INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA
DOUTORADO EM CINEMA

MANUELA BEZERRA GOUVEIA DE ANDRADE

VOCAÇÕES EPISTEMOLÓGICAS NAS NARRATIVAS FÍLMICAS ANTICOLONIAS DO CINEMA DE REALIZADORAS CONTEMPORÂNEAS LATINO-AMERICANAS E AMERÍNDIAS



Niterói
2026

MANUELA BEZERRA GOUVEIA DE ANDRADE

VOCAÇÕES EPISTEMOLÓGICAS NAS NARRATIVAS FÍLMICAS ANTICOLONIAS DO CINEMA DE REALIZADORAS CONTEMPORÂNEAS LATINO-AMERICANAS E AMERÍNDIAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual do Instituto de Arte e Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do título de Doutora.

Orientadora: Profa. Dr. Karla Holanda
Coorientadora: Profa. Dr. Gaja Joanna Makaran Kubis

Niterói, RJ

2026

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

A553v Andrade, Manuela Bezerra Gouveia de
Vocações epistemológicas nas narrativas fílmicas anticoloniais do cinema de realizadoras contemporâneas latino-americanas e ameríndias / Manuela Bezerra Gouveia de Andrade. - 2026.
187 f.

Orientador: Karla Holanda de Araújo.
Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Niterói, 2026.

1. Cinema latino-americano. 2. Produção intelectual. I. Araújo, Karla Holanda de, orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

ANDRADE, Manuela B. G. *Vocações epistemológicas nas narrativas fílmicas anticoloniais do cinema de realizadoras contemporâneas latino-americanas e ameríndias*. 2026. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual do Instituto de Arte e Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2026. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) e parte desta pesquisa foi desenvolvida durante doutorado sanduíche no exterior, na Universidade Autônoma do México, no âmbito do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE/CAPES)

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr	**Douglas Mosar Morais Resende**
Instituição	**Universidade Federal Fluminese**
Julgamento	**Aprovada**
Prof. Dr	**Lydie Oiara Bonilla Jacobs**
Instituição	**Universidade Federal Fluminese**
Julgamento	**Aprovada**
Prof. Dr	**Clarisse Maria Castro de Alvarenga**
Instituição	**Universidade Federal de Minas Gerais**
Julgamento	**Aprovada**
Prof. Dr	**André Guimarães Brasil**
Instituição	**Universidade Federal de Minas Gerais**
Julgamento	**Aprovada**
Prof. Dr	**Karla Holanda**
Instituição	**Universidade Federal Fluminese**
Julgamento	**Aprovada**

AGRADECIMENTO

Agradeço aos meus amigos, à minha família e à minha companheira Rafaella Teotônio que me ajudaram demais a confiar no processo. É muito bom poder estar rodeada de pessoas que realmente acreditam no meu trabalho e que me deram força seja através de um abraço reconfortante em um momento de insegurança ou até da leitura de trechos da pesquisa e de diálogos que me fizeram confiar mais no caminho que vinha sendo trilhado.

Também gostaria de expressar a minha gratidão às cineastas Bia Pankararu e Luna Marán que abriram as portas dos seus territórios para que eu pudesse entrar e estabelecer relações de troca e de amizade que se expandiram para além da impessoalidade que pode estar agregada a uma pesquisa acadêmica tradicional.

Gostaria ainda de falar da imensa admiração pela minha orientadora Karla Holanda. Sou muito grata por toda a generosidade na escuta e por todo o carinho dedicado em leituras tão atenciosas e cuidadosas do meu trabalho. Foram quatro anos de muito aprendizado e privilégio em poder dividir esta criação com alguém que tanto admiro e que me mostrou que sim a pesquisa é um trabalho criativo dos mais valiosos.

Ainda expresso aqui, o meu imenso agradecimento à Capes por proporcionar atravessar esses quatro anos com o mínimo de dignidade e por reconhecer a pesquisa no Brasil como um trabalho legítimo.

E por último, mas não menos importante, gostaria de agradecer aos encantados presentes nas paisagens dos filmes analisados e às matas que tive a oportunidade de adentrar, para poder respirar fundo junto com as vozes dos que vieram antes e tentar traduzir em palavras o que se expressa nesta filmografia.

RESUMO

VOCAÇÕES EPISTEMOLÓGICAS NAS NARRATIVAS FÍLMICAS ANTICOLONIAS DO CINEMA DE REALIZADORAS CONTEMPORÂNEAS LATINO-AMERICANAS E AMERÍNDIAS

A premissa deste estudo consiste em unir filmes que tratam da questão do colonialismo e da colonialidade, convocando-os a partir de uma perspectiva contracolonial, seja através de narrativas que se debruçam em momentos históricos seculares ou que pautem a remanescência de herdeiros contemporâneos desses territórios usurpados. A pesquisa se dedica a analisar obras de mulheres que falam de pontos de partida distintos, tanto realizadoras indígenas, como mulheres brancas de diferentes países de Abya Ayla que dialogam com nações indígenas no enredo dos filmes. O corpus dessa investigação é composto pelas obras: *Tio Yim* (2019), da zapoteca Luna Máran, *Mala Junta* (2016), da mapuche Claudia Huaquimila, *Rama Pankararu* (2022), roteirizado por Bia Pankararu*, Luz nos trópicos* (2020), da colombiano-brasileira Paula Gaitán e *El Verano de los peces voladores* (2014) da chilena Marcela Said. A costura estética das narrativas se baseia em reflexões acerca do tempo, do território, da luta e do movimento que nesta pesquisa foram analisados enquanto elementos para a interpretação de leituras acerca de possíveis epistemologias construídas por essas diretoras. Para conseguir se aproximar dessas outras formas de pensar, convocamos tanto pensadores indígenas e latino-americanos que se aliam ao pensamento decolonial, tais como Julieta Paredes (2020), Jaimes Martínez (2015), Floriberto Dias (2004), Arturo Escobar (2020), Marisol de la Cadena (2018), Ailton Krenak (2022), Juan Huaquinao (2016), como referências ocidentais que possibilitaram trocas teóricas que valorizassem os saberes dos povos nativos do sul global latino enquanto soberano e para além da vitimização, como Donna Haraway (2021), Anna Tsing (2022), Isabele Stengers (2002), Bruno Latour (1994), dentre outros. Cada capítulo desta tese confirmou a hipótese que essas obras possuem vocações epistemológicas que se manifestam de formas distintas, traduzindo em imagens as idiossincrasias dos pluriversos dos povos indígenas em tela.

Palavras-chave: diretoras latino-americanas; colonialidade; colonialismo; decolonialidade.

ABSTRACT

EPISTEMOLOGICAL VOCATIONS IN THE ANTI-COLONIAL FILM NARRATIVES OF CONTEMPORARY LATIN AMERICAN AND AMERICAN INDIGENOUS FEMALE FILMMAKERS

The premise of this study is to bring together films that address the issue of colonialism and coloniality, drawing on them from a countercolonial perspective, whether through narratives that focus on secular historical moments or that highlight the remnants of contemporary heirs to these usurped territories. The research is dedicated to analyzing works by women who speak from different places, both indigenous filmmakers and white women from different countries of Abya Ayla who dialogue with indigenous nations in the plot of the films. The corpus of this investigation is composed of the following works: Tio Yim (2019), by Zapotec Luna Máran, Mala Junta (2016), by Mapuche Claudia Huaquimila, Rama Pankararu (2022), scripted by Bia Pankararu, Luz nos trópicos (2020), by Colombian-Brazilian Paula Gaitán, and El Verano de los peces voladores (2014) by Chilean Marcela Said. The aesthetic stitching of the narratives is based on reflections on time, territory, struggle, and movement, which in this research were analyzed as elements for interpreting readings about possible epistemologies constructed by these directors. In order to get closer to these other ways of thinking, we called upon both indigenous and Latin American thinkers who are aligned with decolonial thinking, such as Julieta Paredes (2020), Jaimes Martínez (2015), Floriberto Dias (2004), Arturo Escobar (2020), Marisol de la Cadena (2018), Ailton Krenak (2022), Juan Huaquinao (2016), as well as Western references that enabled theoretical exchanges that valued the knowledge of the native peoples of the Latin American global south as sovereign and beyond victimization, such as Donna Haraway (2021), Anna Tsing (2022), Isabele Stengers (2002), Bruno Latour (1994), among others. Each chapter of this thesis confirmed the hypothesis that these works have epistemological vocations that manifest themselves in different ways, translating into images the idiosyncrasies of the pluriverses of the indigenous peoples in question.

Keywords: Latin American female directors; coloniality; colonialism; decoloniality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Frame do filme Rama Pankararu (2022): Bia mostra o território para a jornalista Paula 28
Figura 2 – Frame do filme *Rama Pankararu* (2022): Torres de energia elétrica cortam a paisagem 29
Figura 3 – Imagem do quadro da artista mapuche Marcela Huitraqueo (2018) 34
Figura 4 – Frames do filme *Luz nos trópicos* (2020) 38
Figura 5 – Frame do filme chileno *El Verano de los peces voladores* (2013): jovem mapuche impactado pelo barulho do explosivo 42
Figura 6 – Frame do filme chileno *El Verano de los Peces Voladores* (2013): As carpas sendo pisoteadas pelas crianças 43
Figura 7 – Frame do filme chileno *El Verano de los Peces Voladores* (2013): A neblina 45
Figura 8 – Frame do filme chileno *Mala Junta* (2016) 47
Figura 9 – Frame do filme *El Verano de los Peces Voladores* (2013) 59
Figura 10 – Frame do filme *El Verano de los Peces Voladores* (2013) 61
Figura 11 – Frame do filme *El Verano de los Peces Voladores* (2013). A pequenez de Manena diante da paisagem 62
Figura 12 – Frame do filme *El Verano de los Peces Voladores* (2013): Mariposas 63
Figura 13 – Frame do filme *Luz nos trópicos* (2020) 71
Figura 14 – Frame do filme *Luz nos trópicos* (2020) 86
Figura 15 – Frame do filme *Luz nos trópicos* (2020) 88
Figura 16 – Frame do filme *Rama Pankararu* (2022) 90
Figura 17 – Frame do filme *Rama Pankararu* (2022) 93
Figura 18 – Frame do filme *Rama Pankararu* (2022) 93
Figura 19 – Obra de Daiara Tukano “A queda do céu e a mãe de todas as lutas”, 2023 94
Figura 20 – Frames do filme *Rama Pankararu* (2022) 110
Figura 21 – Frame do filme *Tio Yim* (2019) 118
Figura 22 – Frame do filme *Tio Yim* (2019) 119
Figura 23 – Frame do filme *Mala Junta* (2016) 125
Figura 24 – Frame do filme *Mala Junta* (2016) 125
Figura 25 – Frame do filme *Mala Junta* (2016) 126
Figura 26 – Frame do filme *El verano de los peces voladore* (2013) 132
Figura 27 – Frame do filme El verano de los peces voladores (2016) 132
Figura 28 – Frame do filme *Luz nos trópicos (*2020) 136
Figura 29 – Ficha didática do filme *Mala Junta* 165

Figura 30 – Ficha didática do filme *El Verano de los pece voladores* 169

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Dados de produção Tio Yim 153
Tabela 2 – Dados de produção Rama Pankararu 158
Tabela 3 – Dados de produção *Mala Junta*.....164
Tabela 4 – Dados de produção *El verano de los peces voladores*.....167
Tabela 5 – Dados de produção *Luz nos trópicos* 172

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 11

1.1 Território 18

1.2 Tempo 19

1.3 Luta 20

1.4 Movimento 21

1.5 Interlúdios 21

1.6 Vocações epistemológicas 22

2 TERRITÓRIO 23

2.1 As espécies companheiras de Pankararu 27

2.2 *Rama Pankararu* ou ponta de rama 31

2.3 O Opará grita 34

2.4 *Luz nos trópicos* e o contra olhar do rio 36

2.5 Território para além de zona extrativa 40

2.6 As ruínas e o reflorestar 47

2.7 Enterro mapuche em *Mala Junta* 49

2.8 A cosmologia zapoteca e a reciprocidade 51

2.9 Território e narrativas mais que humanas 55

2.10 Said e as histórias de Gaia 57

INTERLÚDIO I 65

PONTOS DE PARTIDA – LUNA MARÁN 65

3 TEMPO 70

3.1 O manto que veste o passado e o presente 70

3.2 Um outro repertório: o vocabulário do tempo ancestral 73

3.3 O encontro fantasma e uma perspectivas ameríndia da arte brasileira 76

3.4 Não-linearidade em *Luz nos trópicos* 78

3.5 Passado e presente fundidos 79

3.6 Desaceleração e resistência 80

3.7 Tempo-natureza, tempo-território 82

3.8 Temporalidade ancestral como artefato de sobrevivência 84

3.9 Cinema lento e intensificação da presença do espectador 85

2.10 Rituais, ritmos imagéticos e paralelismo temporal 89

3.11 Céu como estrada infinita e tempo ancestral 93
3.12 Uma rocha, mas não apenas, um tempo, mas não apenas 96
3.13 Os povos ameríndios pertencem ao tempo-território 98
3.14 O tempo-território e a potência da memória 99
INTERLÚDIO II 101
ATMOSFERAS NARRATIVAS E CINEMA INDÍGENA – MÉXICO 101
Chegada no México 102
Imaginários indígenas 103
4 LUTA 108
4.1 *Rama Pankararu*: cinema militante e cosmopolítica 108
4.2 Um mundo onde caibam vários mundos 113
4.3 Tio Yim e o comum 117
4.4 A circunspecta serenidade da montagem de *Tio Yim* e a *comunalidad* como parte do cotidiano 120
4.5 O levante em *Mala Junta* e a força comunal 123
4.6 Modos de lutar e luto insubmisso em *Mala Junta* 124
4.7 Cheo e Tano 126
4.8 Lideranças indígenas ameríndias e generosidade 128
4.9 El Cuero e a luta obstinada em *El Verano de los peces voladores* 129
4.10 Sobre a luta e a festa 131
4.11 *Luz nos trópicos* e as armadilhas da noção de liberdade do invasor 134
4.12 Câmera escura, luneta e epistemicídio 136
4.13 Dualismos e justaposições de combate 137
4.14 As mulheres de Oaxaca 140
4.15 A luta de Magdalena 142
4.16 Cinema e corpos destino 143
5 MOVIMENTO 146
5.1 O movimento de Luna 147
5.2 Luna e a distribuição de filmes de povos originários no México 150
5.3 Dados estatísticos do cinema Mexicano 152
5.4 O movimento de *Tio Yim* 153
5.5 O movimento de Bia 155
5.6 Dados estatísticos do cinema no Brasil 157
5.7 O movimento de *Rama Pankararu* 158
5.8 O movimento de Claudia Huaquimilla 159
5.9 Desmistificação do lugar da cineasta intocável 161

5.10 Dados estatísticos do cinema chileno 162
5.11 Jeanette Paillan e os primeiros passos do cinema mapuche 162
5.12 O movimento de *Mala Junta* 163
5.13 O movimento de Marcela 166
5.14 O movimento de *El Verano de los peces voladores* 167
5.15 Ficha educativa de *El verano de los peces voladores* 168
5.16 O movimento do ator mapuche Roberto Cayuqueo 169
5.17 O movimento de Paula Gaitán 170
5.18 O movimento de *Luz nos trópicos* 172
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 175
REFERÊNCIAS 182

1 INTRODUÇÃO

A inquietação que inspira esta pesquisa surge a partir de um desejo em dar continuidade ao meu trabalho enquanto pesquisadora, em diálogo com meu fazer profissional, de maneira cada vez mais intrincada. Uma vez que minha produção fílmica atual é orientada por uma perspectiva decolonial, em parcerias com diretoras indígenas e racializadas, a vontade de retomar ao universo acadêmico foi impulsionada por uma busca desse aguçamento do olhar para a alteridade e no intuito de provocar diálogos de outras ordens com o processo decolonial que prescinde uma constante atualização de perguntas.

