nos permite admitir e, portanto, ver ou pressentir.

A questão indígena: antecedentes para uma comparação

Quando o historiador Aby Warburg (2015) identificou uma continuidade entre a mitologia clássica e o quadro *Déjeuner sur l'Herbe* (1863), de Edouard Manet,¹ ele apontou pelo menos para duas rupturas: com a história da arte, que funcionava a partir de critérios cronológicos que dividiam o tempo em blocos, e a ruptura com os deuses, já que a cena contemporânea ao quadro de Manet guarda afinidades com uma cena mitológica envolvendo Páris, que era humano, Zeus e três deusas, conforme a reprodução de Marcantonio Raimondi (de c. 1510-1520), de um desenho de Rafael, reproduzindo um sarcófago antigo² (Warburg, 2015). No quadro do século XIX, tem apenas um corpo nu, os demais estão vestidos e o almoço ocorre na relva sem que ninguém dirija o olhar para os céus à procura de uma eventual divindade, como na cena original da Antiguidade. A abordagem de Aby Warburg (2015) se baseava em uma busca de continuidades na história da arte de modo a demonstrar como se dá a herança imagética por meio de afinidades com o passado e rupturas que respondem a um novo contexto histórico. Ao analisar esse quadro de Manet, ele aponta também para o deslocamento do olhar dos personagens, inicialmente direcionado para o céu, na obra apontada como fonte, mas desviado até o território em volta, à medida que o tempo histórico avançou. O escândalo causado pelo quadro de Manet deu-se pelos gestos casuais dos homens vestidos e do corpo nu feminino em pleno século XIX, como se a situação em espaço público fosse muito natural. E de certa forma era, não se pode esquecer que a cena não tem deuses, mas ela é propositalmente representada no meio da relva, o corpo está nu e o olhar da personagem central se volta para o espectador. Tudo aqui remete a um apelo à natureza, só que desprovida de deuses. Uma longa tradição da paisagem na pintura ocidental trouxe aos olhos a nostalgia por um sentimento de fusão com a natureza, que a ausência dos deuses não conseguiu amenizar, e da qual o quadro de Manet é só mais um testemunho. Embora por caminhos tortuosos, algo equivalente ocorre com as três obras a serem discutidas aqui, pois, se os deuses se dissiparam para nós, os espíritos para os indígenas ainda transitam entre os humanos e a natureza em volta, pelo menos aos olhos dos xamãs, e isso será objeto de curiosidade para o olhar não indígena.

O pensamento decolonial, que tem grande repercussão na América Latina, levou a um questionamento sobre posturas eurocêntricas e relações de poder que sustentaram, no panorama

1 Para uma reprodução do quadro *Déjeuner sur l'herbe* ver: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/le-dejeuner-sur-lherbe-904>. Acesso em: 25 jan. 2025.

2 Para a reprodução de Marcantonio Raimondi, do desenho de Rafael (Raffaello Sanzio), ver especialmente o grupo à direita na gravura disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337058>. Acesso em: 25 jan. 2025.

colonial, representações racistas determinantes para as relações de trabalho, a economia, a política, a religião. Partindo da suposição de inferioridade racial dos povos colonizados e escravizados, a hegemonia europeia manteve sob controle a produção de conhecimento e a subjetividade dominante da cultura, de modo a reprimir, em diferentes medidas, “as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade” (Quijano, 2005, p. 121). Vivemos em uma época de plena resistência a essa colonização do imaginário e da cultura, que pode ser verificada pelo fortalecimento das vozes antes silenciadas dos negros e dos indígenas, mas que se estende ainda a questões de gênero e se manifesta em diferentes domínios da criação, como a literatura, o cinema e a arte contemporânea.³

À desvalorização de toda experiência estética que não se baseasse em preceitos da experiência aceita na Europa colonizadora, sucede uma desobediência estética e institucional, como diz Walter Dignolo, referindo-se tanto à obra de artistas que denunciam a postura colonial como às instituições que organizam uma releitura de seus acervos (Dignolo, 2010). Em ambos os casos, trata-se de deslocar o ponto de vista que era regido pelo colonizador para uma perspectiva que filtra o mundo diversamente, revelando a arrogância do olhar não-indígena e a novidade de uma percepção de mundo antes reprimida. É assim que uma entidade indígena tão famosa quanto Macunaíma, pôde ser submetida a uma revisão crítica por um artista que (figurativamente) reivindica ser seu neto: “Passar pela necessidade de uma forma humana ocidentalizada, concreta e masculina já podem ser efeitos claros da colonização” (Esbell, 2018, p. 20), comenta o artista Jaider Esbell no texto em que propõe uma releitura de Makunaima (sic), a partir de diversos quadros de sua autoria, representando-o como um ser fluido e transitório, de diversas configurações declaradamente distantes do herói preguiçoso e sem nenhum caráter da obra de Mário de Andrade. Esse Makunaima tem faces diversas, e cada um dos quinze quadros revela uma delas. A lógica não rege essas representações, afinal, “o problema, se há algum, pode estar, como disse, no verdadeiro ente exótico, o externo, o ocidental, o estranho” (Esbell, 2018, p. 39).

