



Domínios do Cinema Indígena: a problemática do sujeito revisitada

Marcos Aurélio Felipe¹

¹Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, Natal/RN, Brasil

RESUMO – Domínios do Cinema Indígena: a problemática do sujeito revisitada – O presente estudo analisa o lugar dos povos originários no filme documentário, delineando os limites e possibilidades que definem sua condição de sujeito ou de objeto da cena documental. A partir dos estudos de cinema e antropológicos, identifica-se em que medida a problemática da constituição do sujeito no cinema indígena permite pensar questão semelhante de pesquisa no campo das humanidades. Entre o mundo histórico e cosmológico, o campo e o antecampo audiovisual, o colonialismo permanente e a contracolonialidade, os domínios do poder na perspectiva documental indígena, invariavelmente, são marcados por tensões, fissuras e limites. Quem, afinal, é o Outro enquanto sujeito e/ou objeto da câmera?

Palavras-chave: **Cinema Indígena. Povos Originários. Filme Documentário. Contracolonialidade. Antropologia.**

ABSTRACT – Domains of Indigenous Cinema: the problematic of the subject revisited – This study analyzes the place of indigenous peoples in documentary film, outlining the limits and possibilities that define their condition as subject or object of the documentary film. Based on cinema and anthropological studies, it identifies the extent to which the problem of the constitution of the subject in indigenous cinema allows us to consider a similar research question in the field of humanities. Between the historical and cosmological worlds, the audiovisual field and ante-field, permanent colonialism and counter-coloniality, the domains of power in the indigenous documentary perspective are invariably marked by tensions, fissures and limits. Who, after all, is the Other as subject and/or object of the camera?

Keywords: **Indigenous Cinema. Native Peoples. Documentary Film. Counter-Coloniality. Anthropology.**

RÉSUMÉ – Domaines du Cinéma Indigène: la problématique du sujet revisitée – La présente étude analyse la place des peuples originaires dans le film documentaire, en mettant en évidence les limites et les possibilités qui définissent leur condition de sujet ou d'objet de la scène documentaire. A partir des études cinématographiques et anthropologiques, on identifie dans quelle mesure le problème de la constitution du sujet dans le cinéma indigène permet de réfléchir à une question de recherche similaire dans le domaine des sciences humaines. Entre le monde historique et celui cosmologique, champ et antechamp audiovisuel, colonialisme permanent et contre-colonialité, les domaines du pouvoir dans la perspective documentaire indigène sont, invariablement, marqués par des tensions, des fissures et des limites. Qui, après tout, est l'Autre en tant que sujet et/ou objet de la caméra?

Mots-clés: **Cinéma Indigène. Peuples Originaires. Film Documentaire. Contre-Colonialité. Anthropologie.**

La fuerza de este tipo de violencia o protoracismo epistemológico – constitutivo de la colonialidad del ver – consiste, por lo tanto, en una doble estrategia visual/ontológica: el hacer aparecer al objeto salvaje (el no-ser caníbal) y, al mismo tiempo, el hacerse desaparecer como sujeto de la observación (Joaquín Barriandos, 2011, p. 21).

Como filmar o outro sem dominá-lo nem reduzi-lo? Como dar conta da força de um combate, de uma reivindicação de justiça e de dignidade, da riqueza de uma cultura, da singularidade de uma prática, sem caricaturá-las, sem traí-las com uma tradução turística ou publicitária? (Jean-Louis Comolli, 2008, p. 30).

Jauára ichê.

Cunhambebe,

Chefe Tupinambá em diálogo com Hans Staden (2019, p. 110).

Parte 1 – Prólogo

Mokoi tekoá petei jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada (2008), do Coletivo Mbya Guarani de Cinema, possui dois segmentos emblemáticos da problemática do sujeito no filme documentário indígena, exaustivamente analisados no campo dos estudos de cinema – e que retomaremos, mais uma vez. No primeiro, que se passa nas ruínas jesuíticas de São Miguel/RS, acompanhamos as relações das crianças, jovens e mulheres Guaranis com turistas e estudantes que visitam o lugar, que, além de comprarem objetos do artesanato e conhecer a antiga Missão da Companhia de Jesus, fazem perguntas: “Vocês são guaranis?”, “Ainda caçam com arco e flecha assim de verdade ou não?”, “Posso tirar uma foto?”. Como já observamos (Felipe, 2019b; 2020a), entre aproximações e afastamentos, a câmera captura o jogo de cena no mesmo palco colonial atualizado no presente – surpreendente e coincidentemente, em um sítio museológico. Entramos em uma espécie de cena de tensão, onde os corpos se atraem e se distanciam, a partir de uma situação de intensa racialização dos sujeitos. “Posso fazer uma foto?”, pergunta uma visitante a um jovem Guarani, que, de imediato, intercepta o seu desejo de viajante ultramarino tardio, pois, além dos itens da arte Mbya Guarani, ele sabia que aquela mulher branca também queria levar uma imagem do índio “visto” por Pero Vaz de Caminha em 1500.

No segundo segmento, com a câmera na mão e sem aceitar o lugar passivo no antecampo, vemos um depoimento se desenrolar diante da câmera Mbya Guarani, com o realizador indígena, em certo momento, inter-

rompendo o seu entrevistado para interceptar suas considerações sobre ser os Guaranis “sujos” e avarentos, pasmem, por cobrarem pelas fotografias que os turistas desejam capturar. Ao inverter os espelhos, o diretor Ariel Ortega evidencia certas práticas que, invariavelmente, utilizam as imagens dos povos originários em seus trabalhos, vendem e recebem por isso. Nesse momento, o realizador fissa o antecampo para se contrapor à situação de colonialidade instalada, o que nos leva a compreender que, antes de qualquer reflexividade, o jogo metafílmico – aqui – não busca a desconstrução da fabricação da obra cinematográfica (Nichols, 2005). Não sendo um estudo sobre a linguagem, o que antes se inscreve é a modulação do espaço fílmico como espaço histórico, a passagem dos indivíduos da condição de objeto a sujeitos da câmera e, sobretudo, o pensar cinematográfico sobre o mundo, a partir da perspectiva reversa fílmica originária, como, nas pesquisas do campo, já pontuaram Brasil (2012), Sztutman (2009) e Caixeta de Queiroz (2008) – na esteira de Roy Wagner (2017).

Em um processo de revisão do que já realizamos temos realizado em termos de investigação sobre cinema indígena no Brasil e na América Latina, a primeira carta de *Cogitamos*, de Bruno Latour (2016), permitiu-nos adentrar na ciência como campo de confluências complexas, com as áreas de conhecimento, indissociavelmente, com seus componentes e categorias, interconectando-se e retroalimentando-se. Em um percurso longe de qualquer essencialismo, refutando as Grandes Divisões, Latour sinaliza para a dimensão *mutuamente constituinte* dos saberes, como, em outra chave, escreveu Donna Haraway (2022), quando as espécies se encontram de forma co, inter e intraespecíficas. É o que se inscreve, permitindo-nos ligeira digressão, mas já entrando em nossa seara, no quadro, falsamente documental, do filme *Serras da Desordem* (2006) – com a simbiose encenada dos corpos Awá-Guajá com os corpos de símios, capivaras, rios, folhas, terra, árvores, ar – logo nos primeiros segmentos narrativos, como se estivéssemos no tempo do Descobrimento do Brasil. Nesse momento, o diretor Andrea Tonacci constrói a cena primeva, com indígenas Awá em meio à floresta densa, aos seres naturais e animais – interconectados. Apresenta, propositalmente, um espaço idílico e imaculado, entre a história ficcional e documental, como nos velhos filmes etnográficos, ainda que logo depois viesse a destruí-lo, com a força do colonialismo. Espaço, de um tempo a outro, que percorre Carapiru interpretando a si mesmo: da fuga após o massacre da sua comunidade, em

1977, até ser localizado pela FUNAI, em 1988 – como sujeito exercendo sua agência dentro e fora do cinema, antes e depois da história¹.

Mas, retomando Latour (2016), de fato, ao propor a indissociabilidade entre ciência e política como dimensões que se entrecruzam, contaminam-se e dialogam por meio de desvios e combinações, o autor de *Cogitamos* lança mão do termo *humanidades científicas* para caracterizar o conhecimento na fronteira, ancorando-se em múltiplas perspectivas e conexões. Na complexidade que se instala, pensaremos as questões postas pelo cinema documentário *intercessorialmente* com as questões da pesquisa nas Ciências Humanas. Adotando literalmente os termos do desafio, perguntamo-nos como é possível estabelecer relações entre os campos do cinema e da pesquisa nas humanidades de modo a friccionar seus procedimentos para delinear o que entra em jogo no momento em que o filme documentário formula seus problemas. Nesse espaço de conexões, inevitavelmente, surge a pergunta sobre as aproximações do cinema indígena – de fatura documental – com a investigação no campo das Ciências Humanas, sendo imperativo refletirmos se uma questão fílmica pode interpelar uma questão de pesquisa no campo das Ciências Humanas, a partir de tensionamentos, injunções ou conexões – especialmente porque as questões se situam na dimensão do cinematográfico, não necessariamente no sentido estrito – do específico cinematográfico – que o termo tem para a teoria do cinema. O que se apresenta como desafio, portanto, desestabiliza-nos quando nos movimentamos para colocar as problemáticas fílmicas em diálogo com as problemáticas do campo da formação, da Antropologia (Viveiros de Castro, 2017) e da História (Perrot, 2022) – para não esquecermos outras áreas correlatas e imprescindíveis a este estudo.