Um ponto crucial de virada em minha trajetória de vida aconteceu em 2018, quando fui convidada para levar o meu filme *Fantasia de Índio* (2017) para um festival de cinema Mapuche, no Chile, o *Ficwallmapu*. Quando cheguei a Temuco, fui surpreendida com a programação e descobri que o meu curta abriria a primeira noite de exibições. O documentário trata da busca por minha ancestralidade indígena Xukuru, e fiquei muito lisonjeada em vê-lo junto a tantas obras dirigidas por indígenas (ou por diretores não-indígenas que tematizaram os povos originários), curtas e longas metragens oriundos de diversos países da América Latina. Acredito que foi o primeiro momento em que me senti pertencente a esse espaço afetivo de coletividade latina, rodeada de um senso de comunidade entre *hermanos*.

A partir desse momento, comecei a intensificar em meu trabalho e em minhas pesquisas o foco por diretoras e diretores latino-americanos, assim como aprofundei em minhas narrativas e parcerias a presença de diretoras indígenas, como é o caso de Bia Pankararu. Escrevo sobre diretoras latino-americanas desde 2018, para o site de críticas *Verberenas*, e produzi artigos acerca de duas realizadoras indígenas escolhidas como objeto da presente pesquisa, a mapuche Claudia Huaquimilla e a zapoteca Luna Marán.

Em 2019, desenvolvi os roteiros de uma série infantil que tematiza os povos indígenas de Pernambuco, chamada *Vizinhos Ancestrais,* semifinalista do Prêmio Cabíria, junto à Bia Pankararu, a terceira diretora indígena que é objeto da minha pesquisa. Já em 2020, ao realizar a curadoria da segunda edição da *Mostra Absurda – Visualidades dissidentes, veias abertas*, da qual também sou fundadora, o espaço dedicado a diretores e diretoras indígenas esteve em evidência, de modo que pude convidar Denilson Baniwa para exibir a sua videoarte em uma sessão que contava

com um filme de Kadu Xukuru, indígena originário do estado de Pernambuco. Para a terceira edição da mostra, ainda convidei Bia Pankararu para compor a curadoria.

Ao passo que comecei a me aprofundar em trabalhos acadêmicos brasileiros acerca de diretoras ameríndias, passei a entender o tipo de diálogo de aproximação que pretendia fazer entre povos de diferentes países, costurando, sobretudo, a partir dos recortes temáticos dos saberes ancestrais e do colonialismo. Sim, porque existe toda uma gama de filmes indígenas que não se dedicam a pensar sobre tensões e conflitos subsequentes da invasão europeia. Por outro lado, filmes de diretoras brancas latino-americanas que também trazem o mesmo escopo temático crescem em relevo, por conta da visibilidade e da crítica. As narrativas contemporâneas de Paula Gaitán e Marcela Said refletem sobre o *status* do colonizador, ou dos herdeiros do colono e das suas respectivas relações para com os povos indígenas, e indicavam oferecer um rico potencial para o repertório da pesquisa, pois também se dedicam a tratar dos saberes ancestrais presentes nessas comunidades.

Como referência para a pesquisa do cinema de realizadoras, todo o trabalho de Karla Holanda e Marina Tedesco foram de essencial inspiração para minha trajetória até então, e tenho o PPGCine como uma grande referência enquanto pesquisadora e realizadora. Livros como *Feminino e Plural* e *Mulheres de Cinema* foram marcos históricos nacionais para o tardio descobrimento da trajetória de tantas diretoras mulheres até então invisibilizadas pela história do cinema. Outras inspirações para realização do trabalho estão também em pesquisadoras brasileiras que se dedicaram aos estudos do cinema indígena, como Sophia Pinheiro, Clarisse Alvarenga e Renata Otto.

Para finalizar esta breve apresentação de pontos de partida da pesquisa, compartilho um poema escrito na minha chegada ao Rio de Janeiro para o início da produção da pesquisa. Viver na segunda capital da invasão colonial portuguesa no Brasil me trouxe impressões aguçadas quanto à sua geografia e arquitetura por conta do processo de escrita da tese:

> Ouço fantasmas
>
> Ando pelas ruas de pedras portuguesas do Rio de Janeiro e ouço fantasmas.
> Placas e nomes de lugares em tupi rememoram a um tempo outro.
> Supucaí é rio que grita na língua tupi que não é ensinada nas escolas do Rio de Janeiro. Humaitá é pedra negra, Catete é mato fechado.
> Ouço fantasmas encantados que ladrilharam com uma pedra que não conheciam a cidade que os portugueses resolveram chamar de Rio de

> Janeiro.
> Ando pela cidade do Rio de Janeiro procurando por florestas onde possa conversar com os fantasmas e tropeço na Igreja da Nossa Senhora do Outeiro, construída sobre o território indígena Tupinambá.
> Os fantasmas que escuto talvez sejam os povos indígenas Kaingang ou Karioks, nome que provavelmente deu origem à palavra carioca.
> Queria conversar com os fantasmas que gritam através do eco das corredeiras de água das florestas que ainda fazem essa cidade respirar.

Numa proposta de aproximação entre os povos de Abya Ayla, trazemos, aqui, realizadoras de diferentes regiões da América Latina (Brasil, Chile e México) para flexionar o passado e o presente em busca de interseções discursivas, sensoriais e históricas comuns às narrativas fílmicas selecionadas. No documentário *Arqueologias Amazônicas: Memórias de Chiribiquete* (2025), do diretor Juan José Lozano, a arqueóloga Nathalia Nogueira, especialista no estudo de figuras antropomórficas do Parque Nacional Serra da Capivara, do Piauí, ao falar de pinturas rupestres encontradas na Amazônia colombiana, encontra similaridades nos desenhos com pinturas do parque nacional piauiense e afirma que antes as fronteiras não existiam, que esses povos estavam em movimento, em constantes trocas e diálogos, ou seja, juntos. Tal aproximação das obras da tese, de diferentes localidades da América Latina, pretende buscar por outras sinergias epistemológicas possíveis, assim como Nathalia identificou nas pinturas rupestres, desta vez, em forma de imagem fílmica, bem como reforçar que as fronteiras foram criadas pelo ocidente.

Nesta análise, dedicamo-nos ao olhar fílmico de realizadoras ameríndias, em obras como *Tio Yim* (2019), da zapoteca Luna Máran, *Mala Junta* (2016), da mapuche Claudia Huaquimila, e *Rama Pankararu* (2022), roteirizado por Bia Pankararu. Esta pesquisa propõe observar estas imagens enquanto propostas de mundos possíveis, onde a matéria do tempo, a questão do território, a luta e o movimento serão analisados. A pesquisa também se debruçou em filmes nos quais o olhar de mulheres não racializadas acerca do colonialismo e da colonialidade são o foco, e abarcou narrativas que tematizam os povos originários e os colonizadores, são eles: *Luz nos trópicos* (2020), da colombiano-brasileira Paula Gaitán e *El Verano de los peces voladores* (2014), da chilena Marcela Said. A proposta em unir cinemas de origens tão distintas não é um exercício de decantação, mas, sobretudo, de busca pela identificação de epistemologias nas narrativas fílmicas latino-americanas, sob a direção de mulheres realizadoras.

Entendendo o cinema enquanto propulsor de novos imaginários de mundo,

como esses filmes podem ressignificar as experiências do sul global? Ao perceber, como um fenômeno recente na história, a presença de mulheres ameríndias ocupando o cargo de direção de filmes (o que pode se chamar de uma tomada de rédeas), também é muito caro à pesquisa a reflexão acerca das gramáticas imagéticas que essas realizadoras tecem nas telas. O que carregam consigo da linguagem própria de seus respectivos povos e agregam ao cinema?

Em *Tio Yim,* a diretora Luna Marán, em um documentário em primeira pessoa, volta ao seio familiar zapoteca para falar da história do pai cuja luta política e vida se confundem. Já *Mala Junta* é uma ficção que tem como protagonista um adolescente mapuche que amadurece ao se aproximar das lutas de seu povo e se indignar com as constantes violências policiais cometidas contra a sua comunidade. *Rama Pankararu,* uma ficção estruturada com base em uma personagem real, Bia Pankararu, trata da militância e das relações de intensa conexão espiritual e política de Bia para com o território. As três obras dirigidas por mulheres indígenas tocam na ideia de regresso de futuro elaborada por Aníbal Quijano (2001). Rita Segato remete ao conceito em um artigo da *Revista Cult*:

> A emergência contemporânea do sujeito histórico índio ou, mais exatamente, o retorno do camponês ao índio, assim como a desconstrução da mestiçagem, são um sinal de que o padrão da colonialidade está começando a se desmontar. Há uma reidentificação em curso de camponeses a indígenas, de mestiços a índios e negros, e uma retomada das linhagens da não brancura por parte das pessoas (Segato, 2019, p. 1).

E por que colocar realizadoras que falam de um lugar de branquitude ao lado dessas narrativas produzidas por povos originários na pesquisa? Pensando na noção de periferia e de sistema-mundo de Quijano (2001), trazer voz para essas mulheres latinas brancas também consiste, sob uma ótica macro, em oferecer visibilidade a um tipo de subalternidade. Não se trata das representações de pintores europeus produzindo retratos de indígenas seminus em atmosferas apaziguantes de outrora. Tampouco se prevê, aqui, qualquer tipo de complacência a questões espinhosas que possam surgir nas análises dos trabalhos de Gaitán e Said. Refletir sobre a autoimagem das pessoas não-racializadas latino-americanas ao lado do olhar de povos originários parece criar um díptico mais fiel às vivências que perpassam o ainda atual pesadelo colonial.

Os filmes de Paula Gaitán e Marcela Said (as diretoras não racializadas) não aparentam buscar por um espaço de exaltação e ode à colonialidade ou ao

colonialismo, elas desenham estórias que expõem debilidades, vaguezas e contradições por parte dos personagens colonizadores que não são apresentados como monstros, mas demasiadamente humanos (como “O homem cordial”, de Sérgio Buarque de Holanda).

Na ficção de Gaitán, *Luz nos trópicos*, em seu tempo dilatado de quatro horas, ela apresenta um paralelo entre presente e passado. A narrativa do primeiro núcleo dramático consiste em uma expedição de colonizadores adentrando áreas amazônicas de barco e a segunda acompanha um personagem em seu regresso familiar ao povo Kuikuro. Em um dos *offs* iniciais, um dos personagens colonizadores fala, em tom verborrágico: “O mundo começou sem o homem e vai terminar sem ele. O que impede o homem de acessar a felicidade não é a natureza, são os artifícios da civilização”[1]. Mas esses mesmos personagens europeus que divagam sobre filosofia de forma eloquente no começo do filme invadem de maneira lânguida a terra de outrem. Já o longa-metragem de Said apresenta, pela ótica de uma nova geração de herdeiros de posseiros – no caso, uma garota que se aproxima de um jovem mapuche –, as violências cometidas pelo próprio pai de Manena perante a comunidade indígena.

Como metodologia, a tese se ancorou no trabalho de Julieta Paredes que elabora um esquema para pensar sobre as problemáticas da sociedade boliviana contemporânea e as possíveis alternativas revolucionárias, buscando convidar vozes nativas de mulheres ancestrais do passado que ainda não foram ouvidas com tanta acurácia. E ouvir esses saberes dialoga com a proposta epistemológica da presente pesquisa.

> Na Bolívia, está em curso um interessante processo de questionamento e revisão de paradigmas hegemônicos, um processo que não ocorre necessariamente no meio acadêmico. Um desses questionamentos diz respeito à própria pesquisa acadêmica: os pressupostos do conhecimento científico, as metodologias e os métodos que o constituem, todos os quais têm sido postos em questão como meios de gerar informações e conhecimento úteis para a transformação e a revolução das realidades das pessoas. Para tal, tem sido escutados grupos e setores que não foram considerados sujeitos do conhecimento, como é o caso das mulheres, e especialmente as mulheres das comunidades indígenas de Abya Yala, que foram completamente excluídas desse processo de sedimentação do conhecimento forrnal (Paredes, 2020, p. 24,, tradução nossa)[2].

[1]Trecho de narração de *Luz nos trópicos* (2020) de Paula Gaitán.

[2] Trecho original: “Em Bolivia se vive um processo interessante de cuestionamento y revisión de los paradigmas hegemônicos, cuestionamentos que no necessariamente se hacen em las academias. Uno

Na construção de seus campos de ação da pesquisa, Paredes volta ao período da invasão colonial da Bolívia e analisa os modos de viver das mulheres indígenas daquela sociedade em transição. A pesquisadora elabora um quadro comparativo entre os mecanismos de funcionamento em sociedade dos povos nativos e dos povos invasores com base nos seguintes temas-chave:

> Quais são os significados que cada um desses campos de ação e luta (corpo, espaço-tempo, movimento e memória) terá em nosso trabalho atual é o que explicaremos agora:
> 1. ESPAÇO: Refere-se às relações com a natureza e à relação específica de posse da terra pelas mulheres.
> 2. A concepção de poder, as práticas de guerra e a organização das mulheres compõem a esfera do MOVIMENTO.
> 3. O conhecimento e os rituais compõem a MEMÓRIA das mulheres.
> 4. A concepção e a gestão dos corpos e da sexualidade das mulheres compõem o CORPO.
> 5. O trabalho, o uso do trabalho e a descolonização do tempo construirão o campo de análise do TEMPO das mulheres (Paredes, 2020, p.39, tradução nossa)[3].

Com inspiração na forma como Paredes vai construir os seus campos de ação e luta em sua pesquisa, foram criados os capítulos da tese, e, no lugar do espaço, foi agregada a palavra território, no sentido de dialogar com um campo semântico mais associado ao vocabulário dos pensadores indígenas e se distanciar de debates anteriores realizados pelo cinema ocidental associados à noção de espaço. Aqui, também é importante frisar que, diferente do que faz Julieta Paredes, o capítulo *Território* não se debruçou nas noções de propriedade da terra por mulheres; apesar de mencionar o tema da posse, o foco sobressalente são as relações desse território e as figuras humanas e mais que humanas que nele habitam.

---

de estos cuestionamentos, es la investigación académica, los presupuestos de conocimiento cinetífico, las metodologias y métodos que la constituyen, que fueron puestos em cuestión, em cuanto forma de generar información y conocimiento útil para la transformación y revolución de las realidades de los pueblos. Han sido cuestionados desde los grupos y sectores que no fueron tomados em cuenta como sujetos y sujetas del conocimiento, como es el caso de las mujeres, mucho más que mujeres de los pueblos originários de ABya Ayala que no figuraron para nada".