É essa virada de perspectiva que se revela no livro *A queda do céu* (2010), escrito pelo xamã e porta-voz da causa indígena Davi Kopenawa e o antropólogo Bruce Albert a partir de gravações feitas por um período de mais de dez anos de convívio. No livro, os mitos e rituais dos Yanomami são relatados ao mesmo tempo em que Kopenawa fala dos não indígenas como o “povo da mercadoria” e suas “peles de papel” em que desenham as palavras para que elas não fujam da mente, esse povo que “dorme muito, mas só sonha consigo mesmo” (Kopenawa; Albert, 2010, *E-book*). A observação justifica-se porque, para os Yanomami e outros povos indígenas amazônicos, o sonho, assim como o consumo do pó de yãkoana, permitem aceder ao mundo dos espíritos que conectam os vivos aos antepassados e à floresta. Sonhar seria assim não apenas uma forma de introspecção subjetiva que nos coloca em contato com nossas enigmáticas obsessões, e sim uma maneira de participar de uma realidade maior que ultrapassa circunstâncias meramente subjetivas. Esse se guiar no mundo de uma maneira não apenas racional, mas baseado também em outros tipos de experiência e mitos, é um tema que ressurge em obras de ficção mais recentes que tratam da questão indígena – como o romance já mencionado, *O som do rugido da onça*, de Micheline Verunschik, vencedor do Prêmio Jabuti, de 2022. Próprio do preconceito colonial seria menosprezar uma percepção não totalmente guiada pela racionalidade. A postura decolonial, ao contrário, procura dar voz a um saber incompatível com a ciência ocidental e é isso que também veremos nas três obras em questão.

Ailton Krenak tem alertado para essa incompatibilidade (2017, 2022), ao se referir, por exemplo,

³ Isso pode ser constatado em projetos curatoriais recentes no Brasil e também em obras literárias. Exemplos são a exposição *Histórias Afro-Atlânticas*, ocorrida no MASP e no Instituto Tomie Ohtake (2018); a presença de nove artistas indígenas na 34ª Bienal de São Paulo (2021) ou ainda, pela primeira vez na história, a presença exclusiva de artistas indígenas no pavilhão brasileiro na 60ª Bienal de Veneza (2024). Na literatura, entre muitos exemplos possíveis, destacamos as obras de ficção *Torto Arado*, de Itamar Vieira Junior (2019) e *Um Defeito de Cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves.

à exploração capitalista dos rios, esvaziados de sentido que não seja o seu potencial econômico, povoados de lama do garimpo ou da mineração e povoado ainda de microplásticos que desaguam no mar e chegam à barriga dos peixes, essas criaturas “tão leves, tão bonitas”. Krenak denuncia assim, a arrogância do humano sobre o não-humano, uma postura cujos ecos veremos nas obras em questão:

Faz um tempo que nos convencemos de que somos essa coisa excelente chamada gente e ficamos sem querer nos espraiar em outros organismos para além dessa sanitária e higiênica figura humana. Essa configuração do corpo acatada hoje por muitos é apenas uma instituição pobre fabricada por uma civilização sem imaginação. (Krenak, 2022, E-book).

Jaider Esbell lembra-nos que “sem adentrar as portas das cosmovisões dos povos originários não há como discutir decolonização” (Esbell, 2018, p.13). A cosmovisão de um povo originário envolve as crenças e valores que guiam as relações com os outros e com os não humanos, com a natureza, as regras sociais, as atividades de sobrevivência, a concepção da origem e da morte. São temas presentes no livro *A queda do céu* (2010) e que fazem dele, como comenta Viveiros de Castro na introdução, “uma performance xamânico política, uma performance cosmopolítica ou cósmico-diplomática em que pontos de vista heterogêneo são negociados” (Kopenawa; Albert, 2010, E-book). Essa negociação do livro vai se repetir principalmente no filme *A Última Floresta* (2021), baseado no livro de Kopenawa e Albert. Porém, de maneira mais dissimulada, as duas outras obras de ficção, o romance do Darcy Ribeiro e o filme *A Febre* (2019), terminam por também sugerirem essa ambiguidade pois, ao exporem a cosmovisão indígena, praticam uma espécie de performance cosmopolítica já que se trata de fazer reverberar a voz de quem carrega um histórico de massacre longe de estar resolvido. E essa voz não é uma voz qualquer, pois a cosmovisão indígena implica um giro epistemológico para a cultura ocidental, uma vez que a hegemonia do humano e da racionalidade são colocadas em questão.

Para a cosmologia ocidental não-indígena existe uma continuidade física entre humanos e animais e uma descontinuidade metafísica que singulariza o humano frente aos animais, ou seja, privilegiamos o espírito como uma diferenciação moral dos humanos. O perspectivismo ameríndio estudado por Viveiros de Castro parte de outros fundamentos, pois humanos e animais podem ambos ter espírito sendo que a aparência seria apenas uma circunstância já que, inversamente à cultura ocidental, uma descontinuidade física pode esconder uma continuidade metafísica (Viveiros de Castro, 2002). Veremos como isso se manifesta no livro *Maíra* (2014) e no filme *A Febre* (2019). Outro aspecto também relevante é que os fatos naturais, ao contrário da percepção ocidental, não são autônomos, pois dependem de um ponto de vista já que a natureza de uns pode ser a cultura de outros (idem). Viveiros de Castro exemplifica: “para o jaguar, o sangue pode ser o cauim indígena (bebida fermentada de milho ou mandioca) ou para o urubu, o verme no cadáver é um peixe assado” (idem, p. 350). O mundo não apenas humano é composto de diferentes espécies, portanto de diferentes pontos de vista. A questão não é, por exemplo, saber como os macacos veem o mundo, mas “que mundo se exprime através dos macacos, de que mundo eles são o ponto de vista” (idem, p. 385). Veremos quão caro é para Maíra a possibilidade de transitar pelos corpos para melhor conhecer a instabilidade dos mundos.

