

OUTRAS FRONTEIRAS DO CINEMA

COLONIALIDADE, CONTRACOLONIZAÇÃO E COSMOFILMIAS
HISTÓRICAS NAS CINEMATOGRAFIAS INDÍGENAS

CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Teixeira Primo – UFRGS
Álvaro Nunes Laranjeira – REDE JIM
André Lemos – UFBA
André Parente – UFRJ
Cíntia Sanmartin Fernandes – UERJ
Claudia Attimonelli – UNIBA – BARI
Cristiane Finger – PUCRS
Cristiane Freitas Gutfreind – PUCRS
Erick Felinto – UERJ
Issaaf Karhawi – UNIP
Jaqueline Moll – UFRGS
João Freire Filho – UFRJ
Juremir Machado da Silva – PUCRS
Luiz Mauricio Azevedo – UNICAMP
Marcelo Ikeda – UFC
Marcos Aurélio Felipe – UFRN
Maria Immacolata Vassallo de Lopes – USP
Maura Penna – UFPB
Micael Herschmann – UFRJ
Michel Maffesoli – PARIS V
Moisés de Lemos Martins – UNIVERSIDADE DO MINHO
Muniz Sodré – UFRJ
Philippe Joron – MONTPELLIER III
Renato Janine Ribeiro – USP
Rose de Melo Rocha – ESPM
Vincenzo Susca - MONTPELLIER III
Vicente Molina Neto – UFRGS

MARCOS AURÉLIO FELIPE

OUTRAS FRONTEIRAS DO CINEMA

COLONIALIDADE, CONTRACOLONIZAÇÃO E COSMOFILMIAS
HISTÓRICAS NAS CINEMATOGRAFIAS INDÍGENAS



Editora Sulina

Copyright © Marcos Aurélio Felipe, 2024.

Capa: Like Conteúdo

Foto da capa: Extrato da obra de Denilson Baniwa (cedida): “Awá uyuká kisé, tá uyuká kurí aé kisé irü” (quem com ferro fere, com ferro será ferido), 2018, acrílica sobre tecido, 1,60 x 2m FOTO_DuHarte Fotografia.

Projeto gráfico e editoração: Niura Fernanda

Revisão: Adriana Lampert e Bruno Schroeder

Editor: Luis Antonio Paim Gomes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecária Responsável: Denise Mari de Andrade Souza – CRB 10/960

F315o Felipe, Marcos Aurélio
Outras fronteiras do cinema: colonialidade, contracolônização e cosmoafíliams históricas nas cinematografias indígenas / Marcos Aurélio Felipe. – Porto Alegre: Sulina, 2024.
216 p.; 14x21 cm.

ISBN: 978-65-5759-095-9

1. História do Cinema. 2. Filmes - Crítica. 3. Brasil - Cinema. 4. América Latina - Cinema. I. Título.

CDU: 791.43

CDD: 791.409

Todos os direitos desta edição reservados à
EDITORA MERIDIONAL LTDA.

Rua Leopoldo Bier, 644, 4º andar – Santana
CEP: 90620-100 – Porto Alegre/RS
Fone: (0xx51) 3110.9801
www.editorasulina.com.br
e-mail: sulina@editorasulina.com.br

Agosto/2024

IMPRESSO NO BRASIL/PRINTED IN BRAZIL

A Tatyana e Ulisses.

“Según el Censo de población y vivienda
realizado en Chile Usted se considera:

Flojo	Analfabeto
Hediondo	Bárbaro
Borracho	Inculto
Piojento	Minoría étnica
Malas pulgas	Primitivo
Aborígen	Nativo
Cabeza de palo	No nato (siempre kisistes eso)
Incivilizado	Polígamo
Canuto	Guerrero
Delincuente	Indómito
Precolombino	Raza inferior, guerrera pero inferior
Post Punx Rocker	Indio kuliao
Autóctono	O
Folklórico	Araucano.
Indígena (indigente)	
Terrorista	Acepciones nunca consultadas a boca mapuche,
Quema Bosques	
Exótico	
Ilícito Asociado	Que otro descalificativo más te queda por nombrar
Camorrero	
Muerto de Hambre	
Originario	Racista Fuck Triñuke....
Desterrado	
Natural	Que te quede claro,
Salvaje (Sur bersivo)	Demórate un poco más y di Mapuche,
Arcaico	
Mono Sapiens	La boca te quedará ahí mismo.
Mal vividor	
Mal Moridor	

David Aniñir Guilitraro
(I.N.E – Indio No Estandarizado)