[3] Trecho original: "Cuáles son los significados que cada uno de estos campos de acción y lucha (cuerpo, espacio tempo, movimento y memoria) tendrán em nuestro presente trabajo, es lo que a continuación podremos exponer: 1. ESPACIO: Son las relaciones com la naturaleza y la relación específica de la tenencia de la tierra por parte de las mujeres/ 2. La Concepción de poder, las prácticas de la guerra y la organización de las mujeres compreenden la esfera del MOVIMIENTO/ 3. El conocimiento y la ritualidade compreendern le MEMORIA de las mujres/ 4. Lá Concepción y el manejo de los cuerpos de las mujeres, la sexualidade compreenden al CUERPO/ 5. El trabajo, el uso del trabajo, la descolonización del tempo, contruirán el campo de análises del TIEMPO de las mujeres".

Já o campo de ação do movimento associado, por Paredes, às práticas de guerra e organizações de mulheres foi desmembrado em dois capítulos, o capítulo de *Luta* que diz respeito às representações fílmicas dos embates entre povos indígenas e invasores, e o capítulo *Movimento*, no qual são apresentados os contextos de produção dos respectivos filmes e as articulações das realizadoras necessárias para fazer os projetos saírem do papel.

Tanto os campos de ação da memória como do corpo não foram desenvolvidos como chaves estruturais para o desenvolvimento dos capítulos, embora os temas, desmembrados por Paredes em cada qual, sejam acionados ao longo dos capítulos de forma implícita. Por sua vez, o capítulo do *Tempo* assimila, de forma muito similar, o campo de ação de mesmo nome designado por Paredes em seu trabalho, com a noção de descolonização do tempo.

A costura estética das narrativas com base em reflexões acerca do tempo, do território, da luta e do movimento será trabalhada na pesquisa como matéria para o entendimento de leituras acerca de possíveis epistemologias construídas por essas diretoras. O escopo de análise pretende apagar fronteiras de Abya Ayla e unir essas obras pelo que há em comum quanto ao passado ancestral. As vozes dessas mulheres, historicamente silenciadas pelo patriarcado, são ouvidas a partir dessas imagens. Apenas séculos depois elas ganham espaço para dar corpo às inquietações e aos sentimentos aliados à força do cinema. Falar sobre o inimigo, como propõem as diretoras brancas, ao trazer como protagonistas os colonizadores, é um exercício de atentar à narrativa do discurso dominante. Por outro lado, as cosmologias indígenas presentes nas obras podem proporcionar um diálogo com uma bagagem teórica decolonial que urge pelo “adiamento do fim do mundo” (Krenak, 2019).

A pesquisa se debruça nos filmes dessas diretoras com o intuito de desmembrar, a partir de uma análise de narrativas que pautam o colonialismo e os saberes nativos, questões acerca do território, do tempo, do movimento e da luta. A escolha de diretoras indígenas tampouco pretende agregá-las, a *priori*, com a classificação de filmes indígenas. São obras de realizadoras indígenas cujo recorte temático abrange o colonialismo e saberes tradicionais, e cuja direção é assinada por mulheres indígenas. Da mesma forma, ao selecionar os filmes das diretoras não racializadas analisadas aqui, partimos igualmente da premissa da escolha temática.

Associar o cinema a um tipo de produção de conhecimento e tratá-lo como

epistemologia é reconhecer a potência da linguagem fílmica como desenho de novos mundos. Já observar o olhar de mulheres latino-americanas e escolher essa tomada de ponto de vista como cerne da pesquisa também é um passo para que eventos como o apagamento da presença feminina, como ocorrido historicamente nos estudos acerca do Novo Cinema Latino-Americano (Tedesco, 2020), passem a se tornar cada vez mais rarefeitos.

Uma das hipóteses que levantamos neste trabalho é de que a análise narrativa aqui proposta acerca do tempo, do território, da luta e do movimento nesses filmes levaria a tecer caminhos para desenhar com que tipo de epistemologias essas diretoras operam. E possibilitariam, assim, desenhar um cenário de tessitura fílmica de imaginários contemporâneos acerca desse passado e presente ancestral indígena. Outra hipótese é que o tipo de circulação proposta por esses filmes pode vir a potencializar essas construções epistemológicas e transcender o espaço fílmico.

Partindo do pressuposto que o cinema atua como ecossistema de produção de imaginários e memórias, pormenorizar as particularidades da produção e da distribuição que levaram esses filmes ao tipo de legitimação que alcançaram, também é uma forma de identificar como as epistemologias com as quais operam dialogam com essas dinâmicas de legitimação (tanto nas obras dirigidas por mulheres indígenas como não indígenas).

Já o diálogo entre filmes latinos produzidos por mulheres tão diferentes pode fortalecer debates acerca de uma busca por esse processo decolonial, que tem começo, mas não tem fim. Unir esses dois lugares de fala pode atuar como um exercício de intensificação do mecanismo de encontro a esse tensionamento decolonial que deve ser encarado como uma prática constante.

1.1 Território

Ao definir o recorte bibliográfico relativo ao território, o latente diálogo dos filmes para com os elementos não-humanos convocados em tela levou a tecer uma linha de confluências entre autores interessados em partir para uma percepção do mundo que propõe uma visão crítica ao antropocentrismo ocidental e que enuncia caminhos em busca de uma sensibilidade multiespécie e atenta às cosmologias indígenas.

Para pensar sobre o território, foram convocados principalmente as espécies

companheiras, de Donna Haraway (2021); as assembleias, de Anna Tsing (2022); a cosmologia mapuche, de Juan Huaiquinao (2016); e o adiamento do fim do mundo, de Ailton Krenak (2019) – a fim de evidenciar a premissa que entra em confluência na narrativa dos filmes, que está baseada na compreensão da terra como ambiente coletivo interdependente de vida, morte e encanto tanto de entes humanos, como de entes não humanos e encantados. O território, portanto, é composto pela presença dos sentires desses elementos que nos filmes se apresentam tanto em sua sinergia com os parentes indígenas, quanto em disputa com os invasores coloniais. O território, assim, não passa ileso por nada, tudo é agregado e somado em sua matéria física e espiritual.

Os trabalhos de autoras como Haraway e Tsing, ao passo que criticam a ideia de progresso humano, buscam reinventar uma maneira de enxergar o mundo, ou melhor, criar novos mundos, apoiados em saberes outros que abarquem uma sensibilidade maior às contribuições de uma antropologia mais que humana. Tal perspectiva entra em diálogo com a cosmovisão presente nos estudos indígenas citados e é usada para se debruçar sobre as experiências visuais das obras em análise.

1.2 Tempo

No capítulo *Tempo*, a epistemologia destas nações nativas presentes nos filmes também encontra uma interseção macro, visto que o entendimento de passado, presente e futuro para tais povos ameríndios se manifesta nas obras de forma circular, uma vez que essas temporalidades se fundem e o presente parece estar repleto de experiências rituais que fazem os povos mergulharem no passado, assim como surgem epifanias sobre o futuro. Serão somadas a tal reflexão, debates presentes em e a *Invenção das ciências modernas* de Isabelle Stengers (2012), *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*, de Bruno Latour (1994); *Performances do tempo espiralar*, de Leda Maria Martins (2022); *Pluriversal Politics: The real and the possible*, de Arturo Escobar (2020); e *Earth Beings: Ecologies of Practice Across Andean Worlds*, de Marisol de la Cadena (2015). Além de contribuições de debates acerca da temporalidade do cinema, em *Temporality and Film Analysis*, *de* Matilda Mroz (2012), e *Slow Cinema*, organizado por Tiago de Luca e Nuno Barradas (2016),

bem como as cosmologias Pankararu, Kuikuro e Zapoteca.

A ideia de tempo é trabalhada de maneira a abarcar a forma como os filmes concebem tal experiência. São analisadas a não-linearidade, a percepção temporal, ao mesclar passado e presente, e o ritmo das imagens que destoam da concepção moderna e acelerada do tempo. É importante ainda destacar o próprio cinema como facilitador dessas experiências de mergulho em outras lógicas temporais para além da linearidade cartesiana ocidental, visto que sua própria essência fílmica auxilia a intensificar a fruição deste tempo que se manifesta para alguns povos ameríndios de forma circular. Nestas obras, o discernimento entre passado, presente e futuro muitas vezes se dilui de acordo com os direcionamentos da narrativa.

1.3 Luta

O capítulo denominado *Luta* contemplará a temática da luta anticolonial travada nas narrativas das diretoras latino-americanas, no que concerne aos embates entre povos indígenas e os atuais invasores brancos de seus respectivos territórios. As narrativas dos filmes expõem, de diferentes formas, os embates herdados pelo colonialismo para cada uma dessas comunidades. Lutas essas que foram impostas como única opção possível para libertarem os povos indígenas das consequências da invasão colonial nas terras: Pankararu, Zapoteca e Mapuche.

O capítulo de *Luta* já manifesta de maneira mais distinta as epistemologias presentes nas obras, diferente dos capítulos anteriores, nos quais houve uma trajetória de encontro a um direcionamento em comum. Ao se ancorar na fala de Célia Xakriabá, reconhecemos que toda luta é epistêmica, portanto essas particularidades de cada uma das lutas presentes nesses pluriversos foram identificadas em suas estratégias e formas de resistência únicas..Tais resultados foram ancorados primordialmente na cosmopolítica de Stengers; no comum, sob a ótica de Federici e Gutiérrez; na *comunalidad*, de Floriberto Diáz e Jaime Martinéz; e na aproximação entre guerra e luta realizada por Moisés.

A luta indígena pelo direito à vida acontece desde os tempos da invasão e até hoje não encontra tanto espaço no cinema, muito menos quando esses espaços dizem respeito ao protagonismo feminino. Desse modo, fica a pergunta: como as vozes dessas mulheres realizadoras, por tanto tempo silenciadas, narram essas

lutas?

1.4 Movimento

Já a batalha das diretoras por espaço nas telas será trabalhada contextualizando o panorama de produção de cinema em cada uma de suas regiões e abarcando também as estratégias de distribuição como um elemento chave para a disseminação da importância das lutas presentes nessas narrativas. A quem se endereçam esses filmes? Onde eles circulam? Como reverbera a luta secular pelos direitos indígenas em seus canais de divulgação?

Para tal análise, será realizada uma revisão de bibliografia relativa aos trabalhos acerca da produção de cinema latino-americano de mulheres no Brasil, Chile e México, país das realizadoras objeto da pesquisa. Tal etapa da pesquisa se debruçará nos contextos de viabilidade econômica e distribuição, assim como será utilizado o entendimento de campo de ação de Julieta Paredes (2020) do movimento, para tratar da forma como essas mulheres circulam os seus saberes.

O contexto social, o entorno que envolve a produção fílmica e sua distribuição são analisados de maneira a identificar, também de uma maneira particular, em cada um dos filmes, como os movimentos das diretoras podem construir epistemologias ao expandir seus modos de existência ao definir a composição de uma equipe ou conceber uma filmografia a serviço de uma antropologia de si, por exemplo. Como instrumentos principais para a matéria prima da análise, propusemos um diálogo entre as entrevistas cedidas pelas próprias diretoras, os números estatísticos do cinema nos países das realizadoras, a perspectiva da educação transformadora de Paulo Freire e a noção de índio artista de Esbell.

1.5 Interlúdios

A tese também conta com dois interlúdios que funcionam como um espaço de contextualização do processo tanto da produção do trabalho, como uma possibilidade de adentrar particularidades relativas à trajetória da diretora Luna Marán, que não teria como ser inserido de maneira orgânica nos capítulos. Os interlúdios oferecem a

possibilidade de aprofundamento em aspectos que são relevantes para fluidez da leitura da tese e como uma espécie de leitura complementar ao conteúdo proposto.

1.6 Vocações epistemológicas

Levando em consideração todo o trabalho de luta para que esses filmes sejam feitos por essas mulheres em cada um de seus contextos sociais e políticos, e, por outro lado, diante da tematização de embates do passado e contemporâneos entre povos originários e invasores, que tipo de vocações epistemológicas ressoam em tela, advindas dos pluriversos (Escobar, 2000) constituintes destas nações originárias? E, ainda, como estas perspectivas se articulam para que a lembrança da colonização não passe de um pesadelo pertencente apenas ao passado?

Em cada um dos capítulos, uma destas vocações epistemológicas é sugerida após um mergulho na filmografia. No capítulo do *Território*, a vocação epistemológica apresentada é a girada de chave mais que humana, com as narrativas multiespécies das realizadoras. Já no capítulo do *Tempo*, o viés da descolonização do tempo subverte a ordem ocidental de pensar em história e conhecimento. No capítulo *Luta*, o próprio ato de insurgência na batalha por direitos e pelo acesso à memória de cada um dos personagens ameríndios em tela desenha processos distintos de fortalecimento destes pluriversos. Já no capítulo de *Movimento,* o tipo de estrutura de produção e distribuição de algumas destas obras pode em si atuar como alicerces epistemológicos associados aos saberes comunitários ancestrais e fazer germinar, em distintos territórios, os conhecimentos nativos agregados pelas cineastas.

2 TERRITÓRIO

A cosmologia dos povos indígenas presentes nos filmes objetos desta pesquisa – *Tio Yim* (2019), da zapoteca Luna Máran; *Mala Junta* (2016), da mapuche Claudia Huaquimila; *Rama Pankararu* (2022), roteirizado por Bia Pankararu; *Luz nos trópicos* (2020), da colombiano-brasileira Paula Gaitán; e *El Verano de los peces voladores* (2014), da chilena Marcela Said – têm, em comum, uma visão sobre a paisagem que descentraliza o homem como centro semântico. Ao transpor os territórios para o cinema, os filmes apresentam paisagens múltiplas em formas de vida e de narrativas, além disso, os seres inanimados são observados de forma transcendental. A terra, os animais, os rios e as plantas desses lugares são únicos, são sagrados. Para os Pankararu, os Kuikuro, os Mapuche e os Zapoteca, não há uma percepção da terra como zona extrativa visando o lucro. O território em si é vida em sua mais preciosa manifestação, como podemos observar mais à frente, ao articular a discussão com as contribuições de Gómez-Barris (2021).

No entanto, apesar da intensa conexão vital com o território, sua ocupação pacífica parece viver sob permanente risco. Ao longo da invasão colonial, algumas dessas nações indígenas foram exterminadas, expulsas de suas terras e muitas delas retomaram seus territórios devastados, carentes por um trabalho de reflorestamento e reencantamento com o que restou da memória de seus ancestrais, a exemplo do povo Pankararu. Por outro lado, os indígenas que nunca chegaram a ser expulsos por completo de suas terras vivem, muitas vezes, em constante alerta quanto à paz dentro da sua morada, como é o caso do povo Zapoteca, Mapuche e dos Kuikuro, por exemplo. Krenak fala do caso do Brasil e pontua o constante risco que esses territórios indígenas correm:

> Eu acho que teve uma descoberta do Brasil pelos brancos em 1500 e depois uma descoberta do Brasil pelos índios na década de 1970 e 1980. A que está valendo é a última. Os índios descobriram que, apesar de eles serem simbolicamente donos do Brasil, eles não têm lugar nenhum para viver nesse país. Terão que fazer esse lugar existir dia a dia. Não é uma conquista pronta e feita. Vão ter que fazer isso dia a dia e fazer isso expressando sua visão de mundo, sua potência como seres humanos, sua pluralidade, sua vontade de ser e viver (Krenak, 2019, p.21).