As constelações fílmicas sugeridas por Mariana Souto como estratégia metodológica para os estudos do cinema comparado abrem a possibilidade de colocar em diálogo obras distanciadas no tempo de forma e promover uma elucidação recíproca a partir da identificação de afinidades e diferenças entre elas. A autora parte da proposta de Walter Benjamin de uma leitura da história fragmentária e não linear. Segundo ela, “constelar é uma forma de produzir chaves de leitura, de produzir um sentido a partir de sua visão em uma teia de relações. O objeto se abre quando ganhamos consciência da constelação na qual se encontra” (Souto, 2020. p. 156). Nessa constelação a ser desenhada pelo crítico, algumas estrelas podem estar mais próximas entre si do que outras. Na constelação que propomos aqui, constam os dois filmes e o romance, mas também os autores mencionados previamente que contribuem com as referências capazes

de nos fazer ligar os pontos. Souto (2020) comenta que, para Benjamin, a história teria um papel opressor ao narrar sempre a perspectiva dos dominantes. A autora acrescenta que hoje a reescrita da história não tem necessariamente um caráter revolucionário. Não é, porém, o que sugere a estrela decolonial na nossa constelação regida pelas três obras, afinal, ela permite fazer ver a questão indígena também como um exercício de reação a um passado colonial.

Maíra, um deus fluido

O romance *Maíra* (2014) de Darcy Ribeiro, mais conhecido por sua obra como antropólogo, sociólogo e historiador, e por sua dedicação à causa indígena e à educação, foi o primeiro dos seus quatro romances e destaca-se tanto pelo conhecimento implícito da cultura indígena quanto pela habilidade em lidar com recursos narrativos. Darcy Ribeiro declara que pretendia escrever um livro de ficção que informasse mais sobre o modo de ser, de se organizar e de viver dos indígenas do que dezenas de livros etnográficos (Ribeiro, 2014). Ele, de fato, consegue isso ao envolver o leitor em uma história sobre um indígena que tinha sido levado por missionários católicos ainda menino para se formar como padre em Roma, mas que desiste antes da ordenação e volta para o seu povo. Diferentes vozes compõem o romance e elas incluem o protagonista, Isaías; a divindade Maíra-Coraci, filho de Maíra Monan, o Criador; Micura, outro filho de Maíra Monan e contraponto a Maíra Coraci e vozes locais determinantes para o destino dos indígenas de uma maneira geral, como os missionários católicos e protestantes, o caboclo hostil aos indígenas, o militar, o comerciante e o funcionário da Funai. O protagonista é dividido por uma dupla identidade, ele mesmo sendo nomeado ora como Isaías, nome dado pelos padres, ora como Avá, seu nome indígena. Tendo vivido muito tempo fora da aldeia, mas impossibilitado de se separar do seu passado indígena, ele vive dividido entre os dois mundos sem conseguir cumprir nem a função de padre para a qual foi preparado, nem a função de guerreiro, como seria de se esperar de um jaguar, grupo ao qual ele pertencia na aldeia. No seu caminho de volta, Isaías se encontra com Alma, uma carioca que procura, em princípio, nas atividades missionárias às quais ela pretendia se dedicar na aldeia, a redenção para uma vida desregrada anterior a sua chegada. Os dois estão, portanto, na fronteira entre os mundos dos indígenas e dos não indígenas, porém terão que compartilhar o espaço narrativo do romance com as outras vozes mencionadas antes.

Darcy Ribeiro comenta, ainda na introdução do seu livro *Maíra* (2014), que para o romance mesclou uma miscelânea de mitos indígenas, mas os próprios indígenas não se importariam com isso, pois não “estão contaminados com o fanatismo da verdade” (Ribeiro, 2014, E-book). Nesse mundo fluido de diversas vozes, a própria divindade (masculina) Maíra Coraci, e seu contraponto Micura, descem à terra para experimentar o mundo ao penetrar em alguns dos personagens, interessados que estavam em conhecer a percepção deles e sentir o mundo com o corpo de cada um. Se o Makunaima era uma entidade que se declinou em pelo menos quinze possibilidades nas pinturas de Jaider Esbell (2018), aqui também Maíra Coraci habita diferentes personagens, além do fato de o protagonista sofrer de uma insuperável ambiguidade de nem futuro padre, nem ex-indígena. É nesse mundo em metamorfose das culturas amazônicas, em que os espíritos, mortos e xamãs assumem formas animais, bichos viram outros bichos, humanos inadvertidamente viram animais, como descreve Viveiros de Castro (2002), que o jovem personagem Jaguar, do romance *Maíra* (2014), mata uma onça, para depois aprender que era na verdade seu tio, e os jovens indígenas têm receio de ficar sozinhos na floresta, pois podem ser surpreendidos por um espírito sob a forma de animal que os tiraria para sempre da sua provisória condição humana. Nas palavras de Viveiros de Castro, na cultura ameríndia amazônica, o caminhante sozinho na floresta tem receio de responder a um “tu” de um eventual interlocutor, pois pode ser desumanizado e passar a ser presa. Há, portanto uma apreensão com as aparências pois elas “enganam porque nunca se pode estar certo sobre qual é o ponto de vista dominante, isto é, que mundo está em vigor quando se interage com

outrem. Tudo é perigoso; sobretudo quando tudo é gente, e nós talvez não sejamos” (Viveiros de Castro, 2002, p. 397).