Entretanto, o que propomos em termos de análise sobre a confluência entre a problemática da constituição do sujeito no cinema documentário e demais áreas do conhecimento não se estenderá em termos comparativos, pois, além de não nos permitir o espaço de um ensaio, o nosso intento aqui é tão somente apontar os limites e possibilidades a partir do... cinema indígena, de fatura documental, quanto a essa questão. A partir das contribuições possíveis, do filme documentário para a pesquisa na educação, na Antropologia e na História, é preciso lembrar que as duas últimas áreas já são por demais contempladas, no âmbito da investigação acadêmica, pelo campo dos estudos de cinema: da antropologia fílmica (France, 2000) ao cine-

ma como contra-análise da sociedade (Ferro, 1992), respectivamente. Sendo, delimitando nosso raio de ação, *a constituição do sujeito* a questão central, que, indelevelmente, permeia as áreas do filme documentário e da educação como dimensão e campo de atração que parecem estruturar as demais questões. Ao nos situarmos na Galáxia Lumière, especialmente no microcosmo flahertyano², optamos por analisar as cinematografias indígenas – de fatura documental –, pois são as que mais significativamente provocaram o deslocamento dos agentes históricos da condição de objeto à sujeito da cena documentária e histórica. Entramos, assim, em consonância com as perspectivas de Francisco Elinaldo Teixeira (2012, p. 254), ao pontuar ser a relação com o Outro “aspecto seminal no campo do documentário”; e de Jean-Claude Bernardet (2011), que identificou mesma centralidade, quando o Outro se filma ou é filmado³.

Para isso, o audiovisual indígena, metodologicamente, passa a nos interessar como produto e processo, a partir das operações sobre a materialidade fílmica e histórica das obras. Mais do que os vínculos com o real, importa-nos entender como o cinema, ao se constituir como linguagem, constitui-se na relação com o mundo histórico, que (re)inventa, (re)elabora e (re)produz. Ao trabalharmos com as cinematografias indígenas, necessariamente nos afastamos da ideia – mais aparente – de documento e ou de uma janela aberta para o mundo, pois, recorrentemente, desenvolve-se sob uma escritura que fabrica, ausenta e fissa o que coloca em quadro. A contrapeço aos regimes visuais, os sujeitos indígenas, invariavelmente, movimentam-se dentro e fora do campo das imagens, uma vez que pertencem à sua dimensão fabril, o que gera certa consciência do artefato, sem qualquer pretensão quanto à tradição das formas fílmicas ou à construção da linguagem. Daí a importância da dimensão metafílmica, que, continuamente, faz emergir a dimensão fabril do cinema, usando-o como vetor de outras variáveis históricas com suas próprias categorias e problemáticas do visível. Se inexistente fronteira entre o *puramente* formal e o *puramente* real, buscamos as fissuras para pensarmos as cinematografias originárias, pois estão na autorreferencialidade a contribuição sobre como os agentes históricos se constituem como sujeitos no cinema.

Essa é uma questão que vem ocupando nossas investigações sobre cinema indígena há um tempo e, recorrentemente, atravessa nossas reflexões, quando, mais recentemente, por exemplo, (re)posicionamos no palco da

história e do cinema o sujeito indígena da câmera em contraponto à parametrização colonial do Outro pelos regimes de visualidade da modernidade/ocidental – fundados na iconografia, nos retratos antropométricos e no filme etnográfico clássico (Felipe, 2023).

Parte 2 – Questões e conceitos revisitados

Estreitando mais um pouco nosso escopo, nesse processo de confluência do cinema documental com outros campos das humanidades, podemos afirmar que é impossível falar em cinema indígena sem falar em processos formativos, como se fossem inevitáveis as relações entre o surgimento de realizadores e coletivos indígenas de cinema e experiências educacionais, que, ainda que não determinantes, foram cruciais para a produção de filmografias de diversas comunidades. Analisar essas interfaces nos permite concluir que dificilmente se chega às produções audiovisuais dos povos originários – dos Estados Unidos, Austrália, ao Brasil – sem que se retomem as atividades de formação implementadas por organizações não-governamentais, associações indígenas e/ou por pesquisadores e acadêmicos, cujo resultado mais emblemático é o significativo acervo imagético produzido sobre a memória e as tradições, sobre a história e as formas de resistência políticas e culturais dos povos tradicionais. Como já identificamos (Felipe, 2019a; 2020a), com os professores Sol Worth e John Adair, desenvolveu-se a experiência seminal de cinema indígena, a partir de um trabalho de formação e produção de documentários, em 1966, junto ao povo Navajo, de Pine Springs, no Arizona (EUA), resultando em 16 filmes após um workshop que pretendia viabilizar que a comunidade Navajo tivesse o “controle sobre todas as etapas do processo” (Gonçalves, 2016, p. 659).



Imagem 1 – *Mosarambihara* (2016). Fonte: ASCURI.

No Brasil, caso emblemático e pioneiro encontramos na organização não governamental Vídeo nas Aldeias (VNA), criada em 1986 por um grupo de indigenistas e antropólogos do Centro de Trabalho Indigenista (CTI), cujas oficinas formaram realizadores e coletivos em territórios situados do norte ao sul do país, com maior expansão a partir dos anos 2000, quando a ONG, comandada pelo cineasta indigenista Vincent Carelli, transformou-se em uma espécie de *escola* de cinema indígena.

Do contexto pós-VNA⁴, desponta a experiência da Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI), criada, em 2008, após as oficinas do Cine Sin Fronteras: projeto da Escuela de Cine y Arte de La Paz (ECA/Bolívia) e da Universidade Federal de Goiás (UFG), que reuniu jovens indígenas e não indígenas, na Bolívia, entre os quais Gilmar Galache e Eliel Benites⁵, que participaram das atividades sob a coordenação do cineasta quéchua Ivan Molina. Em contato com a potência política do cinema, a partir de 2010, a ASCURI desenvolveu inúmeras oficinas até se consolidar entre 2015-2016. Para isso, foram importantes os Programas *Mosarambihara* (GATI-FUNNAI), com o audiovisual potencializando as dimensões naturais e espirituais Kaiowá; e a edição brasileira do *Cine Sin Fronteras*, que ficou a cargo da ASCURI, com os processos de formação baseados no método boliviano vivenciado pelos seus realizadores na década anterior, a partir

de uma perspectiva de formação continuada e com maior autonomia aos realizadores (Schmitz, 2022). Integrado por representantes Terena, Kaiowá e Guarani, o coletivo passou a fazer uma produção fílmica de guerrilha aliada a um intenso trabalho formativo com outros povos: Xavante (Mato Grosso/MT), Cinta-Larga (Rondônia/RO), Guarani Mbya (Rio de Janeiro/RJ), Javaé (Tocantins/TO) – englobando também a participação de não-indígenas. Para o comunicador Terena Gilmar Kikipuko Galache (2017), que produz e pensa o audiovisual como artefato político e documental, a proposta do coletivo se constituiu na contramão das propostas do Vídeo nas Aldeias e do que chama cinema informativo em sua pesquisa de mestrado – que analisa de dentro a história da ASCURI. Se antes já havíamos mencionado sua presença no contexto do cinema indígena, esta apresentou-se mais claramente em duas pesquisas de pós-graduação: de mestrado (Schmitz, 2022) e de doutorado (Ribeiro, 2023), das quais participamos das bancas de avaliação como examinador externo.

Na percepção de Galache (2017), no geral, as experiências como as do VNA e do cinema informativo (industrial, narrativo, hollywoodiano) estão mais focadas na ideia do cineasta, em assinaturas individuais e não coletivas; na eleição de personalidades, nas aldeias, como se alguns sujeitos fossem mais importantes e representativas do que outras; na abordagem mais hierárquica e não horizontal do papel dos agentes e da produção audiovisual indígena. Para a ASCURI, ao contrário, o foco deve capturar a força e a resistência das comunidades.

Se, por um lado, para Ribeiro (2023), essa valorização de uma enunciação coletiva, destituindo certos modos de representação e o fim do autorismo, revela-se na forma em grupo de assinar os filmes que produz; por outro, o modo como as produções da ASCURI são elaboradas incorpora as dimensões formativas, a linguagem e especificidades do meio, aos elementos naturais, espirituais e a luta das comunidades pelo território. O Programa Mosarambihara – Semeadores do bem-viver, cujas práticas formativas e de sustentabilidade, espirituais e intergeracionais, foram registradas no documentário *Mosarambihara* (2016), confunde-se enquanto ação comunitária com o próprio filme que o documenta. Proposta ao então projeto de Gestão Ambiental e Territorial em Terras Indígenas (GATI/FUNAI), foi implementado em diversas aldeias, com “[...] oficinas de audiovisual, plantio de roças tradicionais, recuperação de nascentes, valorização dos mais velhos,

sempre com foco na busca pelo bem viver Guarani Kaiowá” (Mosarambia-ra, 2016). Entre a presença das lideranças e dos mestres tradicionais Kaiowá nos filmes e da nova geração de aprendizes, que transformam a si e seu habitat com práticas de sustentabilidade, a audiência entra em contato com os cantos sagrados cruzados com perspectivas várias. Nesse processo de conscientização e autonomia, como ouvimos no depoimento de Eliel Benites (realizador, professor universitário e coordenador do programa), o sujeito indígena se confunde com os ecossistemas locais na busca permanente pelo equilíbrio entre os elementos indissociáveis da natureza e da espiritualidade Guarani e Kaiowá.