Ao se dedicar a defender o território e garantir o seu lugar no mundo, esses povos indígenas, retratados na referida cinematografia, se voltam para buscar forças em seu conhecimento ancestral, como será destrinchado ao longo do trabalho, em

formas de compreensão da vida na terra muito mais antigas do que o tempo gregoriano apresenta. Existem comprovações de que o povo Mapuche, por exemplo, tem mais de 12 mil anos de história, como defende Huaiquinao (2016). Esta cosmologia possui, há séculos, formas de compreensão do mundo que não postulam uma separação tão binária entre natureza e cultura. Os seres humanos, para os Mapuche, fazem parte de um complexo coletivo entre forças da natureza, cuja raça humana é apenas uma dessas forças.

Para o pesquisador Mapuche Juan Ñanculef Huaiquinao, a própria língua nativa do referente povo indígena, o mapuzugun, serve como forte arauta do saber. Ao entrar em contato com o mapuzugun, uma palavra como *epew,* traduzida para o espanhol como “mito”, ganha outro significado se analisada no contexto original da língua e, consequentemente, abre uma gama de subjetividades para sua interpretação, bem como para o respectivo impacto que ela pode ter para um povo.

> Cada palavra mal interpretada corre o risco de nos dar uma definição muito pobre do significado que os próprios criadores da língua mapuche quiseram dar. A palavra epew é um desses casos, traduzida ou entendida como "mito", portanto, evoca algo muito vulgar, como uma mera história, mas o verdadeiro significado de epew corresponde a grandes metáforas pedagógicas, ideias mentais de estar inserido na plenitude da natureza. Em suma, o importante é que ambos os princípios epistemológicos, a língua vernacular - com o verdadeiro significado semântico de cada palavra - e o epew como metáforas para a aprendizagem, constituem o fundamento da sabedoria e do conhecimento Mapuche [4] (…) (Huaiquinao, 2016, p. 17, tradução nossa).

Como afirma o autor, a tradução da palavra *epew* como mito acaba subvalorizando-a. Segundo Huaiquinao, o seu significado seria melhor traduzido como: ensinamento, ciência ou estratégia de diálogo com a natureza. Ensinamentos e estratégias essas que podem auxiliar os Mapuche a garantir que o seu território continue de pé, como fala o autor. Tais relações com os ensinamentos Mapuche parecem postas nos filmes a partir de metáforas, como é observado mais adiante, seja na névoa do filme *El Verano de Los Peces Voladores,* de Marcela Said, ou no ritual fúnebre de Huaquimila, em *Mala Junta*.

[4]Texto original: “Cada palabra mal interpretada tiene el riesgo de darnos una muy mala definición sobre el sentido que los propios creadores de la lengua mapuche le quisieron dar. La palabra *epew* es uno de estos casos, traducida o entendida como “mito”, por ende, evoca a algo muy vulgar, como un mero cuento, pero el verdadero sentido de los *epew* corresponde a grandes metáforas de enseñanza, de ideas mentales del ser inserto en la plenitud de la naturaleza. Con todo, lo importante es que ambos principios epistemológicos, la lengua vernácula – con el verdadero sentido semántico que tiene cada palabra – y los *epew* como metáforas del aprendizaje, constituyen el fundamento de la sabiduría y el conocimiento mapuche”.

Ao tratar do ponto de vista da cosmologia mapuche para a fundação do que chegou a se denominar de ‘gentes da terra’, o autor narra um cenário em que os elementos não-humanos são ouvidos e observados com toda a atenção e respeito, pois todos fariam parte de um único todo.

> Aprendeu a respeitar a terra, que dela vem a vida e sentiu, além de ser deixado, "elgeyiñ", como um broto da terra, então gerou a palavra choyü, "somos choyün", "somos como o broto da terra", disseram. Eles entenderam os segredos, como manipulá-los e iniciaram um processo de verificação, observando-os descobriram que tudo está integrado, unido e amarrado como um grande todo. Eles entenderam que tudo tem newen, ou seja, energia e que esta poderia se manejar. Em um processo muito lento, eles formaram grupos de pessoas que se dedicaram à observação exclusiva, fazendo inarrumen após inarrumen5 e assim vieram a estabelecer as leis da natureza6 (Huaiquinao, 2016, p. 28, tradução nossa).

Essa forma de enxergar o mundo, tão antiga, e que garantiu a sobrevivência de diversos povos indígenas por tanto tempo parece começar a ganhar mais atenção nas ciências ocidentais nas últimas décadas. O colapso climático e o esgotamento de respostas satisfatórias, por parte da ciência moderna, para conseguir vislumbrar a continuidade da sobrevivência de uma série de espécies na terra, inclusive a dos seres humanos, abriu espaço para centelhas de saber que passam a eclodir sob óticas não antropocêntricas.

Nesse contexto distópico de um mundo em ruínas e na esteira deste pensamento ameríndio, as autoras estadunidenses Donna Haraway e Anna Tsing também passam a buscar por chaves de leituras que tirem o protagonismo dos seres humanos e considerem observar as demais espécies como companheiras nessa jornada pela sobrevivência. Em sua obra *Manifesto das espécies companheiras,* Haraway (2021) se propõe a falar da alteridade presente na relação animal-humano, focando em seres humanos e cachorros. A obra traz desdobramentos interessantes ao pontuar como a abertura para observar o outro sempre vai prescindir de um lugar também de incerteza, de abertura a uma parcela de desconhecido.

---

[5]O autor em sua publicação incorpora palavras em mapuzugun em seu texto. *Inarrumen* cuja tradução chula em espanhol é observação, seria, para Huaiquinao,melhor traduzido, em poucas palavras, como: observar para compreender os fatos da natureza.

[6]Texto original: Aprendió a respetar la tierra, que de ella proviene la vida y se sintió, mas allá de ser dejado, “elgeyiñ”, como brote de la tierra, entonces generó la palabra choyü, “somos choyün”, “somos como el brote de la tierra”, se dijeron. Entendieron los secretos, cómo manejarlos e iniciaron un proceso de comprobación, observándola hallaron que todo está integrado, unido y atado como un gran todo. Comprendieron que todo tiene newen, es decir, energía y que esta se podía manejar. En un proceso muy lento, fueron formando grupos de personas que se dedicaba a la observación exclusiva, a hacer inarrumen tras inarrumen y así llegaron a establecer leyes de la naturaleza

> O reconhecimento de que não se pode *conhecer* o outro ou a si mesmo, mas que é necessário perguntar a todo tempo quem e o que emerge dentro e a partir do relacionamento é fundamental. Isso vale para qualquer amor verdadeiro, de qualquer espécie. Teólogos descrevem o poder do "modo negativo de conhecer" Deus. Como "quem" ou "o que é Deus" é infinito, um ser finito, sem idolatria, só consegue dizer o que Deus não é – ou seja, não é a projeção da subjetividade do próprio ser finito. Outro nome para esse tipo de conhecimento "negativo" é o amor (Haraway, 2021, p. 17).

Essa ênfase de Haraway na importância do que surge a partir da relação em um contexto de espécies distintas, no que se desenrola a partir desse encontro entre as espécies, postula a importância em se abrir para a afetação, para a transformação de maneira mútua. Dessa maneira, abrir-se para essa visão do mundo que enxerga espécies como companheiras subentende uma constante reavaliação do lugar do ser humano. Como exemplo, para ilustrar tal relação, Haraway cita estratégias de adestramento de sua cadela e fala sobre o processo complexo em estabelecer relações de confiança. Não se trata apenas de uma fórmula pronta para fazê-la obedecer, pois as características e as peculiaridades de ambos os seres (humano e não-humano) vão ditar como agir nessa relação que estará sempre aberta ao desconhecido.

A filósofa e zoóloga Donna Haraway realiza um trabalho em parceria com a antropóloga Anna Tsing há alguns anos e ambas lecionam palestras e aulas em conjunto. O trabalho de Tsing pousa o olhar a uma antropologia também voltada para a escuta desses elementos não-humanos e bastante preocupada com as consequências do capitaloceno. Ao refletir sobre as ruínas deixadas pelo capitalismo no ambiente, Tsing entende pelo conceito de precariedade a situação de vida dos seres na Terra. E essa precariedade chama a atenção para a necessidade de ajuda mútua entre as espécies para a sobrevivência na Terra.

> A precariedade é um estado de reconhecimento da nossa vulnerabilidade aos outros. Para sobreviver nós precisamos de ajuda, e ajuda é sempre um serviço de outrem, intencional ou não. Quando torço meu tornozelo, um galho firme pode servir como bengala e me ajudar a caminhar. Torno-me então um encontro em movimento, uma mulher-e-galho. É difícil pensar no enfrentamento de qualquer desafio sem solicitar a ajuda dos outros, sejam estes humanos ou não humanos. É o privilégio presunçoso que nos permite fantasiar – na contramão dos fatos – que cada um de nós pode sobreviver sozinho (Tsing, 2022, p. 75).

Aliada aos pensamentos das estadunidenses, Carola Saavedra, uma escritora brasileira de ascendência mapuche, reflete sobre o conceito de simbiogênesis, de Lynn Margulis, e intensifica ainda mais essa proposta da necessidade de

cooperatividade entre as espécies. Para Mergulis, muito além de companheiras, as espécies seriam interdependentes e, a partir dessa premissa, a própria ideia de indivíduo é problematizada.

> Lynn Margulis foi uma bióloga, em certos meios, mais conhecida por ter sido casada com Carl Sagan, que desenvolveu a teoria da simbiogênesis, por muito tempo ignorada pela comunidade científica, mas que começa pouco a pouco a ganhar importância nessa mesma comunidade. De forma muito resumida, Margulis afirma que a evolução ocorre a partir da simbiose (e não da lei do mais forte, como afirmam os neodarwinistas) e que quase toda a vida na Terra seria uma organização de diversas simbioses, não havendo, em termos biológicos, o indivíduo como o imaginamos. Nas palavras da própria Margulis: "Somente os procariotas (bactérias) são individuais. Todos os outros seres vivos ('organismos', como animais, plantas e fungos) são comunidades complexas desde o ponto de vista metabólico, formadas por uma multidão de seres intimamente organizados. Em outras palavras, o que geralmente entendemos como um animal individual, por exemplo uma vaca, é reconhecível como uma coleção de várias entidades autopoiéticas de diferentes tipos que, ao funcionar em conjunto, formam uma nova entidade: a vaca. Um 'indivíduo' é qualquer tipo de associação que tenha evoluído em conjunto. Em resumo, todos os organismos maiores que as bactérias são intrinsecamente comunidades." De certa forma, tanto a biologia quanto a neurociência e a própria arte vêm chegando à conclusão de que é a cooperação, e não o "self-made man", a base de qualquer sociedade possível (Saavera, 2021, p. 129).

A partir dessa introdução inicial ao pensamento das autoras, do entrelaçamento das ideias quanto à perspectiva do não-humano e da cooperativa multiespécies, busca-se compreender a provocação, por parte das diretoras, para uma sensibilidade mais complexa em relação às paisagens dos filmes, enquadradas para além do pano de fundo. Nos cinco longas-metragens analisados, a paisagem será compreendida em sua multiplicidade viva de trocas, assim como os personagens humanos das narrativas.

2.1 As espécies companheiras de Pankararu

Na obra roteirizada, produzida e protagonizada por Bia Pankararu, *Rama Pankararu* (2022), a paisagem do sertão pernambucano retratada é verde, diferente da aridez com a qual o cinema sudestino mais fetichista retratou o Nordeste, dedicando-se a apresentar apenas secas e chão rachado. Em *Rama Pankararu,* o sertão tem diversas árvores e é exuberante. Em algumas cenas de transição, o Rio São Francisco é enquadrado ao fundo e observam-se árvores de caatinga. É importante frisar que a biodiversidade da caatinga é mais rica do que a da Amazônia,

inclusive, apresentando um maior número de espécies (Lisboa, 2019).

Figura 1 – Frame do filme Rama Pankararu (2022): Bia mostra o território para a jornalista Paula



Fonte: Printscreen do filme *Rama Pankararu* (2022)

Mas se, por um lado, se observa no filme um registro contemplativo pendendo para a beleza da paisagem, por outro, é a intrusão de turbinas de energia eólica e de torres de transmissão de hidrelétricas que invadem o espaço das imagens. Elas aparecem em momentos distintos como corpos estranhos dentro daquele território. Em uma cena na qual Bia conversa com a jornalista Paula, que veio fazer uma matéria sobre os ataques de posseiros em uma escola e um posto de saúde, ela relata como esse tipo de construção de hidrelétricas acabou represando o rio. Rio este que já foi bem mais próximo do povo Pankararu e que atualmente, para acessá-lo, os indígenas precisam percorrer diversos quilômetros devido às obras de construção de barragens.

Figura 2 – Frame do filme *Rama Pankararu* (2022): Torres de energia elétrica cortam a paisagem



Fonte: Printscreen do filme *Rama Pankararu* (2022).

Bia, ainda nesta cena, ao falar do São Francisco, chamado por alguns povos indígenas do Nordeste de Opará - assim como Bia o faz -, lamenta as consequências da construção dessas obras e queixa-se com pesar acerca da atual distância do rio. Ela afirma que os encantados de Opará hoje em dia vivem na floresta, nas árvores. Essa noção de que o rio tem vida, se aproxima da ideia de Haraway, que enxerga as espécies que habitavam e habitam a paisagem terráquea como companheiras.

Em *Staying with the troube,* Haraway (2016) vai citar o trabalho do filósofo ecológico e etnógrafo multiespécies Thom van Dooren sobre aves que estão à beira de entrar em extinção. Em *Flight Ways*, ele defende o luto como instrumento para cultivar uma responsabilidade perante o outro. Haraway, então, cria o termo *response-hability* para se referir à ideia de Dooren, ou seja, a *response-hability* seria uma forma de criar uma habilidade para reagir de maneira ativa perante o episódio do luto.

Thom van Dooren também vai afirmar que o fato de uma espécie entrar em extinção não é um caso isolado, pois o respectivo acontecimento vai impactar individualmente os animais que rodeiam aquele ser. A extinção de uma espécie teria consequências em cadeia para um grande grupo de seres vivos que coabitam no mesmo ambiente. Para Dooren, alguns animais acessam as emoções do luto, como os corvos, por exemplo. E, segundo o filósofo, este luto pode ser um aprendizado, vindo a provocar uma possível ação.

> O luto é viver com uma perda e, assim, apreciar o que isso significa, como o

> mundo mudou e como devemos mudar e renovar nossos relacionamentos se quisermos seguir em frente. Nesse contexto, o luto genuíno deve nos abrir para a consciência de nossa dependência em relacionamentos com aqueles incontáveis outros que estão à beira da extinção. A realidade, porém, é que não há como evitar a necessidade do difícil trabalho cultural de reflexão e luto. Este trabalho não se opõe à ação prática, mas é a base de qualquer resposta sustentável e informada.[7] (Haraway, 2016, p.38, tradução nossa).

Olhando sob a ótica de Dooren, o luto de Bia sobre Opará pode criar um tipo de habilidade para responder a essa inquietação. Em outras palavras, o luto, relativo àquele rio que não está mais ali, ainda persiste e, consequentemente, as possíveis respostas àquela perda ainda podem surgir. Esta noção de proteção e cuidado ficam claras na fala da personagem Bia.