O romance *Maíra* (2014) assimila essa instabilidade nos múltiplos pontos de vista ao longo dos capítulos, alternando em cada um deles entre os personagens e os entes da mitologia indígena. A transição entre diferentes narradores é um recurso tão antigo na literatura quanto pelo menos o romance do William Faulkner, *As I lay dying* (Enquanto agonizo, 2009), de 1930, e de lá até hoje esse recurso foi radicalizado em diferentes obras. A particularidade do uso que Darcy Ribeiro fez disso está no emprego do recurso literário para expor a condição de uma divindade indígena de natureza fluida. O narrador que conta é, portanto, ele também fluido e múltiplo, o que vai culminar na cacofonia do capítulo final. Como o propósito é não só dar conta da cosmologia indígena, mas também das questões concretas que envolvem a situação deles no Brasil, o romance termina intensificando no mesmo capítulo o esfacelamento da narrativa, pois, sem que as vozes sejam explicitamente nomeadas, vagamos por pontos de vista como: o do ambíguo Isaías/Avá; o do jovem Jaguar querendo seduzir Inimá (mulher de Isaías/Avá); o do comerciante oportunista; o do padre Cirilo que fala do conflito entre a mulher do senador e a indígena Teresa; o do funcionário da Funai, Elias; o da linguista missionária Gertrudes; o da irmã Petrina do convento; o dos caboclos que conversam sobre a fazenda do senador que dará aos missionários católicos, para a felicidade desses, a pacificação dos indígenas Xaepe alinhavando a religião, a pecuária e o poder político em uma aliança ainda muito familiar quase cinco décadas depois do romance; e ainda o ponto de vista dos amigos cariocas de Alma, que morreu no parto de gêmeos. Nada marca a transição de uma voz para outra, estamos no território fluido de *Maíra* transitando por dentro dos viventes, mas agora é o narrador/narradores que leva/m o leitor a transitar entre as almas amazônicas. Não se trata mais de definir a identidade indígena como em outros momentos históricos da literatura brasileira, pois ela é múltipla. Não só Avá é também Isaías, como ele depende também das vozes ao redor para ser quem é.

Quando a febre é espiritual

O filme *A Febre* (2019), dirigido por Maya Da-Rin, é falado em português e nas línguas indígenas tukano e tikuna. Seu elenco principal é composto por atores indígenas do Alto Rio Negro, dos grupos Desanos, Tukanos e Tarianas, que ajudaram a elaborar os diálogos durante os ensaios e depois os traduziram. O romance *Maíra* (2014) também traz diversas línguas pois além do português tem trechos em latim, associado à religião, em inglês (pelo missionário americano) e em línguas indígenas – frases ou diversos termos são usados ao longo do livro a ponto de me levar a criar um glossário particular durante a leitura para lembrar, por exemplo, o que é mesmo um *oxim*, um *aroe*, um *tuxuauarã*, um *tuxuauareté* ou uma *mirixoarãriá*.⁴ A profusão de termos no romance e de línguas no filme é importante para também marcar a pluralidade de culturas que envolvem a questão indígena, e afirmar ainda uma presença linguística no país, com legendas em português quando necessárias. *A Febre* (2019) participou de mais de 60 festivais, e recebeu mais de 30 prêmios entre eles o de Melhor Filme, Direção, Ator, Fotografia e Som no 52º Festival de Cinema de Brasília, em 2019. A diretora Maya Da-Rin teve a ideia para o filme quando estava fazendo dois documentários na região amazônica e conheceu diversos indígenas que vivem na fronteira entre a aldeia e a vida urbana de Manaus, trabalhando nos portos ou em postos de saúde. Esse

4 A língua indígena falada no romance *Maíra* (2014) é o *mairum*, porém, trata-se de um povo fictício cujos costumes foram recriados a partir de diversos grupos indígenas com quem Darcy Ribeiro tinha convivido ou pesquisado. Os termos apontados acima vêm mais provavelmente do tupi, que engloba diversas famílias linguísticas indígenas. No romance, esses termos, em linhas gerais, têm o seguinte sentido: *oxim* designa um pajé que purifica as carnes de caça mas é mal visto e ostracizado; *aroe* nomeia um prestigiado intermediário entre os vivos e os mortos; *tuxuauarã* identifica um guerreiro; *tuxuareté*, o chefe; *mirixoarã* identifica uma mulher que não tem filhos nem se casa, fica disponível para os homens, sendo respeitada e consagrada como tal. Cada um desses termos tem um personagem associado a eles; embora sejam personagens fictícios, eles são o produto da observação antropológica dos costumes de diferentes povos.

convívio, a visita de aldeias, a colaboração com Miguel Seabra Lopes e outro antropólogo, Pedro Cesarino, no roteiro, e mais as contribuições dos atores indígenas nos ensaios levaram a um tratamento cuidadoso que traz legitimidade ao roteiro.

O filme conta a história de Justino, indígena do povo Desana, um trabalhador do porto que migrou ainda jovem de sua aldeia no Alto Rio Negro para a cidade de Manaus, onde mora com a sua filha. Ela trabalha em um Posto de Saúde e acaba de ser aceita para estudar Medicina na Universidade de Brasília. A partida iminente da filha e o desconforto do pai dividido, assim como Isaías/Avá (protagonista do romance *Maíra*), entre a sua origem e o ambiente urbano, causam nele uma febre misteriosa de difícil cura. A filha sugere que ele tome remédio alopático, mas a febre parece ser de outra natureza. Em roda de conversa sobre o filme entre pessoas de cultura indígena, Ivanildo da Silva Ferreira, do povo Baniwa e graduando em fisioterapia na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), comenta sobre a dificuldade dos indígenas de encontrar cura para as suas enfermidades dentro da medicina ocidental devido à descrença do paciente, e sobre a importância da medicina indígena (a reza e o benzimento dos pajés e xamãs) na vida deles, pois as enfermidades que se manifestam no corpo físico vêm do âmbito espiritual (Borges, 2021). Para marcar a ambiguidade causadora dos males de Justino, o filme utiliza seus próprios recursos. A primorosa direção de fotografia destaca, por exemplo, os ângulos retos nas cenas do porto em contraste com a floresta sempre fronteira ao ambiente urbano e a desproporção dos humanos em relação ao tamanho dos contêineres e dos guindastes nesse mesmo porto. As baixas luzes são também exploradas para sugerir questões menos diurnas da existência humana, além da insinuada presença do sobrenatural. Por outro lado, o uso acurado do som constrói uma paisagem sonora que contrasta a floresta e o território do porto de Manaus (Dias; Scareli, 2024). O filme, a propósito, recebeu os prêmios de melhor fotografia e melhor som, entre outros, no Festival de Brasília, como dito acima. Era preciso, afinal, trazer a condição ambígua do personagem também para a linguagem cinematográfica, e eles conseguiram isso.