O caso australiano, onde o cinema se apresenta como uma das formas de confrontar o colonialismo latente que incide sobre as populações aborígenes, envolve a relação da antropóloga estadunidense Elizabeth Povinelli e os povos indígenas em torno do Coletivo Karrabing de Cinema: uma espécie de “[...] cooperativa de base formada por amigos e familiares [...], cujas vidas se interconectam por todas as águas costeiras a oeste de Darwin e ao longo da Baía de Anson, na foz do Rio Daly, estendendo-se numa rede global e transnacional de curadores, artistas e cineastas” (Lea; Povinelli, 2021, p. 156). Em 2007, quando foi promulgado o ato governamental chamado de *The Intervention*, centenas de famílias de Belyuen abandonaram o assentamento, deslocaram-se para Bulgul, no rio Daly, para viverem próximas aos espaços ancestrais. Como ato de resistência, criaram a Karrabing Indigenous Corporation, cujo Karrabing Film Collective é sua expressão cinematográfica, espaço de experimentação e político ante a *Northern Territory National Emergency Response*. Como obras inaugurais da filmografia Karrabing, que se apresentam como resposta às práticas coloniais da Austrália contemporânea, surgiu a Trilogia da Intervenção, composta pelos filmes *When the Dogs Talked* (2014, Quando os cães falavam), *Windjarrameru*, *The Stealing C•nt\$* (2015, Windjarrameru, Os ladrões filhos da p*t@) e *Wutharr, Saltwater Dreams* (2016, Wutharr, Sonhos de Água salgada)⁶.

No entanto, não temos como objetivo pensar os filmes como produtos dos “cursos de formação” ou identificar, nos modos do documentário (Nichols, 2005), indícios das metodologias “ensinadas” – na materialidade ou na estrutura narrativa das obras. Deixamos claro, mais uma vez, que não investigaremos a dimensão instrumental do cinema, como, comumente, fazem as proposições que tentam regulamentar o uso do filme em sala de aula.

Acrescentamos que também não pretendemos explorar produções audiovisuais e materiais didáticos em correlação, com vistas a procurar oposições, complementaridades e autonomias ou para protocolar uma metodologia que programe certas práxis pedagógicas. Nem intentamos uma *pedagogia contracolonial* com vistas a “educación de la mirada”, nos termos de Zárte Moedano, Hernández Vásquez e Méndez-Tello (2019, p. 208): “es decir, a potenciar la capacidad de los sujetos para problematizar lo que vem” ou “formar miradas en resistencia a la colonialidad del ver [...]”. Tendo como foco a constituição do sujeito no filme documentário, interessa-nos compreender, intercessorialmente, em que medida essa questão tensionada pelo cinema indígena pode lançar luz sobre a questão de pesquisa – semelhante – nas Ciências Humanas, especificamente na Educação. Principalmente, porque é um campo onde os sujeitos, criticamente, devem ocupar os processos formativos, com base na consciência como agentes históricos libertadores à procura da transformação do mundo e de si mesmos (Freire, 2016)⁷, pois o sujeito da formação não é o sujeito da educação ou da aprendizagem, mas *sujeito da experiência*, que, uma vez reelaborada, o faz ser quem é e o transforma (Larrosa, 2022). Sendo, nesse âmbito, as cinematografias originárias campo significativo de (re)elaboração da experiência por parte dos sujeitos da câmera.

Para tanto, como já observamos em outros momentos (Felipe, 2019a; 2020a; 2020c), o cinema indígena supera as tendências do filme etnográfico e contra-hegemônico, a partir de um processo de construção interepistêmica e de alianças de perspectivas ancoradas no olhar de fora, mas compartilhado (no caso dos cineastas indigenistas); e no olhar de dentro, mas contaminado por contextos internos e externos, que friccionam a relação das comunidades com a sociedade nacional e marcam a poética dos realizadores indígenas. Entretanto, quando os sujeitos da experiência se posicionam diante ou atrás da câmera, aproximamo-nos de uma pragmática fílmica reversa, que se volta para o seu mundo e o mundo que o cerca: *com, para, a partir* e não apenas *sobre* o Outro – contundentemente, de volta para o olhar colonial da sociedade nacional⁸. Nesse movimento, as cinematografias indígenas se consolidam distintamente dos cinemas pós-coloniais, que quase sempre se assemelham aos relatos dos viajantes com seus estereótipos, caricaturas e reducionismos. Primeiro, porque, além de não vivenciarem as problemáticas comunitárias, buscam sempre retificar a imagem colonial do Outro sem a sua

participação; segundo, ao se prenderem às dimensões folclóricas, não colocam em crise as situações de colonialidade, que continuam negando a agência histórica dos povos originários. Por último, há sempre o desejo de querer dizer ao Outro o *como* e o *que* precisa ser feito, atribuindo-lhe supostamente uma *voz* que, simultaneamente, suprime-o, como já observou Salazar (2004), quando pensou a mídia indígena como lugar da experiência em tensão com a sociedade nacional.

Na esteira da liderança quilombola de Antonio Bispo dos Santos, Guimarães e Flores (2020, p. 3-4) identificaram aspectos que nos ajudam a situar o cinema indígena como estética de contracolônização, que acontece “desde dentro”, impulsionados pelos próprios agentes, a partir de “processos de resistência”, com vistas à garantia do direito aos seus territórios, às suas formas e modos de viver⁹. Dimensões que, conceitual e politicamente, não se aplicam apenas aos cineastas originários, pois se os cineastas indigenistas, às vezes, assumem o “enquadramento institucional”, em casos exemplares, filmam “a singularidade do encontro com o outro” e colocam “em dúvida o modo de aproximação do invasor” (Alvarenga, 2017)¹⁰. Definem um cinema constituinte do sujeito das imagens, a partir de uma práxis fílmica compartilhada, interepistêmica e interconectada com outros agenciamentos. Pensamos ainda que o enraizamento dos filmes nas problemáticas comunitárias *diferencia* a poética de diretores como Vincent Carelli e Andréa Tonacci de outras perspectivas cinematográficas autorizadas, que, fundadas no olhar colonizador, posicionam-se desde fora *sobre* e não necessariamente *com* o Outro. Justamente porque nunca encontram o seu olhar, nem se abrem para que ele intercepte e coloque em crise a perspectiva ocularcêntrica da modernidade/ocidental (Barriandos, 2011), nem mesmo se aproximam da experiência histórica das comunidades dos povos originários. Longe de outras molduras (terceiro cinema, cinemas novos, cinema periférico¹¹), com maior grau de contracolônialidade¹², o cinema indígena se vincula ao habitat dos sujeitos com seus próprios modos de viver, constituídos de forma comunal, ainda que, inevitavelmente, em coabitação com a sociedade nacional, mas fazendo a autogestão dos processos de produção audiovisual e aberto a uma *auto-mise en scène* dos sujeitos da experiência.

Se adotarmos os termos de Teixeira (2012), concluiremos que, nas cinematografias originárias, a voz do Outro se confirma quando os sujeitos se constituem como *intercessores* e não como *interlocutores*, como agentes e não

objetos da cena documentária. Nesse contexto, “[...] cineastas e personagens se inter-cedem, fazem passar de um a outro, não identidades incrustadas, saberes estabelecidos ou significações do censo comum, mas justamente o que põe em fuga todos esses dados imediatos da realidade, para além dos quais novas possibilidades de vida podem adquirir inscrição” (Teixeira, 2012, p. 257). Na confluência de abordagens, encontramos na perspectiva Decolonial a interpretação mais adequada da crítica pós-colonial, que, a partir do Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), nos anos 2000, escancarou a permanência da práxis colonialista na atualidade. Nesse processo de revisão, começamos a perceber que, além de Frantz Fanon e Homi Bhabha, os pesquisadores latino-americanos repensaram o *pós* como práxis central no mundo contemporâneo, com conceitos-chave de colonialidade e decolonialidade e esgarçando os domínios colonialistas nos campos do poder, do saber e do ser. Vincularmo-nos ao Decolonial não foi difícil para colocar questões sobre/a partir do cinema indígena, pois, se as cinematografias pós-coloniais já não eram suficientes ou se mostraram inócuas, buscamos os processos e produtos audiovisuais a partir dos seus próprios agentes. Assim, optamos por delinear a pragmática fílmica originária a contrapelo aos regimes visuais moderno/coloniais, fundados na dupla negação do Outro, ao promoverem, paradoxalmente, o seu desaparecimento como sujeito da observação, tornando-o visível como objeto em sua canibalidade (Barriendos, 2011).

Dos decolonialistas, antropologia brasileira, aos intelectuais indígenas, expandir os horizontes teórico-metodológicos foi inevitável, o que, recorrentemente, impele-nos a (re)situar melhor as problemáticas do mundo originário e, por extensão, a dimensão do sujeito no campo dos processos fílmicos¹³. Nesse contexto, com Carneiro da Cunha (2017) e Viveiros de Castro (2017), a discussão sobre identidade e etnicidade é fundamental, pois os povos originários não pertencem ao campo da imutabilidade, mas, ao (re)inventarem-se permanentemente, concebem o contato de forma relacional ao incorporar o Outro para alterar-se em seus próprios termos¹⁴. Com Castro-Gómez (2005, p. 80, 82), entendemos que a modernidade ocidental é “máquina geradora de alteridades” que, para inventar a civilização, inventou sua contraparte: “o imaginário da barbárie” – como projeto antropocêntrico, com base na ideia de progresso e da razão. Nesse invólucro, a pensadora, escritora e ativista Maya kaqchikel Aura Cumes chama atenção para *el sujeto del UNO*, que tenta apagar a diferença, a multiplicidade, a diversidade

da vida e a agência dos povos indígenas resumidos a condição de sujeitos étnicos (Laboratório de Pedagogias Críticas, 2019). Se os conceitos de colonialidade e contracolonialidade atraem outras categorias, desponta a formulação de Barriendos (2011) sobre a *colonialidade do ver*, que (re)ordena, de forma heterárquica, a produção imagética da desumanização do Outro como canibal, exótico, selvagem, fantástico e antropófago.