Considerando que cidades inteiras são construídas a partir de aterros e muitas vezes não existe sequer uma memória sobre o nome daqueles rios que um dia atravessaram aqueles espaços, que tipo de resposta pode ser construída em cima dessa falta de apego ao que veio antes e não está mais ali? Cidades como Recife e Salvador, por exemplo, foram arquitetadas assim. A música de Luiza Lian, "Iarinhas", do albúm *Azul Moderno* (2018), fala sobre os rios aterrados de São Paulo ao citar o Tapajós e Tamanduateí: "essa rua tem o nome de um rio que a cidade sufocou".

Em *Rama Pankararu,* no diálogo em que Bia fala do rio, o pesar ao lembrar do Opará se assemelha à amargura relativa à perda de um ente querido. E a maneira como se configuram essas relações com os demais elementos dessa paisagem Pankararu faz com que outras espécies não-humanas também sejam tratadas com o mesmo nível de envolvimento e respeito. Na sequência do jantar oferecido para Paula, Bia serve para ela um feijão de corda que diz ter sido cultivado no quintal da mãe. Mais uma vez o apego à preservação desses elementos da paisagem aparece latente na narrativa – neste caso, a relação que se estabelece a partir dessa espécie de feijão.

Em uma das visitas que fiz a Bia em Pankararu, colhemos licuri e com uma pedra abrimos o fruto para comer. O fruto tem um gosto semelhante à castanha. Fizemos tudo junto com o seu filho e ela me contou no momento que tinha esse costume de comer licuri também em sua infância, fazendo do ato de tirar o fruto da

[7]Texto original: "Mourning is about dwelling with a loss and so coming to appreciate what it means, how the world has changed, and how we must *ourselves* change and renew our relationships if we are to move forward from here. In this context, genuine mourning should open us into an awareness of our dependence on and relationships with those countless others being driven over the edge of extinction. The reality, however, is that there *is* no avoiding the necessity of the dificult cultural work of reflection and mourning. This work is not opposed to practical action, rather it is the foundation of any sustainable and informed response".

casca quase como uma brincadeira de criança. Essas memórias de infância e a continuidade desses hábitos fazem com que esse tipo de espécie continue viva e impactando o ambiente de maneira a contribuir para a biodiversidade local.

2.2 *Rama Pankararu* ou ponta de rama

Ao falar sobre a escolha do nome do filme em debate, na pré-estreia do longa em Recife, no Cinema da Fundação do Derby, em 23 de março de 2023, Bia Pankararu disse que se inspirou na expressão ponta-de-rama que quer dizer caçula, primogênito. Ela falou que sua escolha se deu por querer tratar na obra da nova geração Pankararu, sobre o Pankararu contemporâneo que ainda tem seus laços fincados à grande árvore de parentes que honram o território e o preservam. E os parentes Pankararu não se limitariam apenas aos seres humanos, como mesmo testemunha Bia ao falar do Opará, o rio São Francisco.

O fato do filho de Bia, Otto, estar presente no longa também aponta para a escolha narrativa de colocar em tela uma criança simbolizando uma nova geração que dará continuidade à história Pankararu. No referido debate de pré-estreia, Bia também comentou que um colega Fulni-ô veio dizer-lhe que “rama”, em tupi, significava futuro. Ela ficou surpresa em saber do significado e emocionada, pois, para ela, fazia muito sentido que o filme apontasse para esse futuro Pankararu. No filme de Bia, as ramas das árvores frondosas da caatinga, que são os Pankararu, parecem trazer boas novas quanto aos frutos vindouros.

A forma como a paisagem Pankararu é capturada pelo filme transparece a sensibilidade da personagem Bia e da roteirista Bia Pankararu. Os elementos não-humanos são companheiros nessa jornada de sobrevivência. A maneira como Bia enxerga a paisagem, na cena em que ela e a jornalista, Paula, observam a vista do território Pankararu, por exemplo, não apresenta apenas alguém que admira uma bela vista do que se convencionou chamar de natureza (apartada dos humanos). Ela se enxerga como parte daquela paisagem, como parte do território. Carola Saavedra, pesquisadora em teoria da literatura, também busca propor narrativas de maneira a ouvir e dar protagonismo aos corpos não-humanos, assim como Bia faz com o Opará em *Rama Pankararu*.

> Que conhecimento é esse que carregamos no corpo e em suas marcas? E

> não só o nosso próprio corpo, mas também os de outros, humanos e não humanos. O que, por exemplo, nos narram os animais e as plantas? Ouvindo-os, talvez assim nos livrássemos do costume de dividir o mundo entre nós, sujeito, e o outro, objeto, este sempre reduzido à mudez, pronto apenas para uso e descarte. O que aconteceria se de um momento a outro nos víssemos obrigados a outras narrativas, outras palavras? (Saavedra, 2021, p. 114).

Essas narrativas outras ecoam não só do rio, no filme roteirizado por Bia e Pedro Sodré, mas também na maneira como se fala sobre uma espécie de feijão e nas relações que se estabelecem entre a personagem e essa espécie. Ou até mesmo no fato de uma fruta como o umbu ser incorporada em rituais, como a corrida do umbu apresentada no longa. Bia ainda traz, no filme, um relato sobre a sua experiência com a surra de cansanção. Chamada popularmente de urtiga, a planta é utilizada para rituais, e Bia no longa conta como se sentiu "mais Pankararu" após passar por tal experiência, que afirma ser bastante dolorosa (em uma das sequências do filme, as costas de Bia, cheias de feridas da urtiga, entram em quadro). Em confluência com a experiência de Bia, Ailton Krenak elabora como o contato com a natureza desde criança pode aprimorar a sabedoria quanto às responsabilidades relativas ao movimento do corpo humano no mundo:

> Quando eu tinha oito ou nove anos de idade, estava no quintal, lugar de que gosto muito, e lá estava uma linda égua selvagem que meu irmão tinha ganhado. Ela comia milho enquanto eu limpava o quintal com um rastelo. Enquanto a égua roía os sabugos, passei o rastelo perto dela e, sem querer, a assustei. Ela me deu um coice bem dado, que acertou meu estômago e me fez voar uns três metros. Perdi o fôlego, mas logo me recuperei. E ali, de uma maneira totalmente atemporal, como se fosse um raio, tive uma aula sobre limite e, ao mesmo tempo, compreendi que podemos agir no mundo. Foi uma revelação que me veio como um mantra: "sim, nós podemos muito, mas nem tudo" (Krenak, 2022, p. 41).

Ao tratar sobre modelos de educação para crianças, Krenak defende a ideia de que seja necessário criar estratégias educativas que proponham estimular uma consciência acerca do coletivo das demais espécies. Ao entender essa noção de interdependência no mundo de forma prática e os respectivos desafios, essas pessoas tenderiam a adquirir mais coragem e criatividade para interferir nesse coletivo com sabedoria. Passar por essa experiência com o cansanção para Bia é, de certa maneira, compreender que a mesma natureza que pode oferecer fartura e sensações prazerosas, que pode banhar com as águas aveludadas do rio, pode também machucar.

> Aquele menino que fui nunca deixa de estar próximo para conversar, para distrair, aprontar alguma novidade. Ele passa o balaio na beira do rio,

> sabendo que ali pode ter uma cobra, mas não deixa de passar: isso é coragem. A fricção com a vida proporciona um campo de subjetividade que prepara a pessoa para qualquer tarefa. Em vez de formatar alguém para ser alguma coisa, deveríamos antes pensar na possibilidade de proporcionar experiências que formem pessoas capazes de realizar tudo o que for necessário na vida: sem medo de ter cobra dentro d'água ou de levar um coice. Porque tudo isso é integrado, são experiências fundamentais para se perceber como sujeito coletivo, para aprender que não estamos sozinhos no mundo (Krenak, 2022, p. 59).

O filme também retrata a relação de Bia de profundo respeito e parceria com a mãe, aquela que veio antes e que carrega mais tempo de saber. Assim como diversos povos indígenas, nos Pankararu os anciões são sempre muito valorizados; quando morre um deles, morre parte daquele mundo, visto que muito da ciência daqueles povos está presente apenas na tradição oral. Ao trazer para o primeiro plano também o filho, Bia coloca em diálogo uma geração que está chegando, lado a lado, ao legado que sua mãe lhe presenteou. Tal tipo de leitura sobre a importância dos mais velhos ao lado da juventude conecta-se com um *epew* mapuche narrado por Saavedra.

> Quase todos os povos têm mitos relacionados a um dilúvio; no continente americano é uma constante. No caso dos Mapuche, trata-se da luta entre duas serpentes: a serpente do mar Kai-Kai e a serpente da terra Treng-Treng. Após uma longa luta entre elas, morrem quase todos os Mapuche, com exceção de um homem velho, uma mulher velha, um homem jovem e uma mulher jovem. São eles que tornarão possível um novo povo Mapuche. Me chama a atenção essa conjunção que representa o conhecimento dos ancestrais: a cultura, somada à força física dos jovens (Saavedra, 2021, p.113).

Além de colocar as duas gerações lado a lado, no longa, também existe uma comunhão com o mundo não-humano. assim como exposto no quadro da artista visual mapuche Marcela Huitraqueo, posto que após o dilúvio haverá de existir uma leitura do acontecido que não se enxerga isolada no mundo humano. Da mesma maneira que o rio não está de um lado e os Pankararu de outro, as cobras também teriam algo a dizer para os mapuche.

Figura 3 – Imagem do quadro da artista mapuche Marcela Huitraqueo (2018)



Fonte: Instagram da artista Marcela Huitraqueo

O respeito aos mais velhos e a responsabilidade da nova geração, à luz da sabedoria ancestral para esses povos, serve não apenas para encarar tais histórias antigas como dignas da lembrança, mas como metáforas que rememoram a força que certos elementos como a água e, consequentemente, os rios, possuem. No lugar de uma perspectiva na qual a tecnologia humana tem o poder de mudar cursos de rios para construção de barragens, por exemplo, e passar ilesa sobre isso, a sabedoria indígena vem para lembrar que a força magnânima dessa natureza também pode trazer impactos negativos. E é preciso ter cuidado onde se pisa, ou, onde se mergulha. Krenak, em *Futuro Ancestral,* compartilha um pouco da experiência com o Rio Madeira:

> Eu tive, em minha vida, a maravilhosa bênção de molhar a mão e o pé, mergulhar, nadar, sentir o gosto e o cheiro e comer os peixes de dezenas, talvez centenas, de igarapé e rios. Há muito tempo, pude me banhar no rio Madeira. Era a primeira vez que eu entrava em suas águas, estava chovendo bastante e o rio estava bravo – eu gostei de brincar um pouco, mas bem perto da margem, para não ser levado pela correnteza. Nunca me meti a atravessar nenhum desses rios, porque já tive amigos que foram levados pelas águas. Até rios menores, sem o porto de um rio Branco, têm uma força mágica capaz de nos carregar (Krenak, 2022, p.8).

2.3 O Opará grita

Em *Rama Pankararu,* Bia relata como o Rio São Francisco sofre desvios ocasionados por conta da construção de barragens e como os povos ribeirinhos que desfrutavam de uma maior presença desse Opará agora têm apenas uma memória da vivência mais próxima do rio atrelada a algo pertencente ao passado. Mudar o

curso de um rio traz consequências não só para os humanos que residiam ali, mas também para toda uma cadeia de espécies aquáticas como peixes, por exemplo. O luto de Bia, quando fala de Opará no filme, abrange todos esses seres que foram afetados por esse desvio do curso da vida. Respeitar o curso do Opará, para Bia, é ter consciência da soberania do rio perante aquela paisagem. Ao falar sobre a poluição dos rios, Krenak reflete sobre a perenidade da vida humana na Terra e da importância em proteger os mananciais:

> Nós é que temos uma duração tão efêmera que vamos acabar secos, inimigos da água, embora tenhamos aprendido que 70% de nosso corpo é formado por água. Se eu desidratar inteiro vai sobrar meio quilo de osso aqui, por isso eu digo: respeitem a água e aprendam a sua linguagem. Vamos escutar a voz dos rios, pois eles falam. Sejamos água, em matéria e espírito, em nossa movência e capacidade de mudar de rumo, ou estamos perdidos (Krenak, 2022, p. 13).

Haraway (2021) defende que é importante refletirmos "a partir de que ideias nós pensamos as nossas ideias". Ao fazer referência à brincadeira cama de gato e ao propor uma estrutura tentacular de pensamento, ela vai afirmar que é importante criar encadeamentos de pensamento que estejam para além do excepcionalismo humano (ou seja, da ideia de que os humanos estariam em um lugar mais privilegiado de observação do mundo e teriam uma capacidade maior de assimilar ideias). Ou seja, partir para tentar explorar o pensamento sob pontos de vista não-humanos. Nesse sentido, "Importa quais pensamentos pensam pensamentos. Importa que saberes conheçam saberes. Importa que relações relacionam relações. Importa que mundos, mundos, mundos. Importa que histórias contam histórias"[8] (Haraway, 2016, p. 35, tradução nossa).

Anna Tsing (2022), ao refletir sobre os cogumelos matsuke e toda a etnografia do crescimento da espécie em diferentes locais do mundo, também vai enfatizar a importância em contar essas histórias focando na narrativa dos elementos não-humanos daquela paisagem. Para ela, é importante olhar para os rastros humanos, assim como dedicar atenção para os diversos outros elementos que influenciam para tais construções de mundos. Tsing reitera que a história é o registro de muitos percursos do fazer-mundo, humanos e não-humanos.

Nesse mesmo lastro, também é relevante destacar o trabalho seminal de

[8]Texto original: It matters what thoughts think thoughts. It matters what knowledges know knowledges. It matters what relations relate relations. It matters what worlds world worlds. It matters what stories tell stories

Viveiros de Castro (2002) dentro da antropologia brasileira que, ao refletir sobre a etnografia amazônica, inaugura o conceito “perspectivismo”, que trata a concepção desses povos de que os animais também seriam gente, detentoras de suas próprias perspectivas de gente sobre o mundo: "Tal concepção está quase sempre associada à ideia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma "roupa") a esconder uma forma interna humana”. Krenak, ao relatar mais um episódio da relação rio-indígenas, do povo Yudjá, mostra como o respeito dos Yudjá para com as águas ribeirinhas subentende também a maneira como esse rio se comunica com este povo.

> Os meninos remavam de maneira compassada, todos tocavam o remo na superfície da água com muita calma e harmonia: estavam exercitando a infância deles no sentido do que o seu povo, os Yudjá, chamam de se aproximar da antiguidade. Um deles, mais velho, que estava verbalizando a experiência, falou: “Nossos pais dizem que nós já estamos chegando perto de como era antigamente”. Eu achei tão bonito que aqueles meninos ansiassem por alguma coisa que os seus antepassados haviam ensinado, e tão belo quanto que a valorizassem no instante presente. Esses meninos que vejo em minha memória não estão correndo atrás de uma ideia prospectiva do tempo nem de algo que está em algum outro canto, mas do que vai acontecer exatamente aqui, neste lugar ancestral que é o seu território, dentro dos rios (Krenak, 2022, p. 3).