SUMÁRIO

PREFÁCIO	11
INTRODUÇÃO	19
1 DOS REGIMES VISUAIS COLONIAIS AO CINEMA INDÍGENA.....	27
2 PERSPECTIVA FÍLMICA CONTRACOLONIAL HUNI KUIN	67
3 UMA CÂMERA MISAK CONTRA A COLONIALIDADE	103
4 COSMOFILMIA HISTÓRICA MAPUCHE	139
5 DOMÍNIOS DO CINEMA INDÍGENA	175
QUADRO DE FILMES.....	213

PREFÁCIO

André Brasil

Departamento de Comunicação – UFMG

O repertório de estudos sobre os chamados cinemas indígenas tem se expandido na medida mesmo de sua crescente e diversa produção que, atualmente, cobre uma ampla gama de proposições: da urgência da luta pela terra à retomada dos arquivos em reelaboração reversa da história; da inesgotável relação entre filme e ritual às situações de performance que perturbam o imaginário restrito construído sobre as vidas indígenas; e, não raro, a convocação da *forma-ensaio*, com inflexões autobiográficas que buscam reencontrar o vínculo com uma coletividade. Bastante variável também, no âmbito desta produção, a relação entre o realizador ou a realizadora e a sociedade nacional: de todo modo, morando na aldeia ou na cidade, o trânsito será o que marca o modo de vida e os modos de criação. Transitando entre os espaços cotidianos e ritualísticos da comunidade de origem e os espaços metropolitanos educacionais, de trabalho e de consumo, jovens realizadores produzem seus filmes (e não apenas filmes, mas também performances, instalações e outras criações audiovisuais) em escrituras movidas por esses deslocamentos (e aquilo que neles há de descoberta, hesitação, contradição; de discriminação e violência).

Diante dessa multiplicidade crescente no domínio da criação e da pesquisa, sabemos como a rubrica do cinema indígena será, ela mesma, objeto de tensionamentos e de críticas, que sugerem certa insuficiência diante de um domínio de criação que, concretamente,

se mostra impuro, situado e realizado de modo compartilhado entre indígenas e aliados. Sem adentrar essa seara, mas consciente acerca do manejo dessa e das definições afins, o pesquisador Marcos Aurélio Felipe lança seu segundo livro sobre essa produção optando justamente por situar suas análises na fronteira (ou, nos termos do título do livro, em “outras fronteiras”). Se na primeira publicação – *Cinema indígena no Brasil & outros espelhos pós-coloniais* –, ele se dedicou ao contexto brasileiro, o que o levou a considerar mais frontalmente a trajetória do Vídeo nas Aldeias, agora, na continuidade de sua persistente e relevante pesquisa, ele analisa e coteja obras em Aby Ayala, assumindo uma experiência ampla, em perspectiva nativa, não restrita aos contextos nacionais (ainda que se considere e que sejam importantes, neste livro, as injunções políticas e históricas particulares a cada país). Assim, as obras audiovisuais aqui abordadas mostram, ao mesmo tempo, as violências de uma circunscrição, que historicamente ganha o nome (e os limites) da nação; mostram a incontornável tarefa de lidar e enfrentar essa circunscrição (com suas leis e com políticas públicas de cuja formulação os indígenas veem-se excluídos); explicitam ainda a insuficiência da perspectiva do Estado-Nação para lidar com experiências históricas, geo e cosmológicas de Abya Yala: estas a ultrapassam, seja porque vieram de muito antes, seja porque se constituem por trânsitos e deslocamentos que não se adequam às fronteiras dos Estados nem às cercas da propriedade privada.

Situar as análises na fronteira não significa ignorar os pontos de vista (ou, mais que isso, os mundos) em disputa, mas sim, na esteira da incisiva proposição de Antônio Bispo dos Santos (o Nêgo Bispo), caracterizar ali, nestas experiências liminares, os gestos de invenção de uma visada contracolonial. Em um cinema fronteiriço, a contracolonialidade não se define de modo fixo ou unívoco, mas

se deixa entrever nas relações e nas construções filmicas (ou mais amplamente visuais e audiovisuais). Seja se dedicando detidamente a este ou àquele trabalho, seja exercitando breves comparações, a convocação das obras não se quer linear ou cronológica, mas movida por cotejos parciais, nos quais um filme (ou uma sequência filmica) se abre a uma rede de relações com outros trabalhos (incluindo aqueles ditos “não indígenas”) e com os contextos histórico, cultural e cinematográfico, sem relação de determinação. Também é liminar, aqui, a opção metodológica, já que está interessada não nas relações causais entre cinema e história, ou entre história e cinema, mas nas relações fronteiriças entre a análise formal e a atenção às práticas, discursos e representações de subversão e resistência; entre o que a forma cifra parcialmente e aquilo que, vindo dos enfrentamentos culturais e geopolíticos, a atravessa.