Como expôs Aura Cumes (2012) em entrevista:

Lo que yo planteo es que siempre recordemos que los conceptos tienen historia y el concepto de cultura como los demás tiene su propia historia. A mí me llama mucho la atención la manera en que se han aplicado los conceptos en nuestras realidades y no se desvincula para nada a su aplicación global [...]. Por ejemplo, el término cultura así como se utiliza en este momento no está recordando que los pueblos a quienes se les está aplicando fueron nombrados inicialmente bajo parámetros deterministas que los sometieron como colectivo tales como los conceptos de especie. [...] [Os conceitos de] espécie y raza sometió, inventó a los indios como sirvientes, como la servidumbre de nuestros países.

Ao prospectarmos as dimensões audiovisuais e históricas nas obras, o trabalho com as imagens precisa partir de operações, mutuamente, constitutivas entre o espaço histórico e o espaço fílmico. Já sabemos, com Comolli (2015), que, ao compartilhar o segredo dos espelhos, o cinema não apenas reflete, mas fabrica o mundo como evento fílmico. Nesse processo de revisão, face a questão de como os sujeitos se constituem no cinema indígena, foi preciso retomarmos as formulações em torno do antecampo que, em Brasil (2013), revela a permeabilidade entre real e representação. Torna-se, em suas análises, categoria central, pois, ao ser sempre ultrapassado, com os sujeitos adentrando a cena, a representação “[...] passa a abrigar, processualmente, uma relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extradieético) e mundo fílmico (dieético)” (Brasil, 2013, p. 569). Como propomos, com base no conceito de *embedded aesthetics* de Faye Ginsburg, essas cinematografias se formam no interior das lógicas comunitárias, como processos e produtos de intervenção político-cultural (Cordova, 2011). Encerram, mesmo arriscando certo essencialismo, o que pode ser situado como cinema originário, que, ressituaando a observação da liderança Sula Fernanda (Ascuri Brasil, 2020), da Associação Yamurikumã das Mulheres Xinguanas (Yamurikumã)¹⁵, “mostra a realidade de dentro para fora”, voltando-se, a seu modo, para os saberes ancestrais dos povos tradicionais. Principalmente porque, tomando de emprés-

timo as reflexões de Larrosa (2022) sobre o campo da educação, é incapaz de (re)elaborar a experiência do mundo histórico aquele a quem nada lhe acontece, nada lhe afeta, nada lhe ameaça, nada lhe ocorre.

Parte 3 – Fricções e limites da cena documentária indígena

Em contraponto a esse panorama político, simbólico e culturalista, ou melhor, ao colonialismo permanente, em suas várias formas, pensar o cinema indígena é tomar como referência que a participação do Outro aconteça em todas as etapas da produção audiovisual, inclusive, refletindo mais uma vez com Shohat e Stam (2006), no âmbito da própria concepção e abordagem teórica. Se, no campo da antropologia, ao teorizar sobre o “método da equivocação controlada”, Viveiros de Castro (2018 – aspas e termos do autor) já colocava em crise certos procedimentos da disciplina, perguntando-se em que medida, na pesquisa, os indivíduos se configuram como *agentes teóricos* e não apenas como “sujeitos” passivos, é fundamental também nos perguntar como os próprios agentes indígenas concebem o mundo histórico como evento fílmico ou objeto do cinema que realizam. Ao problematizar a divisão proposta por Greg Urban entre fatos dados e fatos construídos, Viveiros de Castro (2018, p. 257) sente certo desconforto “[...] ao notar que a divisão que Urban faz do mundo – em um plano dado de onças e pinheiros, e um mundo construído de grupos e emblemas – não é a divisão feita pelos Xoklengs”. Então, como os sujeitos da experiência pensam a si mesmos nesse mundo mediatizado? Revisitando a organização não governamental Vídeo nas Aldeias, uma dimensão de contracolonialidade, no cinema indígena, pode ser identificada quando os agentes formulam concepções sobre a própria imagem no âmbito do registro (no caso dos realizadores) e da veiculação (no caso dos sujeitos dentro do filme, comumente, lidos como “personagens”) (Gallois; Carelli, 1991). O que acontece, recorrentemente, na filmografia Xavante e, dentro dos filmes, na percepção das lideranças sobre o controle do que deve ou não se constituir como imagem, como deve ser a apresentação de si e da comunidade.

Já me transformei em imagem (2008), de Zezinho Yube, não é apenas o título de um documentário, mas a percepção de si e do cinema pelos Hunikuin, quando confrontaram a periodização histórica e os regimes visuais coloniais¹⁶. Nesse diapasão, o realizador Divino Tserewahú Xavante, em um curso do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da

Universidade Federal do Minas Gerais (UFMG), de 2016, concebeu o cinema indígena como resultado da negociação com as lideranças e da lógica dos rituais Xavantes, especificamente no caso dos filmes que devem ser realizados para o própria comunidade: sem tradução para o português, preservando a multiplicidade de olhares; e com planos e temporalidade mais estendidos (Brasil; Belisário, 2016). Soma-se uma práxis fílmica revisionista dos arquivos da modernidade/colonial, o que já constitui uma política do cinema indígena, permanentemente, em tensão com os arquivos fílmicos mundiais, revisando os acervos coloniais e contando sua própria versão da história (Cordova, 2011). Ao colocar em crise a construção do Outro no cinema, analisando-o como figura em imagem e o lugar que ocupa na cena documental e histórica, entramos na seara do metafilme a pensar o próprio cinema. Adequando mais uma vez Corrigan (2015, p. 183, 190), “antes de atuar como comentário artístico”, o cinema sedimenta “um pensar fílmico do mundo”, pois os personagens objetualizados mudam de status, colocando-se, ao mesmo tempo, como personagens centrais e vetores que reelaboram o mundo em quadro – como já analisamos em *Desterro Guarani* (2011)¹⁷, a partir do segmento emblemático da projeção de *A missão* (1986), de Roland Joffé, que os realizadores indígenas e agentes Mbya Guarani descontrolam (Felipe, 2019b; 2020a).

Na esteira da crítica pós-colonial, abrimo-nos para reflexões que colocaram em crise o desiderato permanente de querer – sempre – falar pelo Outro ou adotar o seu ponto de vista, sem encontrar o seu olhar e/ou o permitir interceptar as (nossas) perspectivas coloniais, como, esquadrinhando outros mundos e provocando-nos pela similaridade, refletiu Haraway (2022) nesses mesmos termos. Observamos que a abordagem não deveria se reduzir a certo culturalismo, mas encontrar pragmáticas fílmicas contracolonizadoras que revelassem a situação colonial ou, como revisamos com os decolonialistas, de colonialidade; e (re)situasse o Outro no palco da história e do cinema. Nesse flanco, a reflexividade do filme documentário (o filme dentro do filme, as instâncias de enunciação no campo da imagem, comentários sobre a (re)produção e (re)invenção do visível), não sendo acidental no cinema indígena, revela a própria condição dos realizadores. Sobretudo porque, como já pontuamos, é latente a indissociabilidade entre o que está dentro e fora do campo da imagem, quando os cineastas fazem seus registros sobre o seu mundo e sobre si, com a câmera na mão sempre em quadro.



Imagem 2 – *Frame de Guardiões da Floresta* – Último segmento narrativo.
Fonte: Zawxiperkwer Ka'a: Guardiões da Floresta (2019).



Imagem 3 – *Frame de Guardiões da Floresta* – Último segmento narrativo.
Fonte: Zawxiperkwer Ka'a: Guardiões da Floresta (2019).

Sem encerrar exercício estilístico, nem tampouco ato accidental, são dimensões que emergem como marcas que se divisam em *Zawxiperkwer Ka'a: Guardiões da Floresta* (2019), de Jocy e Milson Guajajara, que documentaram as unidades de vigilância das comunidades do Caru e Awá, dos povos Guajajara e Awá-Guajá, denominadas ... Guardiões da Floresta. Diante das lentes de Jocy e Milson Guajajara, descortinam-se as tensões das comunidades com a sociedade nacional, com os Guardiões da Floresta procurando manter a soberania sobre seu território em um filme dividido em três partes: I. Terra Indígena Caru; II. Base Norte, Terra Indígena Awa; e III. Arredores da Base Norte. Em nenhum dos segmentos do documentário *Guardiões da Floresta*, o sujeito da câmera deixa de ser um dos agentes das unidades de vigilância, que acompanhamos em incursões por rios e estradas empoeiradas, permitindo-nos vivenciar o filme de dentro e não uma representação sobre a questão indígena no Brasil. Ao longo dos segmentos, os realizadores Guajararas enraízam a câmera no mundo histórico, tornando a cena fílmica indissociável dos acontecimentos porque dela também fazem parte.