A relação de extrema aproximação e de respeito das crianças para com o rio só acontece por conta do contato íntimo com essas águas desde muito novos. Desde muito crianças eles são levados a se aproximar das narrativas do rio. Desta maneira, são influenciados, consequentemente, a tentar imaginar como pensa o rio, como sonha o rio, ou como Haraway provoca a empreender: como “rioza” o rio. Em certos locais pantaneiros ou amazônicos é inclusive proibido o uso de barcos com motor, usa-se o remo, como fazem as crianças, para que aquele rio não seja importunado, tampouco as espécies que estão embaixo d’água. O território rio é rico de pulsações de vida, por isso falar de um Opará distante para Bia se configura quase como falar das saudades de um familiar querido.

2.4 *Luz nos trópicos* e o contra olhar do rio

O filme *Luz nos trópicos,* de Paula Gaitán, também provoca uma sensibilidade no espectador para que se persista atento às narrativas do rio. Além de diretora, Gaitán é roteirista e montadora, e costura o tempo no filme entre a chegada dos invasores europeus e uma busca contemporânea por raízes indígenas no povo

Kuikuro, a partir do ponto de vista de um dos personagens. A montagem entre esses dois eixos dramáticos opera-se basicamente pela água, seja ela do mar ou do rio. No longa de Gaitán, a forma como esses personagens europeus são retratados é lânguida e ociosa. Ao circular em regiões do Pantanal, os personagens têm um olhar vago, desnorteado, parecem perdidos em seus pensamentos. Também não existe no filme um encontro prolongado deles com povos indígenas. O interesse da diretora parece estar mais voltado em exprimir a sensação de deslocamento e inadequação desses corpos nesse espaço e aos elementos não-humanos.

Diferente do filme de Bia, Gaitán desenha em suas imagens o momento do espólio dos invasores europeus, embora isso seja posto de maneira sutil. Não são expostos em tela as violências físicas e simbólicas às quais os povos que ali estavam foram submetidos, mas apenas trazer para o cinema aqueles corpos ocupando um espaço que não os pertence e demonstrá-los fazendo com tanta tranquilidade, como se estivessem numa colônia de férias, causa um efeito provocativo e perturbador no espectador com o mínimo de esclarecimento acerca do momento histórico.

Já ao transpor para as imagens os elementos não-humanos, a diretora explora um tipo de olhar que parece respirar junto com os animais que registra. Não se trata de meras imagens de transição contemplativas da natureza. O filme de Gaitán tem um tempo dilatado e os planos custam a encontrar os animais nesse trajeto do rio. Quando a câmera os encontra, captura-os com o mesmo mistério que contempla os humanos também capturados pelos *frames.* Em uma das sequências, observamos um macaco em cima do galho de uma árvore prestes a pular no rio e, na transição para a cena seguinte, dando continuidade ao movimento, um dos europeus da expedição mergulha, dando sequência ao pulo iniciado pelo animal.

Gaitán também provoca esta aproximação entre humanos/não-humanos em uma sequência do longa na qual ela repete o mesmo movimento com a câmera presente em outros momentos do filme: o ponto de vista de observação do barco para a mata, mas, dessa vez, no lugar de aves em quadro como nos planos iniciais, estão pessoas, estáticas, em um *tableux vivant*. A imagem flui num ritmo lento, sob o ponto de vista de um barco em movimento no rio, atenta para o que vê nas margens, enquanto as pessoas que observa em terra firme permanecem paradas. Estão em quadro alguns personagens em cena já presentes no filme e outros figurantes apresentados pela primeira vez. Quanto à temporalidade, enquanto os figurinos de

alguns condizem com aquele passado colonial, o de outros figurantes remetem ao presente.

Figura 4 – Frames do filme *Luz nos trópicos* (2020)



Fonte: Printscreen do filme *Luz nos trópicos* (2020).

Nessa sequência, ao mesmo tempo que Gaitán aproxima humanos de não humanos, ela provoca uma reflexão que dialoga com questões do perspectivismo ameríndio de Viveiros de Castro (2018). Perspectivismo esse que também conversa com a proposta de descolonização do inconsciente de Suely Rolnik. Gaitán rompe a cronologia linear eurocêntrica de contar histórias e mistura passado e presente ao mostrar “gentes” humanas e animais com o mesmo nível de protagonismo (a questão do tempo é aprofundada no capítulo seguinte).

> O que distinguiria a força vital na espécie humana é que a linguagem de que ela dispõe para expressar-se é mais elaborada e complexa, o que amplia o seu poder de variação das formas de vida, mas também, dependendo do contexto, pode restringir essa variação (Rolnik, 2019, p.115).

Ao tomar as rédeas da narrativa tentando aproximar os olhares dos humanos com os elementos não-humanos na narrativa, Gaitán nos parece convidar a tentar imaginar qual o ponto de vista desses animais diante dos invasores estranhos que chegam em seu habitat. O que pensam as aves e os macacos acerca da invasão? Que tipo de conhecimento sobre esse mundo também pode ser assimilado por esses rios que atravessam todo o filme, mesmo desprovidos de linguagem? Rios que têm memória e guardam marcas dos tempos anteriores à invasão.

Ao adentrar a floresta amazônica, o antropólogo Eduardo Kohn (2013) fala que, em um determinado dia da expedição, ao dormir ao ar livre, foi alertado pelos companheiros nativos que não pegasse no sono de bruços, com a cabeça virada para baixo, pois o jaguar consideraria assim que ele seria presa fácil. Segundo eles, ao dormir com o rosto para cima, o jaguar atentaria para o fato de que Kohn estaria em alerta no caso de uma tentativa de captura. A partir das chaves implícitas nesse diálogo, o antropólogo pondera sobre a importância de aliar-se a outras perspectivas de mundo para ter a capacidade de enxergar a maior pluralidade de visões possível.

> A antropologia sociocultural em suas várias formas, como é praticada hoje, toma os atributos que são distintivos dos humanos – linguagem, cultura, sociedade e história – e os usa para moldar as ferramentas para entender os humanos. Nesse processo, o objeto analítico torna-se isomórfico com o analítico. Como resultado, não somos capazes de ver as inúmeras maneiras pelas quais as pessoas estão conectadas a um mundo mais amplo de vida, ou como essa conexão fundamental muda o que pode significar ser humano. E é por isso que expandir a etnografia para ir além do humano é tão importante[9] (Kohn, 2013, p. 6, tradução nossa).

Como o rio observaria esses invasores? Como os vê na contemporaneidade? Tal tipo de assimilação do conhecimento do jaguar só veio a se consolidar pelo povo indígena com o qual Kohn manteve contato devido ao vasto convívio dessa população com os demais seres da floresta. Eles dispunham de tempo, tempo de observação e luta por sobrevivência. A dilatação temporal convocada por Gaitán no filme também necessitam de tempo, de espera e de atenção para essa leitura dos elementos não-humanos por parte do espectador.

Nessa sequência em que o barco observa um grupo de pessoas estáticas na beira do rio, tal qual passarinhos em pouso, é o momento que parece ser provocada a leitura por parte da diretora: quem observa e procura também é observado. Dessa forma, o olhar de resposta dos animais no início do filme também pode ser recuperado como um contragolpe, pois estes outros bichos também teriam agência em seu olhar. Outra leitura que pode ser feita é quanto ao ponto de vista da câmera. Seria ali o ponto de vista dos tripulantes daquela embarcação ou do rio?

O cinema de Gaitán provoca um tipo de sensibilidade a esse

[9] Texto original: “Sociocultural anthropology in its various forms as it is practiced today takes those attributes that are distinctive to humans—language, culture, society, and history—and uses them to fashion the tools to understand humans. In this process the analytical object becomes isomorphic with the analytics. As a result we are not able to see the myriad ways in which people are connected to a broader world of life, or how this fundamental connection changes what it might mean to be human. And this is why expanding ethnography to reach beyond the human is so important”.

olhar/conhecimento não-humano. Mas traz mais perguntas do que respostas. Gaitán personifica o pesadelo colonial sob o ponto de vista do algoz e traz como protagonistas os invasores que ressoam como *personas* perdidas e zonzas. Gaitán também ativa junto a essa exposição da languidez dos algozes olhares não-humanos sobre esses intrusos. Apesar de não se dedicar ao encontro direto com os povos originários dessa terra, a diretora expõe o contato com esses outros seres vivos e assim multiplica outros tipos de diálogo. O que sente esse rio depois de séculos de destruição? Será que faz coro ao luto ao Opará de Bia?

2.5 Território para além de zona extrativa

Visto que a noção europeia de fronteiras traz consigo uma mancha de opressões e violências, como os filmes imaginam esses espaços de vivência? Como habitam e compreendem as moradas individualmente e coletivamente? Para além de entender a terra como um espaço de disputa, reflexo da invasão europeia e da normalização desse tipo de relação ameaçadora estabelecida nesses territórios, também buscamos refletir sobre como as cosmologias indígenas associam a essa paisagem uma noção ancestral de memória coletiva e sagrado, a partir das quais parece incompreensível até a noção de propriedade, visto que esse espaço seria etéreo e a morada humana, aqui, provisória (Krenak, 2019). Macarena Gómez-Barris (2021), escritora e pesquisadora focada no pensamento decolonial voltado para um recorte humanista e ambiental, também se dedica à questão do invisível e inanimado associada à compreensão de terras indígenas.

> Podemos entender e ocupar-nos de uma maneira diferente da vida nativa andina e amazônica e do complexo de sentidos que nunca logra subsumir completamente a ordem colonial europeia? Que produção cultural e intelectual nos faz ver, ouvir e intimar com a terra de outra maneira? O que realmente sabemos sobre o invisível, o inanimado e as formas não humanas que subsistem criativamente ao encontro colonial?[10] (Gómez-Barris, 2021, p. 14).

Em *Rama Pankararu* (2022), o filme apresenta, em uma das cenas de início, uma escola indígena destruída por um incêndio cometido por posseiros no território

[10]Texto original: “Podemos entender y ocuparnos de uma manera diferente de la vida nativa andina e amazónica y del complejo de sentidos que nunca logra subsumir completamente el orden colonial europeo? Qué producción cultural e intelectual nos hace ver, oír e intimar con la tierra de outra manera? Qué sabemos realmente sobre lo invisible, lo inanimado y las formas no humanas que subsisten creativamente al encuentro colonial?”

Pankararu, que aconteceu dias após a eleição do presidente Jair Bolsonaro, em 2018. Na sequência, a indígena Bia Pankararu narra, à personagem jornalista Paula, que aquele não teria sido o primeiro caso similar e que os mesmos o faziam como ato de ameaça às retomadas de terra dos indígenas da região.

O filme, que apresenta uma narrativa contemporânea acerca de uma liderança indígena mulher, ao trazer à tona o atentado à escola, rememora as ameaças que os indígenas da região ainda sofrem e mostra como o fantasma do espólio colonialista ainda permanece vivo. O espaço, portanto, para os Pankararu, ainda é um campo de batalha. Batalha esta que é herança da invasão europeia. Apesar do território Pankararu ser demarcado, tais conflitos são bastante presentes. Já quanto a Pernambuco, estado com a quarta maior população de indígenas do país, tem nove territórios sem nenhuma providência de demarcação (Correia, 2018).

O ato de incendiar uma escola, por outro lado, trata-se de um ataque simbólico que os posseiros também cometem com o crime. As escolas indígenas são um projeto de educação que visa fortalecer esses espaços enquanto instrumentos de diálogo direto com as comunidades. Tanto a forma como algumas disciplinas são elaboradas possui um foco em dar espaço ao conhecimento local, como todo o corpo docente é composto por indígenas da região em sua maioria. Ou seja, incendiar o espaço da escola, sediada dentro de um território Pankararu, em momento de desintrusão, é de alguma maneira também uma ameaça a essa lógica de construção do saber indígena. O que é posto em perigo é, portanto, o espaço da casa, a morada desses indígenas que retomaram a posse de suas terras e toda uma estrutura de saber que procura se consolidar nesses espaços educacionais.

Rama Pankararu é um filme que tem Bia Pankararu como protagonista e conta uma história inspirada na sua própria vida. Ela divide a autoria do roteiro com o diretor Pedro Sodré. A história do incêndio à escola, trazida para o filme, foi real, e Bia, que se posiciona como uma liderança política na região, herdando o legado de lutas da sua mãe, dentre outras atividades exercidas na comunidade, é a responsável por gerir a página do Povo Pankararu no Instagram, atuou na época do incêndio promovendo uma vaquinha virtual para a reestruturação da escola, assim como promoveu uma campanha para doação de livros. O espaço da escola Pankararu, por sua vez, foi retomado novamente por meio da articulação de Bia com auxílio de uma coletividade que, inclusive, transcende a comunidade Pankararu.

O histórico de ameaças que afligem os Pankararu é rotineiro, como mostra o filme, e o exercício da retomada, tanto física, como simbólica, parece se fazer diariamente dentro dessa coletividade comunitária. A imagem de uma mulher na linha de frente dessa luta Pankararu, no longa, mostra a força que existe em resistir, e, por ser acostumada a ter em grande parte das vezes o Estado dando de ombros, o que resta é tentar desenhar maneiras de articular-se internamente com o seu povo. Como foi o caso da barreira sanitária implementada por eles no período mais severo da pandemia da Covid-19. Federici (2022), em *Reencantando o mundo,* ao tratar sobre lutas coletivas e transformações coletivas, comenta o tipo de articulação que se manifesta entre mulheres camponesas latino-americanas.

> As mulheres camponesas na América do Sul não estão apenas preocupadas com os direitos de cultivo local ou com o bem-estar da família; elas participam de assembleias, desafiam o governo e a polícia, e veem a si mesmas como guardiãs da terra (Federici, 2022, p. 208).

Dando continuidade a essa reflexão acerca de uma percepção coletiva do espaço, o filme *El Verano de los Peces Voladores* (2013), de Marcela Said, nos mostra, de um lado, o povo mapuche envolto em lutas para reivindicação do seu território, enquanto, do outro lado, a burguesia latifundiária não se entende enquanto um coletivo e foca apenas em seus interesses individuais.

Em uma sequência do filme, o mapuche Pedro é obrigado a soltar um explosivo no rio pelo seu chefe Carlos, em uma intenta de ele eliminar as carpas, que não o agradavam. Tal atitude do proprietário leva o rapaz a danificar os seus tímpanos. Em seguida, vemos uma cena com as funcionárias mapuches chocadas com a notícia, o que leva uma delas a derrubar um prato no chão e quebrá-lo acidentalmente, enquanto um dos colegas do latifundiário diz que os tímpanos se reconstituem sozinhos. Na sequência, algumas crianças brancas pisoteiam a cabeça de uma carpa que está à beira da morte, num clima de brincadeira. Said, ao unir as sequências, aguça a sensibilidade do espectador à dor que aflige o peixe e aproxima-o do sofrimento do personagem mapuche. Para ambos, habitar aquele espaço está em risco, pois há uma ameaça iminente do latifundiário.

Figura 5 – Frame do filme chileno *El Verano de los peces voladores* (2013): jovem

mapuche impactado pelo barulho do explosivo



Fonte: Printscreen do filme *El Verano de los Peces* Voladores (2013).

Figura 6 – Frame do filme chileno *El Verano de los Peces Voladores* (2013): As carpas sendo pisoteadas pelas crianças



Fonte: Printscreen do filme *El Verano de los Peces Voladores* (2013).