Além da situação dúbia do personagem e do plurilinguismo, alguns outros elementos em comum nos remetem à *Maíra*. O vigia do porto que dialoga com Justino no vestiário tem uma visão preconceituosa em relação aos indígenas e chama Justino não pelo nome, mas de Índio. Assim como Juca e outros caboclos em *Maíra* (2014), a voz dele traz uma visão racista e intolerante em relação à presença dos indígenas na cidade, tema que será comentado também por Davi Kopenawa no filme *A Última Floresta* (2021). Há também uma criatura na floresta causando mortes de animais em Manaus e a sua natureza ambígua é comentada pelo irmão de Justino, que vem visitá-lo. Diante da notícia na televisão, o irmão comenta que o que está atacando pode pertencer a dois mundos, e assumir a forma de animal. Em outra cena, Justino conta para o neto, enquanto dá a ele comida, um mito indígena em que alguém vai caçar e é levado para outro mundo. Lá ele tem dificuldade de voltar, mas cura dois animais, um deles um macaco que tinha o pé inchado por causa de uma cobra – isso o animal teria dito, mas que na visão do caçador era uma corda de armadilha que ele retira, salvando o ferido. O macaco então permite que ele volte ao seu mundo. A transição entre dois mundos e a diferença de perspectiva que determina como as coisas são vistas remetem a elementos da cosmologia indígena já mencionados. O filme narra, portanto, mais uma vez, uma dupla transição entre mundos que marca a questão indígena e que seria a transição entre o mundo dos indígenas e o dos não indígenas, e a transição entre o mundo dos vivos e um mundo espiritual, segundo a cosmologia indígena. São essas transições que causam uma misteriosa febre que na verdade não se limita a Justino, pois podemos dizer que Isaías/Avá também definha por causa dela, e Kopenawa tampouco a ignora. Na roda de conversa sobre o filme já mencionada, Gabriele Helena de Oliveira, do povo Pankararu, graduanda em Gerontologia na UFSCar, comenta que a febre de Justino “traz com ela um significado, o qual a medicina ocidental não poderia resolver” (Borges, 2021). A medicina ocidental não resolve, mas o romance e o filme tratam dela.

A Última Floresta é aqui

O filme *A Última Floresta* (2021) é um documentário baseado no livro *A Queda do Céu* (2010) de Davi Kopenawa e Bruce Albert, e dirigido por Luis Bolognesi. Depois de ter lido o livro, o diretor convidou o líder e xamã Davi Kopenawa, do povo Yanomami, para escrever o roteiro com ele. O roteiro, porém, não é fixo, ele comenta que foi também construído em parceria com os indígenas (Bolognesi, 2021). Bolognesi vem de um convívio intenso com eles devido a filmes anteriores, como *Ex-Pajé* (Bolognesi, Brasil, 2018), quando conviveu com o povo Paiter Suruí de Rondônia; o filme *Terra vermelha* (Bechis, Brasil, 2008), quando conviveu com os Guarani Kaiowá para fazer o roteiro desse filme em co-autoria com o diretor; e sete semanas com os Yanomami no estado do Amazonas, na fronteira com Roraima, além de ter atuado como professor com os Pataxós no sul da Bahia. *Ex-Pajé* (2018) e *A Última Floresta* (2021) foram filmados na língua original, e traduzidos posteriormente pelos indígenas para gerar as legendas (Bolognesi, 2021). *A Última Floresta* (2021) teve estreia no Festival de Cinema de Berlim, onde recebeu o prêmio do Público. Foi considerado também o Melhor Filme no Festival de Seul e no Festival dos Povos Originários de Montreal no Canadá, além de Melhor Documentário no festival *Signs of the Night* na Alemanha, além de outras premiações em festivais.

Luiz Bolognesi (2021) comenta que seus filmes *Ex-Pajé* (2018) e *A Última Floresta* (2021) são similares opostos. No primeiro, o pajé de uma comunidade é destituído do seu lugar sagrado de sabedoria, cura e poder pelos pastores, num processo etnocida que Darcy Ribeiro já denunciava. No segundo filme, o pajé já está coberto de poder e é o epicentro da liderança política, filosófica e religiosa na sua luta para que não entrem na aldeia nem as mercadorias, nem os evangélicos, nem os garimpeiros. O filme narra uma luta de resistência que começa dentro da própria aldeia e se expande internacionalmente na participação de Kopenawa em um evento na Universidade de Harvard, onde ele vai falar sobre os problemas que enfrenta com a invasão de suas terras pelos garimpeiros, gerando morte direta e indiretamente, por conflitos e poluição: “Vocês acham que a floresta é um Paraíso, mas não é assim” (*A ÚLTIMA FLORESTA*, 2021) – ele comenta no filme. O letreiro final relata sobre a invasão de terras por 45.000 garimpeiros em 1986, e a morte de 1500 a 1800 indígenas na época. Após a demarcação de terras houve ainda massacre com golpes de facção em 16 indígenas que incluiu mulheres, crianças e idosos. Com a chegada do novo presidente do Brasil em 2019, o território parecia na época com a invasão de 20.000 garimpeiros derrubando a floresta, envenenando os rios com mercúrio e trazendo Covid-19 para as aldeias.