Em dois momentos, a tensão do registro emerge no quadro: primeiro, quando os Guardiões da Floresta identificam e retêm um grupo de invasores no seu território (três jovens), que, em meio à mata, criam gado e retiram madeira.

Do encontro com os invasores à chegada do pai de um deles, a câmera intensamente acompanha todo o processo, capturando a cena e se protegendo na distância entre galhos e árvores. No final, entre dois planos, a instabilidade do quadro se inscreve na materialidade da experiência do mundo, no qual, após um plano de indígenas com um binóculo monitorando o rebanho de gado e os jagunços das fazendas locais avançando pela TI, a dimensão ótica mostra como o espaço fílmico e o espaço histórico são, mutuamente, constituintes. Justamente, em razão disso, o real é sempre colocado a distância das lentes Guajajara para a própria proteção dos realizadores, que regulam a objetiva para não serem vistos e atingidos pelo disparo que ouvimos de repente. Principalmente “[...] porque, no cinema indígena, o ato de documentar a história não acontece sem cicatrizes e rasuras, pois se vive a feitura do filme como processo, experienciando as próprias tensões do registro” (Felipe, 2023, p. 23). Nesse documentário, os campos fílmicos e históricos impregnam-se da imprevisibilidade e da urgência da experiência do mundo, que é, para Larrosa (2022, p. 40), pensando outros contextos e

questões, “daqui e de agora, mortal, de carne e osso, como a própria vida” e “tem algo da opacidade, da obscuridade e da confusão da vida”.



Imagem 4 – Frame de Força e luta da retomada da aldeia Pindo Roky (2013). Fonte: ASCURI.



Imagem 5 – Frame de Vida e Luta na Retomada Tei'ykue (2018). Fonte: ASCURI.



Imagem 6 – *Frame de Yvy Reñoi – Semente da terra* (2018). Fonte: ASCURI.



Imagem 7 – *Frame de Yvy Reñoi – Semente da terra* (2018). Fonte: ASCURI.

Retomando a filmografia ASCURI, na perspectiva de cinema de guerrilha, as retomadas Guarani e Kaiowá são recorrentes diante de suas lentes, com o registro documentário no front de batalha, impregnado, igualmente, da experiência histórica do mundo e sob o risco do real, que o atravessa, transpassa-o, transporta-o, ultrapassa-o e o funda, pois, com Comolli (2008, p. 30), já sabemos que “não se filma nem se vê impunemente”.

O filme *Força e luta da retomada da aldeia Pindo Roky* (2013) estrutura-se em depoimentos e relatos de Guarani Kaiowá, coloca-nos, entre lideranças e crianças nas matas e córregos, no centro da retomada da Aldeia Pindo Rocky pela comunidade de Te'ýikue em Caarapó, Mato Grosso do Sul/MS. Nos relatos, despontam a história de opressão e perda, assassinatos e mortes de jovens pelas milícias dos fazendeiros locais. Enredado em cantos, com o maracá mobilizando os corpos e as falas, afloram as dimensões da espiritualidade Kaiowá e o significado da terra e da natureza, além da recorrente expressão “essa terra é nossa”, que amplia – destituindo – a noção de fronteira, sobretudo para um povo permanentemente em movimento pela *tekoha guasu* (terra grande). A câmera centra-se nos espaços da retomada, com mulheres, jovens, crianças e velhos Kaiowá ocupando e vivendo o lugar. Dois planos de uma cruz (um fechado e, mantendo a continuidade, o outro aberto), onde jaz o jovem de 15 anos assassinado, inscrevem na materialidade fílmica o espaço marcado pela vida e pela morte. No filme *Vida e Luta na Retomada Tei'ykue* (2018), a violência sobre as comunidades indígenas se materializa na imagem de uma boneca suspensa em uma árvore, com um laço no pescoço simulando enforcamento. Constitui-se como figura emblemática da questão indígena no Brasil que, a partir de um zoom que repentinamente se abre, emoldurada com a fumaça ao fundo, introduz o cenário da experiência histórica Guarani e Kaiowá: mortal, de carne e osso, tomada pela obscuridade da vida. Sucedem-se relatos e gestos das lideranças, com a recorrência da expressão sobre a quem de fato pertence o território e de mãos sobre o chão, que, arrastando e contendo a areia, tentam reter a terra que escapa entre os dedos. Culmina, entre um segmento e outro, com a cena de resistência de um Kaiowá que, à frente de um grupo de parentes diante da câmera, afirma que, “mesmo enterado, seus ossos falarão pela terra”!

Das tradições Kaiowá (Mokõi Kovoé, 2021), Terena retomadas pelas novas gerações (Kipaexoti, 2020), aos registros do Projeto de Gestão Territorial e Ambiental em Terras Indígenas (*GATI: Intercâmbio Aldeia Pira-*

kuá/MS, 2014), os filmes de retomada aparecem como uma das formas do cinema da ASCURI: com os sujeitos da experiência se constituindo como agentes da produção audiovisual e da história.

Movimentam-se não em um momento posterior, no campo apenas da representação, quando o cinema apenas revisita o passado, mas no interior do registro documental, por dentro da história e simultaneamente aos acontecimentos. A partir de operações de contrainformação (Brenez, 2017), que se abrem como um laboratório para a criação de formas de discursos, articulam-se a factualidade e o que é próprio da arte, a representação e a ação, os filmes de retomada da ASCURI fazem convergir cinema e história no combate aos sistemas de poder (o agronegócio mato-grossense, o complexo midiático e político local), encontrando a voz do Outro e interceptando os mecanismos de verdades oficiais da sociedade nacional. No documental *Yvy Reñoi, Semente da terra* (2018), as lentes dos realizadores indígenas testemunham o ataque das milícias dos fazendeiros à Retomada de Tei'ykue, em Caraapó/MS, em 2016. Entre registros imediatos e a revisitação dos fatos no calor da hora, a instabilidade do quadro, os planos desfocados, as angulações irregulares, os movimentos bruscos e a indefinição das imagens, impregnam a materialidade narrativa e à feitura do documento incorporam a ebulição do mundo Guarani Kaiowá. Nesse regime imagético indígena, a experiência da violência do mundo se revela na *imperfeição* da reelaboração fílmica dos eventos, sem a qual não teria sentido a cena documental, que acontece entre a vida e a morte e que se abastece aqui de outros filmes e sequências da ASCURI no mesmo fluxo serial das *mãos sobre a terra* e da expressão “Essa terra é nossa!”.

Filmes de contrainformação, como delineados por Brenez (2017, p. 217), figuram:

- uma relação de imediaticidade no presente dos eventos e das lutas que se traduz por um chamado à ação; – a documentação de um fato ou de uma situação não tratada / ocultada / falsificada pelas mídias dominantes; – a expressão de um ponto de vista crítico não representado nas mídias dominantes; – uma reflexão *in situ* sobre o papel das imagens e das representações na história; – um trabalho que se exerce na duração e se manifesta por formas seriais.

Como o campo e o antecampo Guajajara, a experiência Guarani e Kaiowá, reelaborada pela ASCURI, é tensionada a partir de uma variedade de formatos e modos de apresentar o real, com todas as cicatrizes e rasuras do

registro documentário. Nesse movimento de contrainformação, restituindo outras versões da história sobre as quatro horas dos ataques ao território ancestral, *Yvy Reñoi – Semente da terra* retoma os fatos que culminaram com o assassinato do agente de saúde Clodioli Aquileu Rodrigues de Souza, com inúmeros professores feridos e uma criança de 10 anos atingida na barriga. Ao iniciar com o enquadramento das imagens da internet do então Deputado Federal Jair Bolsonaro, em 2016, em um aeroporto de Campo Grande/MS, prometendo responder com bala às invasões de fazendas, o cinema da ASCURI não se dobra ao documento, mas (re)inventa formas que potencializam o mundo que apresenta: intercalando imagens de celulares e planos elaborados; retomando arquivos e a reencenação dos eventos; a crítica à mídia oficial, sublinhada com a singularidade dos modos de ser Kaiowá e Guarani. Nesse movimento, a montagem alterna a captura dos acontecimentos *com* o depoimento das lideranças em um processo de continuidade entre os planos das milícias do agronegócio e os relatos do campo de batalha que, colhidos à posteriori, parecem como se vividos quando filmados. A temperatura sobe quanto entra o rap *Guerra*, de Mc Marechal pontuando as imagens de motos e carros queimados, patrulhas policiais percorrendo o território, atiradores sobre caminhonetes, o tremular da câmera, a fumaça escorrendo pela paisagem calcinada, uma liderança enfrentando agentes policiais, as marcas de balas nos corpos de jovens indígenas, o funeral de Clodioli Aquileu, a equipe de filmagem em campo, rostos e corpos, por vezes cobertos, o maracá dos velhos Guarani e Kaiowá mobilizando o cosmo e os espíritos.

Na poética do Vídeo nas Aldeias, diferentemente da dimensão metafílmica da ASCURI, a constituição do Outro, no centro da cena documental, desloca-se para o campo de força que se instala atrás e à frente da câmera, quando, entre diretores e personagem, o Outro busca *dirigi-los*, no limite, a partir da sua história e cosmovisão.



Imagem 8 – *A morada de Hakowo* (2017) – Dir. Vincent Carelli. Fonte: Saci Filmes.