Por outro lado, o que acontece nas profundezas desse espaço parece só ser acessado pela coletividade mapuche. Na cena inicial do filme, a filha do latifundiário, Manena, perde o seu cachorro na floresta e, ao voltar para casa o pai, Pancho, pede para a empregada mapuche falar para Manena dos riscos do local onde ela estava, e a funcionária conta: “O clima pode mudar, você pode se perder. Quando o Huaca Mauida se fecha, você não sai mais”. Said lança, assim, implicitamente, uma questão: Será que os brancos conhecem aquele espaço do qual se dizem donos?

O único interesse em jogo nas conversas do latifundiário, quando se refere àquela terra, diz respeito a uma possível exploração comercial daquele lugar, em como ele poderia lhe gerar lucros. Ou seja, não se observa aquele espaço enquanto constituinte de uma memória de um povo que ainda luta para permanecer ali,

precisando se submeter inclusive à humilhação que é ser funcionário de um ser atroz. É interessante observar que tal ideia de opressão sequer existia para algumas línguas indígenas ameríndias.

> Nas línguas aymara e quíchua não existem palavras como opressão ou exploração. Ambas as ideias se resumem na noção (aimara) de "jisk'achaña" e "jisk'achasiña": o apequenamento, que está associado à humilhante condição de servidão[11] (Cusicanqui, 2015, p. 181, tradução nossa).

Em uma sequência com a mãe (Teresa), Manena vai questioná-la sobre a explosão do rio, acerca do motivo que a teria levado a permitir que o marido soltasse os explosivos. Manena afirma que a mãe nunca faz nada, e Teresa não justifica, diz apenas: “Você sabe o seu pai como é”. Tal apatia e indiferença em relação ao espaço também é observada na sequência em que o latifundiário mata um animal na pista e apenas fica aliviado com o fato de não ter danificado o carro. Diferente da sua filha Manena, ele não se abala com o acidente com o animal e apenas se preocupa com o carro. Em oposição à indiferença dos latifundiários e à visão extrativa do local, existe a resistência mapuche que, durante todo o filme, está presente e tem, como um dos militantes que articula alguns protestos, o personagem que teve o tímpano machucado, Pedro. Macarena Gómez-Barris se debruça na ideia de zona extrativa colonial:

> Ambas as formulações operam dentro da lógica do olhar colonial, que representa a terra e o território como uma zona extrativa: como se estivesse ali para ser tomado, para se tornar propriedade e, em última análise, ser protegido pelo Estado sem um entendimento da complexidade intangível das vibrantes ecologias sociais que ali habitam[12] (Gómez-Barris, 2021, p. 46).

[11]Texto original: “Em la lengua aymara y quíchua no existen palabras como opresión o explotación. Ambas ideas se resumen em la nocion (aymara) de “jisk’achaña e “jisk’achasiña”: empequeñecimiento, que se associa a la condición humilhante de la servidumbre”.

[12]Texto original: “Ambas formulaciones operan dentro de las lógicas de la mirada colonial, que representan la tierra y el território como uma zona extrativa: como si estuviera allí para la toma, para convertirse em propriedade y, en última instancia, para ser protegido por el Estado sin uma comprensión de la complejidad intangible de las vibrantes ecologias sociales que allí habitan”.

Figura 7 – Frame do filme chileno *El Verano de los Peces Voladores* (2013): A neblina



Fonte: Printscreen do filme *El Verano de los Peces* Voladores (2013).

O filme se inicia com uma neblina e os indígenas mapuche de fato parecem ser os únicos capazes de enxergar para além da opacidade trazida pelas nuvens, pois não se perdem na apatia e na indiferença perante aquele espaço, uma vez que são capazes de ter uma sensibilidade perante a presença do rio, dos animais, das memórias ancestrais daquela floresta e dos seus companheiros, o que os faz capazes de se localizarem no Huaca Mauida. Tal capacidade dos mapuche de enxergarem as complexidades da floresta no filme de Said parece dialogar com uma imagem do livro de Gómez-Barris, fruto de uma experiência vivida na floresta amazônica do Equador:

> Enquanto nos sentamos silenciosamente no barco, alguém avista um jacaré de rio, um animal que desliza sem esforço pela água. O jacaré é um guia útil para a multiplicidade de olhares que se impõe em tal espaço: com os olhos posicionados logo acima da linha d'água, seu olhar paira sobre a superfície com a mesma facilidade com que submerge nas águas escuras e férteis[13] (Gómez-Barris, 2021, p. 40).

Como defende Escobar (2000), a visão dicotômica entre natureza e sociedade ocidentalizada é bem diferente da compreensão deste mundo índigena, que ele chama de comunidades rurais do Terceiro Mundo. Segundo ele, para estas comunidades, a esfera do mundo biofísico, humano e sobrenatural são entendidas respectivamente a partir de vínculos de continuidade e não baseadas em uma

[13]Texto original: “Mientras nos sentamos silenciosamente en el barco, alguien ve um caimán de río, um animal que se desliza sin esfuerzo através del agua. El caimán es uma guia útil para la multiplicidade de la mirada que se necessita em um espacio así: com sus ojos colocados justo encima de la línea de agua, su vista se cierne sobre la superfície com la misma facilidade com que se sumerge em las aguas oscuras e fértiles”.

separação entre elas, como costumam fazer no Ocidente.

Já em *Mala Junta* (2016), de Claudia Huaquimilla, a sensibilização do personagem mapuche Teo, perante o espaço que habita, se dá gradativamente, quando ele passa a se envolver com a militância da comunidade. O envolvimento com o espaço coletivo do seu povo culmina na cena de um funeral de um ativista da região que foi assassinado – mais detalhado adiante. Nesta sequência, o personagem desaparece do primeiro plano e passa a se configurar como parte integrante desse grupo. Cusicanqui, ao se debruçar sobre a ideia de descolonização, pondera sobre a importância do envolvimento prático:

> Eu entendo como profissão de fé de que a descolonização só pode ser alcançada na prática. Seria, no entanto, uma prática reflexiva e comunicativa fundada no desejo de resgatar uma memória e uma corporeidade próprias. E como resultante disso, então, tal memória não seria apenas ação, mas também ideação, imaginação e pensamento (amuyt'ana)[14] (Cusicanqui, 2015, p. 28, tradução nossa).

É a partir do envolvimento ativo do personagem com a comunidade que ele passa a ser de fato incorporado naquele espaço. Uma terra que tem memórias e que precisa da pulsão social política do seu povo para manter a floresta de pé. Outra imagem que parece traduzir a experiência de conexão com o espaço do jovem mapuche é a cena da árvore em que encontro com um colega sempre acontece. No final do filme, a árvore já foi derrubada, não está mais ali, provavelmente por uma ação externa de algum intruso na comunidade. Apesar de pontuar a violência com a imagem da árvore derrubada, o longa mantém o local do encontro vivo, visto que os jovens, no momento de despedida, se encontram ali, o vínculo daqueles meninos com a terra já está estabelecido por uma via simbólica.

Na cena final do filme da diretora mapuche, os rapazes precisam se despedir por conta de uma briga na escola ocasionada por um *bullying* que o colega mapuche sofreu de meninos brancos e o amigo o defendeu. Em *Mala Junta*, portanto, o espaço mapuche é extrapolado para dentro dessa escola. O lugar de demarcação também acontece ali naquele lugar. Mesmo que as árvores sejam derrubadas, há força para replantar esse afeto, para garantir que haja respeito para com os vínculos estabelecidos entre esses povos e sua terra. O personagem Teo é um exemplo da

[14]Texto original: “He hecho profission de fé de que lá descolonización solo puede se realizar em la práctica. Se trataria empero de uma práctica reflexiva e comunicativa fundada en el deseo de recuperar uma memoria e uma próprias. Resulta de ello entonces que tal memoria no seria solamente acción sino tambien ideación, imaginación e pensamento (amuyt’ana)”.

importância em acordar a juventude para a defesa desse espaço que ainda está em perigo.

2.6 As ruínas e o reflorestar

Em uma das sequências do filme *Mala Junta,* podemos notar a presença intrusa de uma empresa de celulose. A cena em questão, retratada na figura abaixo, apresenta os dois jovens protagonistas perto da indústria que é impressa na imagem com sua escala gigantesca na paisagem, diante do tamanho dos rapazes. Da mesma maneira que em *Rama Pankararu,* também aparecem corpos estranhos a essa paisagem fazendo referência a esses símbolos da presença de ações de indústria que depredam e agridem aquele ambiente, de forma similar ocorre em *Mala Junta*.

Figura 8 – Frame do filme chileno *Mala Junta* (2016)



Fonte: Printscreen do filme *Mala Junta* (2016).

Apesar de não ser citada no filme, a terra Mapuche também já presenciou a inundação de um de seus cemitérios por conta da construção de barragens da usina hidrelétrica de Ralco, em 1995. Tanto a empresa de celulose como a hidroelétrica causaram danos aos rios próximos e nada expressivo do que os peixes pisoteados pelas crianças do filme de Said para traduzir esta violência.

Já na sequência de *Mala Junta,* na qual os policiais militares, chamados de carabineros no Chile, invadem e destroem as casas dos Mapuche para revidar os protestos realizados em dias anteriores – ataques esses que vão resultar no assassinato de um líder da militância local –, a câmera, em dado momento, se distancia e a tela é tomada em um plano geral da floresta em meio aos ataques. A imagem construída por Huaquimilla parece querer comunicar que também são

vítimas, desses ataques e dessas ameaças, todas aquelas outras espécies que compõem a vastidão da floresta Mapuche.

Colocar em risco vidas que enxergam a mata retratada no longa para além de uma zona extrativista também acende um alerta vermelho para a emergência em que se encontram as outras expressões de vida não humanas ali expostas. A maneira como a paisagem é agregada por Huaquimilla naquele momento, subentende a noção de coletividade que vem sendo construída ao longo do filme por parte do jovem que estabelece os primeiros contatos com a forma mapuche de viver. Ou seja, a paisagem em questão faz parte de quem são os mapuche, aquele território é vivo, pois existem muitos que já lutaram por ele.

Tal território passa a viver também dentro de cada um dos mapuche. O que provoca a rememorar o conceito de corpo-território de Xakriabá (2018). Em uma cena anteriormente mencionada, na qual adolescentes racistas fazem um *bullying* com o protagonista mapuche Cheo, queimando, na quadra do colégio, um boneco que faz alusão ao militante indígena assassinado, colega de Cheo, inicia-se uma briga contra os agressores. É quando Tano, filho de um pai mapuche, amigo de Cheo, observa a cena e tenta fugir da situação, pois se envolver em uma briga colocaria em risco a sua continuidade na escola por conta dos seus antecedentes. Quando Tano se isola e tenta fugir dali, ouve-se um *kultrum*, instrumento mapuche, tocando como trilha sonora. O *kultrum* no filme parece soar nos ouvidos de Tano como símbolo de uma convocação daquele território para a luta, para a proteção do espaço mapuche. O território mapuche não sairá mais de dentro daquele rapaz e ele irá defender todos que sofrem nessa luta. Após o som do *kultrum* soar, quase que como uma convocação, Tano volta para a quadra e defende Cheo dos ataques.

As constantes agressões sofridas pelos povos indígenas desde a invasão colonial machucam essas terras, essas pessoas e os seres vivos dessa paisagem. A mesma sensibilidade ocidental corriqueira em notar uma fruta machucada, por exemplo, para esses povos é estendida para observar um rio, um solo devastado. Não seria exagero inclusive dizer que esses povos indígenas foram obrigados a lidar com um território em ruínas desde o início das *plantations* em suas terras. Os danos à paisagem não iniciam apenas com o período de construção de hidrelétricas ou de empresas de celulose.

Ou seja, os povos indígenas lidam com um contexto que Anna Tsing vai chamar

de ruína desde o início da invasão. Posto que, a partir do início do tipo de agricultura implantada pelos invasores no Brasil, por exemplo, o solo já começou a ser destruído. No processo de desintrusão e retomada de terras, pelos quais muitos povos indígenas precisaram passar, o que se encontrou, muitas vezes, foi um contexto de terra arrasada. Em diversos lugares todo, um trabalho de reflorestamento ainda é feito para que se retomem matas ciliares e os rios possam voltar a correr. Na terra Xukuru, em Pernambuco, por exemplo, que abrigou por muito tempo uma fábrica de molhos de tomate e goiabada no período de invasão, o rio praticamente secou, pois era utilizado para o abastecimento da fábrica. Hoje, os Xukurus fazem um trabalho de formiguinha de reflorestamento, com o objetivo de que o rio volte a gerar vida.

Ao elaborarem formas de habitar esse território para gerar vida, no entanto, escutam-se sempre os mais velhos, e as sementes locais falam por si. Eles também têm a consciência de que uma parcela daquele trabalho foge do controle; em outras palavras, os Xukurus sabem que os resultados são incertos, pois tudo acontece no "tempo da natureza", como diria Diego Xukuru[15]. Ou seja, o respeito à imprevisibilidade e à noção da falta de controle sobre aquele ambiente também são conhecimentos valiosos nessa tentativa de reflorestamento por parte dos indígenas. A noção de escalabilidade de Tsing, familiar à linha de produção industrial do capitalismo, fadou ao esgotamento os solos das *plantations* e agora o reflorestar depende do tempo da natureza que é não humano e não escalável.

> A escalabilidade exige que os elementos do projeto sejam alheios às indeterminações do encontro (...). A escalabilidade não é uma característica comum da natureza. Tornar projetos escaláveis exige muito trabalho. Mesmo depois desse trabalho, ainda haverá interações entre elementos escaláveis e não escaláveis de um projeto (Tsing, 2022, p. 86).

No filme *Tio Yim,* de Marán, ela conversa sobre o reflorestamento realizado pelo seu pai quando realiza uma das entrevistas com ele. Ao questionar sobre o que ele acha de ter "feito uma floresta", não ouve resposta. As imagens seguintes deixam a natureza falar, talvez Jaime apenas tenha reaprendido, ali, a dar espaço para que a natureza falasse por si só e voltasse a cantar.

2.7 Enterro mapuche em *Mala Junta*

[15] Diego Xukuru é neto de Xikão Xukuru. Xikão era cacique do povo Xukuru e herói do seu povo, até ser brutalmente assassinado em um atentado comandando por latifundiários.

O respeito à natureza e ao tempo dela, partindo das cosmologias indígenas em questão, também está associado a uma ideia de sagrado que dá vida a esses elementos naturais. A terra, o rio e as árvores do território são sagrados. E, no caso dos Mapuche, esse território tem continuidade após a morte. Os Mapuche acreditam que existe um segundo plano da vida onde tudo terá sua continuidade, inclusive com o mesmo corpo, motivo pelo qual muitos são enterrados com comidas e pertences (Rodríguez; Saavedra, 2011). Em *Mala Junta,* podemos observar, na cena do enterro, uma das tradições do ritual que consiste em homens darem voltas ao redor do túmulo para espantar os maus espíritos e assim prepará-los melhor para o próximo "porto".

Essa noção de que o território mapuche continua em um plano sobrenatural traz para a ideia de território e, principalmente, dos cemitérios mapuche, um significado ainda mais precioso. Esses espaços seriam a conexão do povo indígena com outros planos de vida mapuche, outras dimensões. Inundar um cemitério mapuche, como foi o caso do que aconteceu com a construção da hidrelétrica, seria destruir não apenas um espaço de conexão afetiva, mas uma conexão com uma dimensão outra do seu território. O que está em jogo com a invasão de terra não é simplesmente um possível desastre ambiental, mas a destruição e desrespeito a concepções de mundo que já se manifestam há mais de 12 mil anos, como afirma Huaiquinao (2016).