Distribuídos nos capítulos do livro, temos os traços de um regime de visualidade colonial – aquele que, para Achilles Mbembe, se estabelece como *locus* prioritário de exercício da biopolítica, de poder sobre a vida (antes, de sua hierarquização a partir da ideia da raça), de sua metrificação e instrumentalização generalizada, resultando na infundável destruição de corpos e de populações. Constituindo-se como “artefatos de colonialidade próprios da modernidade”, como os caracteriza Felipe, em sua persistência no presente, os regimes de visualidade produzem, a um só tempo, a idealização dos indígenas e seu apagamento como sujeitos na e da história – constantemente empurrados para um passado no qual devem permanecer encerrados (em espécies de “museus humanos”). A partir de uma concepção alargada de cinema indígena (que abriga pessoas indígenas e aliados), trata-se então de identificar as perspectivas reversas, os gestos de reversibilidade capazes de retomar e recriar os arquivos coloniais, assim como de criar outros, em viés contracolonial. Ainda que não

frontalmente encampada neste livro, a questão dos arquivos, como tecnologias da violência imperial (na formulação de Ariella Aïsha Azoulay, 2024), está presente: de um lado, constituinte dos projetos coloniais, a criação de arquivos marca-se por uma separação no espaço e no tempo, na medida em que as imagens (assim como os objetos, que constituem boa parte dos acervos de museus europeus) são apartadas das experiências e das relações que as engendraram. De outro, processos de retomada das imagens marcam-se por sua reinserção no âmbito das relações (tantas vezes, conflituosas e eqúivocas), seja no momento de sua feitura, seja no momento de sua circulação e fruição.

Importante dizer, em seguida, que o que, no livro, se toma como gesto reverso, em nossa leitura, não se constitui apenas como contranarrativa da história (algo já importante), mas é capaz de alterar, por dentro, os modos mesmo como essas narrativas se constroem: essa alteração será muitas vezes provocada pelas situações de presença (o corpo, a performance, os cantos, a experiência ritual), que atravessam os arquivos, em uma forma-ensaio singular. Muito distintos entre si, os filmes mostram corpos cindidos entre a violência física, simbólica e subjetiva, vinda de um colonialismo ainda presente, e a experiência em um espaço fronteiriço entre a vida na comunidade de origem e a vida na cidade (na lida com os domínios do trabalho, do consumo, da religião, e das instituições como as universidades e os museus). O corpo é também uma espécie de agenciador de linguagens, estabelecendo a passagem entre formas de expressão orais (que se mostram, nos filmes, em sua contemporânea inventividade) e audiovisuais, entre a performance e o arquivo, entre o campo e o antecampo da imagem. Como em *Kalül Trawiün – Reunión del cuerpo*, filme de Francisco Huichaqueo, no qual o corpo denuncia aquilo que, no interior de uma história de violência, cerca, cerceia,

captura, encarcera, e, ao mesmo tempo, reencontra experiências de trânsito (geográfico, cosmológico e de linguagem) que atravessam limites e fronteiras. Ali, em uma espécie de ensaio expandido, as imagens transitam, entre a performance, a intervenção e ocupação do espaço da cidade e da galeria, a encenação, a poesia e a elaboração histórica. Como observa Felipe, ao criar uma situação singular, em uma montagem que articula as experiências registradas na galeria, os acontecimentos históricos e na Araucania atual, o filme “se desdobra em múltiplas experiências (da instalação e do cinema, que coexistem a ponto de não ser possível delimitar suas fronteiras)”, algo que, não por acaso, o realizador “mapurbe” (situado entre a tradição Mapuche e a vida urbana) concebe como filme-experiência.

Ou ainda em *Já me transformei em imagem*, filme de “tessitura complexa”, constituído por uma multiplicidade de vozes, de materiais e por procedimentos fílmicos e metafílmicos, em uma obra em processo que explicita “a consciência da imagem como documento e artefato político”. No filme, Zezinho Yube não apenas se reapropria dos arquivos, mas subverte o regime de visualidade colonial que eles portam: se ali se quis encerrar a experiência de um povo no passado, no filme de Yube, trata-se de mostrá-la como reinvenção política e estética coletiva no presente. Assim, o fogo que se acende no filme etnográfico se reacende nas imagens contemporâneas, agora sob chave metarreflexiva, em uma consideração da pragmática da imagem. Como sugere o título, o filme intervém no devir imagem – a transformação da vida das pessoas em imagem – para reafirmar o valor de copresença (novamente, dos corpos, dos cantos e das falas), desfazendo a separação que marca a feitura dos arquivos coloniais: separação, reiteramos, entre as imagens e as relações que as constituem.