A morada de Hakowo (2017), de Vincent Carelli e Wewito Piyáko, traz outras questões e é emblemático quanto aos limites e possibilidades em torno da constituição do sujeito no cinema documental, de fatura indígena. Nesse filme, o ato de voltar-se sempre para si – a cada segmento – torna esse documentário um espaço no qual se instalam múltiplas problemáticas do sujeito da câmera, com ininterruptas e variadas fricções entre a *mise en scène* e a *auto-mise en scène*. Justamente porque aqui os sujeitos se constituem diante da câmera manejada por Outro e por si, o que nos coloca no centro da questão que – em muitos casos – domina o filme documentário: “Como filmar o outro sem dominá-lo nem reduzi-lo?” (Comolli, 2008, p. 30). Quando Carelli/Piyáko abrem espaço para o velho Ashaninka diante de suas lentes, com deslocamentos entre a aldeia e a cidade, um campo de força se instala entre os diretores e Hakowo, da Terra Indígena Kampa do Rio Amônia, localizada no Acre/AC), ou, na ótica de Antonio Bispo dos Santos (2023), onde o estado acreano está localizado. A cada segmento, desorganizando os domínios do poder no cinema, como já pontuamos, Hakowo tenta continuamente *dirigir(-se)* e modular a cena a partir de suas perspectivas. Apesar da centralidade de Hakowo no campo fílmico, o seu lugar é contro-

lado pela direção e pela montagem, que (re)definem na pós-produção a condição dos agentes históricos em quadro.

Isso acontece porque *o que e o como* deve figurar em imagem é próprio do ato fílmico, sendo que essa dimensão, em *A morada de Hakowo*, ganha maior complexidade, pois o Outro (não apenas quem está sendo filmado, enquadrado pela câmera e conduzido pelo tempo e espaço da aldeia) também pertence ao antecampo. Nesse sentido, ao lado de Vincent (o olhar não indígena da cena documental), o realizador Wewito Piyáko Ashaninka “desnuda” Hakowo que, com a sua *auto-mise en scène*, tenta em vão controlar a câmera que o captura” (Felipe, 2020a). A presença de Wewito em quadro, no campo fílmico e histórico, acompanhando Hakowo o tempo todo, é muito forte. Do início ao fim do documentário, como um condutor – que escuta, responde e dialoga com o *seu* personagem – presentifica a relação de poder entre quem filma e quem está sendo filmado independente da *otredad* compartilhada. Em determinado momento, no centro da comunidade Ashaninka, Hakowo encontra diversos parentes e expressa, com certo bom humor, que mais parece um prisioneiro sendo seguido, e de cujas amarras não tem saída. Entre um segmento e outro, com os diversos mundos circundantes sendo incorporados por aquela comunidade originária, as lentes de Vincent Carelli e Wewito Piyáko parecem movimentar-se por uma materialidade paradoxal, pois o filme que *não* vemos, em quadro, é o tempo todo anunciado pelo personagem, naquilo que considera que deve ser registrado em imagem: os ensinamentos aos filhos, a mulher fazendo artesanato, a preparação do ambiente para registro.

A morada de Hakowo é uma produção da série de televisão Nokun Txai, Nossos Txais, que, produzida pela Saci Filmes, sob coordenação geral de Sérgio Carvalho, tem 13 episódios que fazem um mapeamento da história, dos saberes e manifestações culturais dos povos indígenas do Acre. Entre a história de opressão (com a venda de mulheres e crianças), os modos comunais (o corte no palmeiral, o recorte de cenas com a família, o preparo da caçuma) e a singularidade dos modos de viver e dos saberes ancestrais (em torno da Ayahuasca, da coca e dos antigos pajés), como produto para a TV, hoje pertencente ao acervo da Prime Vídeo, o projeto não escapa às reivindicações etnográficas que a representação do mundo indígena pode *vender* como objeto. Entre um segmento e outro, inevitavelmente, sobressaem os elementos da diacriticidade de um povo milenar com suas cestarias sendo feitas,

tambores sendo mobilizados e os adereços aflorando pelos corpos e rostos Ashaninkas para a câmera garantir o registro. Enquanto, ao dobrar-se sobre si em um jogo de reflexividade, o filme pensa o próprio filme, em *A morada de Hakowo*, a autorreferencialidade revela os domínios do poder com/do Outro. Nesse caso, paradoxalmente, em situação de partilha, as fronteiras entre as autorias se dissolvem, não se sabendo ao certo quem comanda ou não a encenação.

Esses segmentos que revisitamos, mais uma vez, invocam as relações de poder do documentário, pois, com Marcius Freire (2011), compreendemos que aqueles que seguram a câmera exercem um domínio descomunal sobre quem filma, ainda que não aconteça sem contrapontos, sobretudo porque, antes de se pensar na passividade dos corpos, o que se apresenta é um corpo agência, a partir de um processo de “captura e resistência, troca e negociação” (Guimarães, 2012, p. 60).

Parte 4 – Outras janelas se abrem

Ancorando-nos ainda em Comolli (2008), concluímos que, nos limites da cena documentária indígena, o desejo de se aproximar dos sujeitos que filmam também rege a câmera contracolonial, que não se pauta, unicamente, pela ordem do olhar. Ela incorpora, ao mesmo tempo, “situações que demandam novos lugares de enunciação, outros pontos de vista, interferências e posições” [...] (Teixeira, 2012, p. 255)¹⁸. Nesse contexto, ganha centralidade o modo compartilhado de produção audiovisual e o espaço aberto para a *auto-mise scène* do Outro, ainda que com fricções constitutivas da cena documental quanto as suas (im)possibilidades sobre o lugar dos sujeitos no cinema. Na crítica aos filmes que pretendem “dar voz ao outro” como ato libertador, Teixeira (2012, p. 252, 253) lembra que esse ato, supostamente transferidor do status de sujeito, esbarra em uma questão fundamental: afinal, “Quem é o dono do discurso?” – e, depois, na “identidade inalterada [do cineasta] como articulador” da enunciação que, do princípio ao fim, é consentida e não resulta de uma transgressão dos agentes históricos. Nesse sentido, o ato de dar voz no cinema documental é sempre passível de anulação, o que se aplica a certos cinemas pós-coloniais, filmes etnográficos clássicos e ao cinema hegemônico industrial. Não obstante a pertinência da análise, Teixeira (2012) desconhecia as cinematografias originárias, cujos

agentes ocupam o campo, o extracampo e o antecampo das imagens, sendo os dois últimos intrínsecos e coextensivos ao primeiro (Brasil, 2012)¹⁹.

Como já pontuamos em outro momento, quem filma, o que filma e quem é filmado – as três dimensões da pragmática fílmica reversa do cinema indígena – pertencem ao mesmo lócus documental (Felipe, 2023). Aqui, portanto, uma problemática se impõe, pois, ao inverterem-se os espelhos, inverte-se a relação sujeito-objeto (?), pois agora os domínios do plano da enunciação e, por extensão, as relações entre os agentes do/no filme documental – de fatura indígena – ganham novos e outros contornos. Logo, como desdobramento inevitável, surge a questão sobre se é possível pensar o cinema indígena dissociado das relações de poder, sem as irreversíveis alterações dos lugares de enunciação e do reposicionamento dos agentes históricos frente ao complexo-câmera. Portanto, com Jean-Claude Bernardet (2011), que pensou o cinema indígena como uma filosofia da alteridade, as perguntas a serem postas são sobre quem de fato agora é o Outro no filme documental de fatura indígena, quais fricções movem o registro, qual mundo histórico e quais visões do tempo, do espaço, das estruturas societárias e da natureza entram em quadro?

O ‘outro’ é sempre designado por um sujeito, que, para fazer uso desse pronome, tem que se afirmar como sujeito, como lugar da fala, como lugar de onde parte a visão. Ora, a afirmação desse sujeito como centro é a própria negação do ‘outro’, do reconhecimento da sua existência, porque o nega como lugar de onde possam partir a fala e a visão. Acredito que a filosofia da alteridade só começa quando o sujeito que emprega a palavra ‘outro’ aceita ser ele mesmo um ‘outro’ se o centro se deslocar, aceita ser um ‘outro’ para o ‘outro’ (Bernardet, 2011, p. 158).

Jauará Ichê! “Sou um jaguar”, disse Cunhambebe a Hans Staden, que, com seu racionalismo ocidental, questionou o chefe Tupinambá no momento em que devorava um “semelhante”. Mas, como observou Felipe Guiomarino (2022, p. 151), “Cunhambebe, não é efetivamente um jaguar, mas, no ato da devoração, relaciona-se com o inimigo devorado tal como (quo modo) um jaguar se relacionaria com seu inimigo”. Na cosmologia Tupinambá, essa condição permite que se experiencie o Outro – enquanto não ser ... mas estar-Jaguar –, o que não implica se tornar exatamente o Outro, e sim se colocar “ao-modo-de”, como se fosse o Outro (Felipe Guiomarino, 2022, p. 151). Por um lado, tomando a experiência de Cunhambebe

como referência, talvez tenhamos aqui uma chave para reposicionarmos o problema sobre quem de fato é o Outro e, portanto, o sujeito no cinema documental indígena, principalmente por permitir retomar as possibilidades e limites dos domínios das cinematografias originárias, que se coloca – no caso das perspectivas indigenistas – ao modo do Outro no processo de produção fílmica do mundo histórico, deixando-se incorporar pela perspectiva das comunidades ancestrais que filmam e pela singularidade de suas formas de viver. O fato Cunhambebe possibilita, ao mesmo tempo, que as questões do locus histórico-cosmológico indígenas modulem a cena documentária e reposicionem os sujeitos nos filmes como agentes em contraponto ao ocularcêntrismo da modernidade/colonial que, historicamente, reduzem-nos à sua objetualidade.