No filme, reconhecemos os diversos trechos do livro *A Queda do Céu* (2010), que vão desde temas como a importância dos sonhos, os rituais com o pó de *yãkoana*, a sedução das mulheres dos povos das águas, a presença dos garimpeiros e mitos como o de Omama, que escondeu os minérios embaixo da Terra para ninguém mexer, mas os brancos revolvem tudo, espalhando assim os espíritos maléficos e com eles, venenos e doenças. Embora seja um documentário, situações são reencenadas, o que não compromete a veracidade da narrativa. Há também mitos encenados, como o sequestro de um indígena por uma mulher que mora nas águas – a transição entre os mundos ocorre nesse documentário dessa forma, além de Kopenawa, que transita da aldeia a Harvard, ou que comenta com o jovem indígena sobre o interesse dele em seguir os brancos. Kopenawa adverte o rapaz de que lá ninguém iria oferecer a ele um prato de comida e ele não poderia escolher a hora de caçar e de se deitar na rede. A sedução do mundo da mercadoria é uma tentação para o jovem indígena. Um confronto real com os garimpeiros ocorre no filme. Aqui não é a fazenda de gado ou os missionários como em *Maíra* (2014), mas o mundo dos indígenas também oscila entre a defesa de seus valores e mitos e a ameaça de invasão.

No início do filme, um casal e três crianças vão até a água e conversam na língua deles. O homem pega umas pedrinhas na água rasa e com ar contemplativo, comenta que os humanos não sabem comer aquilo, mas que, já os jacarés comem-nas e quando os pescadores abrem a barriga dele encontram muitas dessas pedras. As crianças em seguida pegam provavelmente pequenos frutos também no fundo da

água límpida e rasa, quebram a casca com os dentes e saboreiam a iguaria. Essa água é fonte de outros territórios como o do jacaré, para quem as pedras são alimento, assim como antes relatado o urubu, para quem os vermes na carne podre são peixe assado, ou a corda da armadilha que para o animal preso era uma cobra (no relato do filme *A Febre* [2019]). A água também é a morada de outras criaturas que terminarão por sequestrar o companheiro de Ehana. Os pajés conversam de frente para o pátio no meio da enorme oca, tal qual diversas vezes ocorre em *Maíra* (2014). Eles farão um ritual para tentar trazer de volta o rapaz desaparecido, explicando o sumiço por duas possibilidades: ou ele foi sequestrado pelo povo das águas (como sugere uma cena fugaz no documentário) ou pela invasão dos garimpeiros (como podemos deduzir pelos conselhos do xamã). A criatura sobrenatural, apenas sugerida pelas notícias na televisão e pela interpretação do irmão de Justino no filme *A Febre* (2019), aqui toma corpo por meio de uma jovem sedutora que leva o rapaz para dentro das águas. Não importa que os garimpeiros pertençam a esse mundo e ela não, ambos são uma ameaça que derruba essa outra variação em torno de Avá/Isaías, mas que dá munição à resistência de Davi Kopenawa.

Considerações finais

Além do polilinguismo, diversos pontos em comum reúnem as três obras na mesma constelação: uma voz vem pontuar o preconceito sofrido pelos indígenas que se aventuram no mundo dos brancos (Juca em *Maíra* [2014]; o vigia no vestuário do porto em *A Febre* (2019); os conselhos de Kopenawa que também conta ter passado por situação equivalente). Um protagonista vive dividido entre o seu mundo de origem e o mundo dos brancos, o que lhe causa um padecimento em *Maíra* (2014) e *A Febre* (2019), mas um conflito que a maturidade do xamã Davi Kopenawa já transformou em sabedoria. Ele mesmo teve uma história de vida parecida com a de Isaías/Avá. Seu nome Davi foi dado pelos brancos, boa parte da sua família foi dizimada por epidemias trazidas por eles, foi submetido à catequese dos missionários, até também optar por mudar de rumo. Kopenawa esteve doente com tuberculose, e no longo período no hospital aprende português, sendo depois contratado pela Funai como intérprete, que é quando conhece a extensão da Terra Yanomami e toma consciência da unidade entre eles e dos seus problemas (Kopenawa; Albert, 2010, no prólogo do Bruce Albert). Poderia ser Kopenawa quem dissesse ao jovem indígena no filme *A Última Floresta* (2021), mas é Avá quem diz para Alma em *Maíra* (2014): “não há lugar para nós no mundo caraíba senão lugares que nem bichos suportariam” (Ribeiro, 2014, E-book). Porém, ao contrário de Avá, quando Kopenawa se liberta do povo da mercadoria, ele volta às origens e retoma a vocação xamânica que tinha sido interrompida. A oscilação entre o mundo dos brancos e dos indígenas que se repete nas três obras é a realidade de diversas pessoas reais, como Maya Da-Rin também pôde verificar na pesquisa para os seus filmes, e como atesta a roda de conversa sobre o filme dela.