Para além de uma questão estritamente cinematográfica, a imagem tem assim a ver, mais amplamente, com o imaginário que

se cria acerca dos indígenas, com implicações diretas ou indiretas para suas vidas. Como sugere Marcos Aurélio Felipe, elas não apenas representam, mas produzem o indígena. Assim, em *Na Misak*, mostrar o trabalho de edição das imagens no computador é não apenas uma estratégia reflexiva endereçada ao cinema, mas também a este imaginário que, tantas vezes estreitado, incide nas vidas que o habitam. No filme de Luis Tróchez Tunubalá, o corpo persiste em se fazer presente, dividindo-se entre acompanhar o cotidiano de pessoas indígenas na aldeia e na cidade (entre as quais o próprio diretor) e refletir sobre a construção da imagem, aquilo que nela se projeta sob o modo de um imaginário restrito e cerceador, e aquilo que, por meio dela, se abre às invenções, aos desejos e às contradições. Se há, nestes trabalhos, um diálogo com a tradição do filme-ensaio (ou mesmo das escritas de si), a experiência que se inscreve nas imagens, em sua montagem, é a deste sujeito situado em dois (ou mais mundos), a manejar distintas concepções de imagem. Ao menos três: aquelas herdeiras do regime de visualidade colonial, aquelas forjadas no interior de uma cosmologia específica, e aquelas do cinema, que, nascidas de regimes escópicos modernos, se tornam lugar de invenção e recriação de um corpo e de uma subjetividade em trânsito. O corpo transita por essas dimensões – confundindo-se ele próprio com o texto, como ressalta Felipe – afirmando-se em sua contemporaneidade, seja para performar sua nudez em “um corpo aberto eminentemente indígena, ainda que transformado, paradoxal e em resistência”, seja, em cena metarreflexiva, a montar e desmontar a história “ao nível do fotograma para lembrar que, dentro dessas imagens, em suas palavras em *off*, ‘há histórias por contar, sonhos por narrar e seres humanos com memória.’”

Em *Newen*, “a câmera de Myriam Angueira avança pelos *lof*, acolhe os saberes das *Kimches* e incorpora a narrativa dos objetos (cadernos,

teares, janelas, fotos) e da natureza (troncos, pássaros, córregos, neve, tempestades) à materialidade fílmica”, em um documentário de traços autobiográficos (uma “escrita de si indireta”, nos diz o autor, na esteira de Roberta Veiga). Mas se o filme nos diz de “histórias silenciadas”, uma “densa névoa” a recobrir os fatos de origem, ele abriga, em “planos cosmológicos”, a cosmovisão mapuche: “Não por acaso, a montagem intercala planos de córregos, troncos, pássaros, água, árvores, montanhas, bichos, tempestades, ou seja, das forças vitais da natureza que encerram os *newen*. Não são planos ilustrativos, de transição ou contextuais.” Se em *Na Misak*, a forma cosmológica do caracol opera ao fundo de uma experiência de permanência e transformação, em *Newen*, por sua vez, a cosmologia ganha materialidade nestes planos longos que, longe de serem ilustrativos, como bem observa o autor, configuram um domínio sensível afeito à experiência narrada, “inscrevendo outros valores para além da materialidade da natureza”.

Há uma miríade de experiências consideradas nesta Aby Ayala cinematográfica, tal como rica e sensivelmente tecida pelas análises de Marcos Aurélio Felipe. Sublinhamos, no interior desse tecido, alguns aspectos entre vários outros: situados no trânsito entre mundos distintos, portando, cada qual a sua maneira, um gesto ensaístico; explícita ou implicitamente interessados no devir imagem dos seus personagens, a lidar com os embates, os desejos e as contradições da vida metropolitana, os filmes deixam inscrever em sua materialidade traços de uma origem. Esses traços – ligados aos modos de conceber o tempo, às formas de expressão baseadas na oralidade, à centralidade do corpo e da presença – se infiltram nos arquivos, na montagem e no trabalho do ensaio, para alterá-lo e expandi-lo. Trata-se assim da origem apreendida em sua contemporaneidade.

Nada disso se dá, nem nos filmes, nem nas análises aqui elaboradas, sob uma visada que se queira totalizante ou unívoca. Ao levar

nossa atenção para essas outras fronteiras, este livro recusa a ideia do cinema indígena como corpo único (o que seria, novamente, uma a projeção redutora e generalizante), seja em seus temas, seja em suas formas e escrituras. Trata-se de ver, filme a filme e no trabalho de comparação, como, guardando laços com as comunidades de origem, as obras “habitam dois mundos (a aldeia e a cidade, as tradições e as instituições nacionais, a cosmovisão do seu povo e a epistemologia ocidental) e acontecem no centro das instituições ocidentais, ainda que carreguem, inequivocamente, a ancestralidade em suas materialidades e estruturas narrativas”. Longe dos essencialismos, mas enfrentando os imaginários coloniais que insistem em planificar e encerrar as experiências indígenas em um passado idealizado, os filmes se valem do trabalho documental e ensaístico como formas fronteiriças.