Por outro lado, retomando o perspectivismo ameríndio com Viveiros de Castro (2017) e os estudos de Brasil (2016a; 2016b) sobre os filmes *Tikmũ ũn* e *Yanomami*, a anedota em torno de *Jauará Ichê* nos move para uma discussão que pode aprofundar a problemática da constituição do sujeito no cinema indígena: o de identificar, entre, através e por meio dos artefatos fílmicos, a dimensão cosmológica das imagens. Para além de tudo, pode nos induzir a pensar sobre outras *categorias* de sujeito, afinal, no perspectivismo dos povos originários, o multiculturalismo ocidental dá lugar a um multinaturalismo ameríndio e, conseqüentemente, a uma miríade de sujeitos outros intercedentes. Permite-nos, assim, adentrar a cena pluriépistêmica documental originária e compreender como, em seus próprios termos, os realizadores indígenas (re)elaboram a experiência histórica do mundo. Metodologicamente, é necessário distinguir as perspectivas indígenas no cinema, que necessariamente estabelecem relações distintas com a dimensão cosmológica, a partir – com licença da expressão aqui já inadequada – do Outro: que se (re)elabora quando as espécies de toda ordem se encontram²⁰. Possibilita-nos ainda pensarmos outras formas da cena documentária indígena em contraponto à cena antropocêntrica hegemônica, no sentido empregado, no contexto teatral, por Maria Clara Ferrer (2017): uma cena comensurável ao homem, em que é unidade, centro e escala de medida e cujas ações impõem uma maneira de ler o visível sempre numa lógica causal.

Notas

- ¹ Em outro estudo, analisamos *Serras da Desordem*, que, com *Martírio* (2016, de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tatiana Almeida), compõe um díptico sobre a questão indígena no Brasil (Felipe, 2018; 2020a).
- ² Robert Flaherty, com *Nanook, O esquimó* (1922), inaugura o documentário como linguagem.
- ³ Bernardet (2003) tem livro seminal sobre a representação do povo no documentário brasileiro, analisando como os atores sociais foram reduzidos a categorias gerais pelo modelo sociológico e, inversamente, como os cineastas tentaram minorar essa redução, às vezes transferindo a câmera para o Outro de classe.
- ⁴ Já tínhamos chamado atenção para esse Contexto pós-Vídeo nas Aldeias em outro momento (Felipe, 2020a).
- ⁵ Depois se somou ao grupo o jovem Kaiowá Ademilson “Kiki” Concianza.
- ⁶ A Trilogia da Intervenção foi apresentada na 25ª Edição do forumdoc.bh – Festival do Filme Documentário e Etnográfico, cuja política das imagens do Coletivo Karrabing é introduzida por Maia e Romero (2021) no catálogo da mostra que traz outros textos e ensaios.
- ⁷ “[...] a conscientização, que lhe possibilita inserir-se no processo histórico como sujeito, evita os fanatismos e o inscreve na busca de sua afirmação” (Freire, 2016, p. 54).
- ⁸ Como escreveu Brasil (2012, p. 103): “Aquele que sempre foi objeto do olhar, agora olha, firmemente, o olhar de que era objeto. Como se a câmera fosse uma ‘dobradiça’, que fizesse retornar o olhar àquele que se acostumara a ser o sujeito do ponto de vista (e raramente o seu objeto)”.
- ⁹ Guimarães e Flores utilizam o termo estéticas contracolonizadoras na análise de *Nuestra voz de tierra, memoria e futuro* (1974-1982), de Marta Rodríguez e Jorge Silva, fundamental para nossas reflexões sobre o cinema contracolonial Huni Kuin (Felipe, 2022).
- ¹⁰ Ressalva que já fizemos em outro momento (Felipe, 2022).
- ¹¹ Para compreender melhor o cinema periférico, veja Prysthon (2006).

- ¹² Como depois refletimos a partir de Antonio Bispo dos Santos (2023), ainda que influenciado pelos decolonialistas (Mignolo, 2017). Em estudo anterior, tinha escrito “maior decolonialidade” (Felipe, 2020a).
- ¹³ Valemo-nos da crítica pós-colonial – de tendência decolonial – para o nosso estudo sobre as contranarrativas do Coletivo Guarani Mbya de Cinema (Felipe, 2019b; 2020a).
- ¹⁴ Como analisamos no estudo sobre o cinema-caracol do realizador Misak Luis Tróchez Tunubalá, do Cauca colombiano, a partir da centralidade do corpo em contraponto às marcas de colonialidade da sociedade nacional sobre o que deve ou não ser considerado indígena (Felipe, 2020b).
- ¹⁵ Criada em 2009, a Associação Yamurikumá das Mulheres Xinguanas é formada por indígenas de comunidades do Parque do Xingu, com foco nas demandas das mulheres e no fortalecimento cultural dos povos xinguanos, especialmente na participação feminina nas políticas de sustentabilidade e nos demais espaços, com vistas à garantia dos seus direitos fundamentais.
- ¹⁶ Ver o nosso estudo sobre o cinema contracolonial Huni kuin (Felipe, 2022).
- ¹⁷ Dirigido por Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho.
- ¹⁸ Teixeira (2012) reflete aqui sobre a figura do documentarista na relação com o Outro, quando, sem aceitar a rigidez dos lugares que comumente o identificam, reinventa a si e ao filme.
- ¹⁹ Ver Brasil (2012) para compreender a complexidade do intrincamento entre campo, antecampo e extracampo.
- ²⁰ Já divisamos, em outros estudos, as cosmovisões Mapuche e Misak no cinema (Felipe, 2020b; 2021).

Referências

A MISSÃO. Direção: Roland Joffé. Produção: Warner Bros. Reino Unido/França, 1986. (125 min).

A MORADA DE HAKOWO. Direção: Vincent Carelli e Wewito Piyáko. Produção: Saci Filmes. Brasil, 2017. (24 min.).

ALVARENGA, Clarisse. **Da cena do contato ao inacabamento da história: os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-)**. Salvador: Edufba, 2017.

ASCURI BRASIL. **Cine entre Mundos**: da aldeia para o mundo. Programa de Lives da Associação Cultura de Realizadores Indígenas (ASCURI). Canal do YouTube. 31 out. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/XcGzoupP3Aw?feature=share&t=2690>. Acesso em: 02 ago. 2023.

BARRIENDOS, Joaquín. La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. **Nómadas**, Colombia, n. 35, 13-29, 2011.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. Vídeo nas Aldeias: o documentário e a alteridade. In: ARAÚJO, Ana Carvalho Ziller (Org.). **Vídeo nas Aldeias 25 anos (1986-2011)**. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011. p. 158-159.

BRASIL, André. Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo. **Devires**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 1-172, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-9-n-1-dossie-cinema-brasileiro-engajamentos-no-presente-ii/>. Acesso em: 02 ago. 2023.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. **Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 20, n. 3, p. 578-602, 2013.

BRASIL, André. Caçando capivara: com o cinema-morcego dos Tikmũ'ũn. **ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, p. 140-153, 2016a.

BRASIL, André. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. **Novos Estudos**, v. 35, n. 3, p. 125-146, 2016b.

BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas. **Sociologia e Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 601-634, 2016.

BRENEZ, Nicole. Informação, Contra-informação, Ur-informação Fílmicas. **ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 211-231, 2017.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. **Devires**, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 98-125, jul./dez 2008. Disponível em: <https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-5-n-2-dossie-documentario-brasileiro-contemporaneo/>. Acesso em: 22 jul. 2023.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas**. São Paulo: Ubu, 2017.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. In: LANDER, Eduardo (Org.). **A colonialidade do saber**. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 80-87.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. O espelho de duas faces. In: YOEL, Gerardo (Org.). **Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 165-203.

CORDOVA, Amalia. Estéticas enraizadas: aproximaciones ao video indígena en América Latina. **Comunicación y Médios**, Santiago, n. 4, p. 81-107, 2011.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio**. Campinas: Papirus, 2015.

DESTERRO GUARANI. Direção: Vincent Carelli, Ariel Ortega, Patrícia Ferreira e Ernesto de Carvalho. Produção: Vídeo nas Aldeias, 2011. (38 min).

FELIPE GUIOMARINO, Hailton. Jauára ichê: sobre a devoração do ser. **Prometeus Filosofia**, v. 14, n. 40, p. 147-165, 15 dez. 2022. DOI: <http://dx.doi.org/10.52052/issn.2176-5960.pro.v14i40.16682>.

FELIPE, Marcos Aurélio. Escrituras fílmicas problematizadoras do mundo histórico: a ‘questão indígena’ no Brasil. **Famecos** – mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre/RS, v. 25, n. 2, p. 1-30, mai./ago. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2018.2.29351>

FELIPE, Marcos Aurélio. Variações sobre o cinema de Vincent Carelli: múltiplos reflexos – **Doc On-line** – Revista Digital de Cinema Documentário, Beira Interior/Campinas, n. 25, p. 6-46, mar. 2019a. DOI: <http://dx.doi.org/10.20287/doc.d25.dt01>

FELIPE, Marcos Aurélio. Contranarrativas fílmicas Guarani Mbya: atos decoloniais de desobediência estética e institucionais. **Matrizes** – Revista da Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), São Paulo, v. 13, n. 1, p. 231-254, 30 abr. 2019b. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v13i1p231-254>

FELIPE, Marcos Aurélio. Escrituras documentárias contra a barbárie. **Caiana** – Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino (Caia), Buenos Aires, v. 14, p. 41-55, 2019c. Disponível em: http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/14-pdf/Caiana14L_Felipe2.pdf. Acesso em: 02 jan. 2023.