O antropólogo João Paulo Barreto, por exemplo, do povo Tukano, relata o seu percurso como tendo sido desviado de função de *kumu* (curandeiro especializado que detém conhecimentos sagrados) junto a seu povo por causa da educação em um colégio salesiano em regime de internato – um destino muito parecido com o de Avá/Isaías, em *Maíra* (2014). Avá definha, Barreto (2013) escreve uma dissertação com o objetivo de usar a ferramenta da antropologia para aprofundar o conhecimento da sua própria cultura. Ele pertence, na verdade, ao time de Davi Kopenawa, Jaider Esbell ou Ailton Krenak: um resistente. Os especialistas em curas e benzimentos do grupo de Barreto, cujas habilidades são obtidas por longos períodos de formação, realizam, em rituais, a comunicação dos humanos com os *wai-washã*, pessoas invisíveis detentoras de conhecimentos importantes que lhe foram passados pelos criadores do mundo, na cosmogonia Tukano. No entanto, o contato com os missionários está impedindo a continuidade dessa tradição, já que a ida para as escolas não-indígenas impacta a formação desses especialistas (seja ele um *yai*, *kumu* ou *baya*), que envolve regime alimentar e isolamento, além do aprendizado dos mitos, preces e outros elementos da cultura Tukano. O enfraquecimento dessa tradição, descrito pelo antropólogo João

Paulo L. Barreto (2013), foi problematizado em outro filme de Luiz Bolognesi, *Ex-Pajé* (2018).

Nas três obras, a transição entre os mundos também se dá entre o mundo dos vivos e outro, onde animais e humanos podem compartilhar o mesmo espírito que transita de um mundo para o outro. A identidade não é fixa, assim como os espíritos, os deuses (em *Maíra* [2014]), os xamãs e os humanos (caçadores inadvertidos) podem transitar entre mundos diferentes. Barreto (2013) investiga a cosmogonia do seu povo a partir de uma análise antropológica, porém com um olhar de dentro da cultura Tukano, da qual faz parte. A proximidade com a cultura e com os informantes também de dentro dela permite ao autor fazer a crítica de generalizações que ele identifica em alguns textos de antropólogos que pesquisaram grupos indígenas na Amazônia, como Eduardo Viveiros de Castro, Philippe Descola e outros. A relação dos humanos com os animais é o objeto maior da sua crítica. O autor esclarece que não são todos os animais – no caso dos Tukano ele investiga especificamente os peixes – que são humanos, mas sim os *wai-mahsã*, pessoas invisíveis que podem assumir diferentes formas, como determinados peixes, madeira ou pedra. A transição dos seres espirituais entre os animais, insinuada nas obras vistas aqui, é, porém, descrita em diversos grupos, como o próprio autor aponta, com variações que lhe são próprias e que foram compiladas na *Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro* (1995), que na época da sua dissertação consistia de sete volumes.

A persistência da transição também entre mundos indígena e não indígena traz um mal-estar febril em diferentes graus nas três obras, e revela ainda uma mistura de curiosidade e fascínio por algo que falta às nossas florestas agonizantes, vistas do lado de cá, reduzidas a fenômeno científico ou apocalíptico de aquecimento global. Trata-se de um algo a que se pode aceder pelos sonhos, pelo consumo do pó de *yãkoana* ou pela fé nos mitos que o mundo ocidental procura resgatar, por exemplo, por meio da literatura, do cinema e, o que só foi mencionado brevemente nesse artigo, também por meio da arte contemporânea indígena. O mundo representado nessas obras reflete também o que tanto busca nelas o olhar não indígena: escapar de uma racionalidade extrema que limita a percepção de mundo – a imagem e a ficção vêm justamente flexibilizar essas restrições. O Estado almejado por Ailton Krenak seria composto de uma dupla pluralidade, que relativizasse a dominação do humano sobre o não-humano e que considerasse outras perspectivas: “O desafio que proponho aqui é imaginar cartografias, camadas de mundos, nas quais as narrativas sejam tão plurais que não precisamos entrar em conflito ao evocar diferentes histórias de fundação” (Krenak, 2022, *E-book*).

A iniciativa *Vídeo nas Aldeias*, promove, desde a década de 1980, oficinas de audiovisual, e a utilização do audiovisual em escolas indígenas em outros projetos, levaram a um aprofundamento da própria cultura indígena e sua divulgação internamente, entre aldeias ou para o mundo dos não indígenas, além de alertar para os problemas que eles enfrentam (Jesus; Moreira, 2018). Qual seria o papel dessas obras escolhidas no artigo no que diz respeito à questão indígena? Elas foram realizadas por não-indígenas comprometidos com a causa, mas ainda assim, um olhar de fora, mesmo que cuidadoso e, na medida do possível, cúmplice. Em uma reversão da perspectiva, podemos ver nelas não apenas uma reconsideração sobre a questão indígena, vista de maneira mais próxima e menos estereotipada do que em outros momentos nos quais os indígenas foram representados na cultura brasileira (não-indígena), mas também o próprio olhar de quem traduz a questão indígena. Há uma maior complexidade com que os temas são tratados: os indígenas não são definidos a partir dos homens brancos como vítimas, embora afetados pela pressão do homem branco eles resistem e têm uma cultura que lhes permite decifrar o mundo de uma maneira que lhes é própria. O branco está curioso sobre isso, escreve e faz filme tentando se aproximar de algo sobre o que pode apenas intuir.

Darcy Ribeiro constrói um romance antropológico em que os mitos indígenas são seus elementos fundadores, a começar pelo título *Maíra*, que se refere a uma divindade. Em *A Febre* (2019), a enfermidade física-espiritual do protagonista vem de um mal-estar estruturalmente relacionado ao encontro de culturas tão díspares, e que acomete também o Avá/Isaías do romance. Uma criatura animal de essência ambígua

ronda a floresta quase urbana em *A Febre* (2019) e outra criatura das águas na floresta teria raptado o indígena em *A Última Floresta* (2021) – ainda que seja incerto se não teria sido a sedução do mundo dos brancos que levou o rapaz indígena, uma mulher de fato emerge das profundezas das águas em uma cena fugaz no meio do filme.