FELIPE, Marcos Aurélio. **Ensaio sobre cinema indígena no Brasil e outros espelhos pós-coloniais**. Porto Alegre: Sulina, 2020a.

FELIPE, Marcos Aurélio. O cinema-caracol de Luis Tróchez Tunubalá: uma câmera Misak contra o(s) colonialismo(s). **Ars**, São Paulo, v. 18, n. 39, p. 225-259, 2020b. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.162787>

FELIPE, Marcos Aurélio. Do outro lado do espelho: história e problemática do Vídeo nas Aldeias (VNA). **Visualidades** (UFG), Goiânia, v. 17, p. 1-34, 2020c. DOI: <https://doi.org/10.5216/vis.v17.56629>

FELIPE, Marcos Aurélio. O cinema intersticial de Myriam Angueira: autoinscrição, cosmologia e história Mapuche. **ECO-pós**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 514- 549, 2021. DOI: <http://doi.org/10.29146/ecopos.v24i2.27656>

FELIPE, Marcos Aurélio. O cinema contra-colonial Huni Kuin: a face velada do colonialismo. **Galáxia**, São Paulo, v. 47, p. 1-23, 2022. DOI: <http://doi.org/10.1590/1982-2553202255913>

FELIPE, Marcos Aurélio. Da colonialidade do ver ao cinema indígena: apontamentos sobre a (contra) colonialidade em Abya Yala. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 66, p. 1-39, 2023. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2022.201158>

FERRER, Maria Clara. Presenças Impessoais: tons de humano na cena-paisagem. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 626-648, set./dez. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266069866>.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FORÇA E LUTA DA RETOMADA DA ALDEIA PINDO ROKY. Direção; Coletivo Ascuri. Produção: ASCURI. Brasil, 2013. (5 min.).

FRANCE, Claudine (Org.). **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas: Editora Unicamp, 2000.

FREIRE, Marcius. **Documentário**. São Paulo: Annablume, 2011.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 60. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

GALACHE, Gilmar. **Koxunakoti Itukeovo Yoko Kixovoku - Fortalecimento do jeito de ser Terena: o audiovisual com autonomia**. 2017. Dissertação (Mestrado em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais- MESPT) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Vídeo nas Aldeias: a experiência Waiápi. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 25-36, 1991.

GONÇALVES, Marco Antônio. Intrépidas imagens: cinema e cosmologia entre os navajo. **Sociologia e Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 635-667, 2016.

GUARDIÕES DA FLORESTA - ZAWXIPERKWER KA'A. Direção: Jocy e Milson Guajajara. Produção: Vídeo nas Aldeias/Papo Amarelo. Brasil, 2019. (50 min.).

GATI: INTERCÂMBIO ALDEIA PIRAKUÁ/MS. Direção: Coletivo Ascuri. Produção: ASCURI. Brasil, 2014. (8 min.).

GUIMARÃES, César. Atração e espera: notas sobre os fragmentos não montados de Os Arara. **Devires**: cinema e humanidades, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 50-69, 2012.

GUIMARÃES, César; FLORES, Luís. A retomada crítica da história indígena em nuestra voz de tierra, memoria y futuro. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, p. 38-58, 2020.

HARAWAY, Donna. **Quando as espécies se encontram**. São Paulo: Ubu, 2022.

JÁ ME TRANSFORMEI EM IMAGEM. Direção: Zezinho Yube. Produção; Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2008. (20 min.).

KIPAEXOTI. Direção: Coletivo Ascuri. Produção: Ascuri. Brasil, 2020. (15 min.).

LABORATORIO DE PEDAGOGÍAS CRÍTICAS. Enconversa. **Entrevista com Aura Cumes**. Barcelona, 19 ago. 2019. Disponível em: http://www.enconversa.org/aura-cumes-no-somos-sujetos-culturales-somos-sujetos-politicos/?fbclid=IwAR3AF-GPq2Kx1Gb_0ZRDdtiNqszF7SyrO0sXiz7sWhBmY5yBANbnkgz5Tds. Acesso em: 19 ago. 2019.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre a experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

LATOURE, Bruno. **Cogitamus**: seis cartas sobre as humanidades científicas. São Paulo: Editora 34, 2016.

LEA, Tess; POVINELLI, Elizabeth. Karrabing: um ensaio em palavras-chave. In: ITALIANO, Carla; VALE, Glaura Cardoso (Org.). **Catálogo do fórumdoc.bh 2021**: 25º Festival do Filme Documentário e Etnográfico - Fórum de Antropologia e Cinema – 18 de nov a 2 de dez. Belo Horizonte/MG, 2021. p. 155-174.

MAIA, Paulo; ROMERO, Roberto. Retrospectiva Karrabing Film Collective. In: ITALIANO, Carla; VALE, Glaura Cardoso (Org.). **Catálogo do fórumdoc.bh 2021**: 25º Festival do Filme Documentário e Etnográfico - Fórum de Antropologia e Cinema – 18 de nov a 2 de dez. Belo Horizonte/MG, 2021. p. 15-42

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 32, n. 94, p. 1-18, 2017.

MOKÓI KOVOÉ. Direção: Coletivo Ascuri. Produção: ASCURI. Brasil, 2021. (17 min.).



MOKOI TEKOÁ PETEI JEGUATÁ - Duas aldeias, uma caminhada. Direção: Ariel Ortega, Jorge Morinico e Germano Beñites. Produção: Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2008. (63 min).

MOSARAMBIHÁRA - SEMEADORES DO BEM VIVER. Direção: Coletivo Ascuri. Produção: ASCURI. Brasil, 2016. (15 min.).

NANOOK, O ESQUIMÓ. Direção: Robert Flaherty. Produção: Les Frères Re-villon. USA, 1922. (78 min).

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**. 12. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

PRYSTHON, Angela. Imagens periféricas: os estudos culturais e o terceiro cinema. **E-Compós**, São Paulo, v. 10, n. 10, p. 1-15, 2006.

RIBEIRO, Carlos Eduardo da Silva. **Potências e atualizações do documentário militante em martírio**. 2023. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2023.

SALAZAR, Juan Francisco. **Imperfect media**: the poetics indigenous media in Chile. 2004. Tese (Doutorado em Filosofia, Comunicação e Mídia) – University of Western, Sidney, 2004.

SANTOS, Antonio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu/Piseagrama, 2023.

SCHMITZ, Ingrid Oyarzábal. **“Estou indo lutar!”**: as crianças Guarani no cinema indígena. 2022. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022.

SEMENTE DA TERRA - YVY RENÕI. Direção: Coletivo Ascuri. Produção: ASCURI. Brasil, 2018. (15 min.).

SERRAS DA DESORDEM. Direção: Andrea Tonacci. Brasil, 2006. (135 min.).

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STADEN, Hans. **Duas viagens ao Brasil**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

SZTUTMAN, Renato. A utopia reversa de Jean Rouch: de Os mestres loucos a Petit à petit. **Devires**, Belo Horizonte, v. 6, n. 1, p. 108-125, jan./jun. 2009.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas “não narrativos”**: experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2012.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

WHEN THE DOGS TALKED – QUANDO OS CÃES FALAVAM. Direção: Elizabeth A. Povinelli. Produção: Liza Johnson, Tess Lea. Austrália, 2014. (33 min.).

WINDJARRAMERU, THE STEALING C•NT\$ - WINDJARRAMERU, OS LADRÕES FILHOS DA P*UT@. Direção: Elizabeth A. Povinelli. Produção: The Karrabing Indigenous Corporation. Austrália, 2015. (36 min.).

WUTHARR, SALTWATER DREAMS - WUTHARR, SONHOS DE ÁGUA SALGADA. Direção: Elizabeth A. Povinelli. Produção: The Karrabing Indigenous Corporation. Austrália, 2016. (28 min.).

VIDA E LUTA NA RETOMADA TEI'YKUE. Direção: Coletivo Ascuri. Produção: ASCURI. Brasil, 2018. (7 min.).

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Ubu, 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A Antropologia Perspectivista e o método da equivocação controlada. Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. **Aceno** – Revista de Antropologia do Centro-Oeste, v. 5, n. 10, p. 247-264, ago./dez. 2018.

ZÁRATE MOEDANO, Rodrigo; HERNÁNDEZ VÁSQUEZ, Angélica; MÉNDEZ-TELLO, Károly Mariel. Educar miradas en resistencia a la colonialidad del ver. **Contratexto**, n. 32, p. 205-228, 2019.

Marcos Aurélio Felipe é professor associado do Departamento de Práticas Educacionais e Currículo (DPEC), do Centro de Educação (CE), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Tem publicações em periódicos nacionais e internacionais no campo dos estudos de cinema: história e linguagem do documentário, cinematografias contemporâneas e pós-coloniais. Fez seu estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPG-COM/UFPE) sobre os processos formativos e a produção audiovisual da ONG Vídeo nas Aldeias (VNA). Atualmente, dedica-se a pesquisa sobre as cinematografias originárias de Abya Yala, a partir da filmografia de realizadores e coletivos indígenas no Brasil e na América Latina.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5529-0100>

E-mail: aurelio.felipe@ufrn.br

Disponibilidade dos dados da pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio artigo.



Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 31 de julho de 2023

Aceito em 16 de agosto de 2023

Editora responsável: Fabiana de Amorim Marcello