No artigo de Jesus e Moreira (2018), em um dos relatos de professores que utilizaram o audiovisual na escola indígena, as crianças tinham visto o filme *Avatar* (2009) em uma ocasião em que havia uma paralisação das aulas por causa de problemas com a retomada de terras na aldeia Limão Verde, do povo Terena, no Mato Grosso do Sul. Os pais contaram para a professora que uma criança voltou para casa dizendo entender agora por que eles estavam acampados. Essa era uma visão diferente da versão hegemônica na mídia, que tende a negar a legitimidade dessas reivindicações (Jesus e Moreira, 2018). Conhecemos um pouco do que dizem os indígenas diante de pelo menos um desses filmes (Borges, 2021). Mas o que diriam os não-indígenas ao lerem o romance e verem esses filmes, ou, afinal, para que servem essas histórias e filmes? Com certeza, eles também olhariam com olhos mais desconfiados para a cobertura dos conflitos de invasão de terra indígena, e mais do que isso, em maior ou menor grau, a depender das premissas de cada um, estariam mais aptos a colocar em perspectiva as próprias crenças e certezas sobre o funcionamento do mundo.

Referências

A FEBRE. Direção de Maya Da-Rin. São Paulo: Tamanduá Vermelho, Enquadramento Produções; Paris: Still Moving; Berlim: Komplizen Film, 2019. (98 min).

A ÚLTIMA floresta. Direção de Luiz Bolognesi. São Paulo: Gullane e Buriti Filmes, 2021. (74 min).

BARRETO, João Paulo. **Wai-Mahsã**: peixes e humanos Um ensaio de Antropologia Indígena. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Amazonas, 2013.

BOLOGNESI, Luiz. A Última Floresta: os rituais da ancestralidade indígena na Berlinale. **C7Cinema**. 11 fev. 2021. Disponível em: <https://c7nema.net/destaque/item/94376-a-ultima-floresta-os-rituais-da-ancestralidade-indigena-na-berlinale.html>. Acesso em: 30 jan 2025.

BORGES, Vanessa Carneiro. Que febre é essa? Olhares indígenas sobre o filme “A Febre”. **InformaSUS-UFSCar**. São Carlos, 7 maio 2021. Disponível em: <https://informasus.ufscar.br/que-febre-e-essa-olhares-indigenas-sobre-o-filme-a-febre/#:~:text=O%20filme%20trouxe%20impacto%20por,nossa%20espiritualidade%2C%20alimenta%C3%A7%C3%A3o%20e%20costumes>. Acesso em: 30 jan 2025.

CHUVA é cantoria na aldeia dos mortos. Direção de Renée Nader Messor e João Salaviza. Rio de Janeiro, ANCINE; Lisboa, Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), 2019. (113 min).

Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro. Amazonas, União das Nações Indígenas do Rio Tiquié (UNIRT), 1995.

DESCOLA, Philippe. Além de natureza e cultura. **Tessituras**, v. 3, n. 1, p. 7-33, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/tessituras/article/view/5620> Acesso em: 30 jan 2025.

DIAS, João Paulo Barreto; SCARELI, Giovana. Educações geofônicas e imagéticas: o chamado da mata em *A Febre*. **Leituras**: teoria & Prática, v. 42, n. 90, 2024. Disponível em: <https://ltp.emnuvens.com.br/ltp/article/view/1023> Acesso em: 30 jan 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**: História da Arte e Anacronismo das Imagens. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2015.

DOBAL, Susana. Três personagens trágicos da II Guerra Mundial tombam na paisagem. **Aniki** - Revista Portuguesa da Imagem em Movimento. Coimbra, Portugal, v. 11 n. 1, p. 5 – 27, 2024. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/879> Acesso em: 30 jan 2025.

ESBELL, Jaider. Makunaima, o meu avô em mim! **Iluminuras**. Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan/jul., 2018. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/85241> Acesso em: 30 jan 2025.

EX-PAJÉ. Direção de Luiz Bolognesi. São Paulo: Gullane, 2018. (81 min).

FAULKNER, William. **Enquanto agonizo**. Porto Alegre: L & PM, 2009.

JESUS, Naine Terena de; MOREIRA, Benedito Diélcio. Comunicação e cultura: dimensão pedagógica das narrativas indígenas em audiovisual. In: DELGADO, Paulo Sergio; _____. (Orgs.). **Povos indígenas no Brasil: Perspectiva no fortalecimento de lutas e combate ao preconceito por meio do audiovisual**. Curitiba: Brazil Publishing, 2018. pp. 81-100.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A Queda do Céu**: palavras de um xamã Yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. *E-book*.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo, Companhia das Letras, 2022. *E-book*.

_____. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. *E-book*.

MIGNOLO, Walter. *Aiethesis decolonial*. **CALLE 14**: revista de investigación en el campo del arte, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, v. 4, n. 4, p. 10-25, 2010. <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1224>

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A Colonialidade do Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas Latino-Americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p.117-142.

RIBEIRO, Darcy. **Maíra**. São Paulo: Global, 2014 [1976]. *E-book*.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**, n. 45, p. 153-165, set./dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/44673> Acesso em: 30 jan 2025.

TERRA Vermelha. Direção de Marco Bechis. Roma: Rai Cinema, 2008. (108 min).

VERUNSCHK, Micheliney. **O som do rugido da onça**. São Paulo, Companhia das Letras, 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: _____. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 347-399.

WARBURG, Aby. O Déjeuner sur l'herbe de Manet. In: _____. **Histórias de fantasma para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 349-362.