Em uma das minhas visitas ao território Xukuru, tive a oportunidade de entrar no cemitério em que estava enterrado Xikão Xukuru, cacique assassinado por posseiros e um dos principais responsáveis pela retomada das terras desse povo indígena, grande herói do seu povo. O caminho para acessar o cemitério passava por uma trilha pelas pedras da serra do Ororubá. Ao chegar ao cemitério, eu me deparei com uma grande floresta verde e o som de pica-paus. No lugar onde estão enterrados os corpos, foram plantadas árvores, o que faz com que a imagem seja bem diferente de um cemitério comum, pois não existe tanto concreto. Esse cenário com tanta vida também vive rodeado de magia, posto que, da segunda vez que fui ao local, não consegui achar a entrada e meus colegas Xukurus me disseram que é comum isso acontecer. Para Kléber Xukuru: "só se entra quando eles deixam".

Apesar de Huaquimila, em *Mala Junta,* não se dedicar tanto a tratar do sagrado e das manifestações do mesmo por parte desses indígenas, no momento do ritual, a

presença do toque do *kultrum* e das *machis*[16] simboliza a perpetuação de crenças e formas de enxergar o mundo que ainda sobrevivem ali. O toque desse *kultrum* parece tocar para além da perda do militante assassinado pelos carabineiros, ele também aparenta ressoar pelos rios mapuche poluídos pela celulose e pela militância jovem de Cheo e Tano. A floresta pulsa através do *kultrum*, assim como as dimensões de vida desse território mapuche que extrapolam a visão ocidental de vida terrestre. Portanto, para a cosmologia mapuche, é impossível uma desvinculação entre o que seria natureza e o que seria a cultura, o território tem vida, ele sente e responde aos estímulos provocados. O pesquisador mapuche Juan Huaquinao vai mais além e diz que nenhum povo está alheio a essa força da natureza:

> Nenhum povo, cultura ou sociedade, é alheio a este binômio do homem inserido na natureza e hoje sabemos que a natureza não perdoa, Deus perdoa, mas a natureza não, porque quando vê uma catástrofe devasta tudo[17] (Huaquinao, 2016, p. 28, tradução nossa).

Ao tratar do idioma mapudungu, ele afirma que não existiria, por exemplo, uma palavra similar ao “sagrado” do português, pois, para eles, todos os elementos da natureza seriam sagrados, haveria apenas alguns mais especiais do que outros, como plantas de poder, por exemplo. Logo, a ausência dessa palavra na língua mapuche para o pesquisador se deveria ao fato de que ela se torna desnecessária, posto que todos os elementos humanos e não-humanos possuem um caráter único e essencial.

A própria constituição da palavra que dá nome à língua mapuche presta um tipo de homenagem aos elementos naturais: a terra, a água, o fogo e o ar, visto que a palavra mapudungu seria uma onomatopéia que forjaria o som dos quatro elementos entrando em contato simultaneamente. Ou seja, desde a inspiração para a definição do nome da própria língua, fica evidente a reverência dedicada a estas forças não humanas pela etnia.

2.8 A cosmologia zapoteca e a reciprocidade

Já a nação zapoteca, da diretora de *Tio Yim*, possui em sua cosmologia algumas características que também fazem refletir quanto ao extremo respeito aos

[16]Mulher xamã do povo mapuche.
[17]Texto original: “Ningún pueblo, cultura o sociedade, es ajeno a este binômio del hombre inserto em la naturaleza y hoy sabemos que la naturaliza no perdona, Dios perdona, pero la naturaliza no, pues cuando vien uma catástrofe arrasa com todo.”

elementos naturais, ao que o conhecimento ocidental se habituou a chamar de meio ambiente. A noção de reciprocidade, por exemplo, deixa transparecer a extrema consciência perante a responsabilidade que o povo zapoteca tem diante da natureza. Similar ao que Haraway chama de *reponse-hability*.

> Barabas exemplifica suas considerações com um mito recolhido justamente entre os ZSS em que a reciprocidade entre os seres humanos e a terra se estabelece logo após o pecado original: Deus manda Adão trabalhar a terra, mas ela não se deixa trabalhar, mas em vez disso, move-se e resiste, poderíamos imaginar isso de forma semelhante a um touro que se quer domar. Quando Adão informa a Deus dessa situação, ele o aconselha a se oferecer: "Diga a ele: deixe-me viver: hoje que estou vivo você me mantém e, quando eu morrer, eu a sustentarei com meu corpo" (Barabas 2006 *apud* Nodar, 2019, p. 311, tradução nossa).[18]

Para o povo zapoteca, o corpo humano e a terra precisam estabelecer relações de reciprocidade. Nesse caso, a noção de que um dia o corpo virará adubo, fazendo parte da constituição daquele solo, ajuda também a tomar consciência sob a necessidade do cuidado e da reciprocidade que precisa se consolidar para que o solo permaneça frutífero. O território zapoteca é constituído de relações de reciprocidade entre esses corpos-território e os demais elementos naturais que os rodeiam e os atravessam.

Outra noção muito cara ao povo zapoteca, para Nodar (2019), é a ideia de que a saúde dos homens depende da saúde da terra. Ambos fariam parte de uma unidade que só funciona bem se houver cuidado com o solo em que se pisa. Algumas percepções que parecem ter ficado mais claras na contemporaneidade para a ciência ocidental, a partir do momento que o descuido com a terra se transforma em ameaça iminente da continuidade da vida humana, já fazem parte da ciência desses povos há muitos séculos.

> Muitas culturas nativas do mundo (e também de Oaxaca) têm concepções de saúde das pessoas nas quais o meio ambiente é explicitamente integrado, no sentido de que um ambiente saudável é necessário para que os indivíduos sejam saudáveis (algo do qual essas culturas parecem ter consciência muito antes da ocidental, que tardiamente também veio a percebê-la.)[19] (Nodar,

[18]Texto original: “Barabas ejemplifica sus consideraciones utilizando un mito recogido precisamente entre los ZSS en el cual la reciprocidad entre los seres humanos y la tierra queda establecida poco después del pecado original: Dios manda a Adán a trabajar la tierra, pero ésta no se deja trabajar, sino que se mueve y se resiste, podríamos imaginarnos que de un modo semejante a un toro al que se quisiera domar. Cuando Adán informa a Dios de esta situación, éste le aconseja que se ofrezca él mismo: “Dile: deja que yo viva: hoy que estoy vivo tú me mantienes, y cuando yo muera yo te mantengo a ti con mi cuerpo”.

[19]Texto original:” Muchas culturas originarias del mundo (y también de Oaxaca) poseen concepciones sobre la salud de las personas en las que se integra de manera explícita el medio ambiente, en el

2019, p. 310, tradução nossa).

A cosmologia zapoteca, além de disseminar a crença na reciprocidade e numa ideia de saúde que abarca a tudo e a todos, também perpetua a figura dos “dueños de los animales”. Esses donos dos animais seriam pessoas sagradas, responsáveis por cuidar dos animais e aos quais devia-se pedir permissão para caçá-los. Para Nodar, tal costume preservaria aquele território de práticas extrativistas extremas. Ao exemplificar a proteção que se dedica ao veado, um animal de bastante poder para eles, pois estaria conectado aos raios (por ter a capacidade de prever quando vai chover), ele defende: “Levando em consideração todos esses dados, pode-se afirmar que o Dono do cervo exerce uma função reguladora, o que sem dúvida impede práticas predatórias[20]” (Nodar, 2019, p. 313, tradução nossa).

A figura sagrada do dono dos animais se assemelha ao personagem criado em uma narrativa contada por Haraway, no final do documentário acerca do trabalho da pesquisadora, chamado *Story Telling for earthly surviving* (2016), dirigido por Fabrizio Terranova. Haraway narra uma sociedade na qual cada ser humano nascido deveria nascer predestinado a cuidar de alguma espécie companheira presente na comunidade. E, pelo resto de sua vida, deveria dedicar atenções e esforços para a sobrevivência daquela espécie, daquele ser. Diferente da maneira como se lida com os animais de estimação, por exemplo, seria uma espécie inteira a da sua estima e, respectivamente, a sobrevivência dos descendentes daquela vida pulsante.

Haraway acrescenta elementos de ficção científica e ainda vai mais longe, dando continuidade à história, apresentando uma personagem de uma segunda geração, na qual já seria possível, por conta dos avanços tecnológicos, inserir componentes físicos daqueles animais companheiros na pele, e passar a sentir como eles. Guardadas as devidas proporções, a narrativa de Haraway possui similaridades com os donos dos sonhos. A diferença é que todos os seres nascidos haveriam de ter tal responsabilidade de cuidado com alguma espécie e não apenas pessoas sagradas. Por outro lado, ao observar toda a noção de responsabilidade da cultura zapoteca perante a natureza, tal noção de cuidado não estaria alheia à rotina da comunidade.

---

sentido de que se precisa un medio ambiente sano para que los individuos estén sanos (algo de lo cual tales culturas parecen haber sido conscientes mucho antes de la occidental, que tardíamente también acabó por darse cuenta de ello)”.

[20]Texto original: “Teniendo en cuenta todos estos datos, puede decirse que el Dueño del venado ejerce una función reguladora, que sin duda evita las prácticas depredatórias”.

É curioso notar que, ao observar o recurso da ficção científica para criar uma narrativa na qual a noção de construção de parentesco desenvolvida por Haraway (traçada como proposta para repensar modos de vida predatórios e extrativista), consolidada de maneira metafórica, possa provocar soluções e caminhos tão parecidos com os propostos pela cosmologia de povos indígenas, como os Zapotecas.

A compreensão de Haraway de ficção científica vai muito além de olhar para o futuro maquínico, ela o entende também olhando pelas frestas do passado e faz menção aos modos de vida indígena em momentos de sua bibliografia, mas a similaridade das narrativas não deixa de chamar atenção.

No filme de Marán, ao citar a forma como o pai refloresta aquela região, podemos pensar em um tipo de responsabilidade que pesou sobre a sobrevivência de certas espécies companheiras naquele território. A concepção de dono dos animais trata de subverter a noção de dono associada à ideia de propriedade ocidental e cria, nesse caso, uma relação de reciprocidade, da vontade de manter a saúde daquela terra, daquele território.

A relação que se estabelece para com os invasores no filme de Gaitán é outra. Eles não colhem, nem plantam, tampouco cuidam. A terra é estranha para os mesmos e, na cena em que quase se atolam na lama, fica evidente a plena desconexão com o território. No filme de Gaitán, essa terra parece tentar praticamente engoli-los vivos ou expeli-los de alguma maneira. Já em *Rama Pankararu,* fica evidente a relação do rio e da colheita com esse espaço, esse território a ser cuidado. É preciso se doar também para ter em troca os brotos do feijão de corda surgindo na sua época de germinarem. Bia, ao participar do ritual do cansanção, coloca literalmente seu corpo entregue às plantas do seu território. Ela é dona da sua terra demarcada e da sua fé, mas sabe que há de haver reciprocidade na lida com o roçado e que a natureza também tem espinhos.

Já no filme de Said quem de fato conhece o poder da neblina daquela terra são os mapuche. Sabem que, em determinado horário do dia, há risco de se perder por ali e assim respeitam a voz desse território, sabem a hora de recuar, de dar dois passos para trás. Ser dono dessa terra para os mapuche significa ter ciência do poder na natureza quando ela tenta se comunicar. Em *Mala Junta,* ser dono da terra é também saber honrar os seus mortos, ter memória para poder levar para outras dimensões todo o legado da ciência conhecida aqui, levando consigo a

responsabilidade perante o trato com os elementos sagrados da natureza e dar continuidade a uma história de reciprocidade e compaixão para com todos os seres humanos e não humanos do seu território.

2.9 Território e narrativas mais que humanas

Ao tratar da cosmologia zapoteca, Nodar ainda cita o historiador estadunidense Lynn White e tece um comparativo em relação à forma como a visão cristã, o catolicismo e o povo zapoteca enxergam a terra. Para ele, haveria um tipo de estímulo ao extrativismo no cristianismo a partir do momento que se enxerga Deus como o dono da terra, diferente da visão zapoteca, que estabelece uma noção de reciprocidade para com esse território, que está vivo.

> (...) pode ser útil observar a discussão iniciada no final da década de 1960 por White (2007), que aponta o pensamento judaico-cristão como uma das principais causas da crise ambiental. Segundo este autor, o domínio que Deus dá ao ser humano sobre o resto da natureza, conforme mencionado no Antigo Testamento, explica as atitudes de exploração que os ocidentais têm demonstrado ao longo dos séculos. As teses de White geraram grande controvérsia e foram criticadas de vários ângulos. Diante desse ponto de vista, que destaca a dominação humana sobre a natureza, foi levantada uma alternativa, cujas raízes também poderiam remontar à Bíblia, como a defesa da *stewardship*, ponto de vista segundo o qual os humanos seriam os gerentes ou administradores de todo o mundo natural, trabalhando para o legítimo dono da Terra, ou seja, para Deus[21] (Nodar, 2019, p. 317, tradução nossa).

Tanto os Zapotecas, quanto os povos indígenas – como os Mapuche e os Pankararus –, sofreram diversas intervenções da Igreja Católica em seus territórios, ao longo da história. Consequentemente, a maneira que encontraram de manter as suas crenças vivas passou por aceitar certas interferências, como a construção de igrejas e a catequização. Desta maneira, hoje em dia, existe uma influência de alguns elementos católicos em algumas dessas religiões indígenas. No entanto, apesar

[21]Texto original: “(...) puede resultar de utilidad observar la discusión iniciada a nales de la década de 1960 por White (2007), quien señala al pensamiento judeocristiano como uno de los principales responsables de la crisis ambiental. Según este autor, el dominio que Dios otorga a los humanos sobre el resto de la naturaleza, tal y como se menciona en el Antiguo Testamento, explica las actitudes de explotación de que han hecho gala secularmente los occidentales. Las tesis de White generaron una gran polémica, y fueron criticadas desde múltiples ángulos. Frente a este punto de vista, que destaca la domi- nación humana de la naturaleza, se alzó una alternativa, cuyas raíces también podrían retrotraerse a la Biblia, como es la defensa de la *stewardship*, el punto de vista según el cual los humanos seríamos los gerentes o administradores de todo el mundo natural, trabajando para el legítimo dueño de la Tierra, es decir, para Dios”.

dessas influências, fica explícito nos filmes que algumas convicções relativas à forma como enxergam a natureza prevalecem.

As cosmologias indígenas tratadas até então deixam claro como o antropocentrismo ocidental não é uma máxima para esses povos que tentam ouvir as narrativas de outros seres e somar vozes ao coro que tem autoridade nestes respectivos territórios. Porque sim, a partir do momento que é construída uma relação de reciprocidade, certos elementos da natureza passam a ser respeitados enquanto autoridades. Haraway vai enfatizar a importância em construir narrativas que estejam pautadas em estórias de Gaia, ou seja, histórias mais que humanas, para que seja possível criar mundos outros que respeitem a multiplicidade de espécies que o coabitam.

> Latour argumenta que devemos aprender a contar "histórias de Gaïa". Se essa palavra for muito difícil, então podemos chamar nossas narrativas de "geostórias", nas quais "todos os antigos adereços e agentes passivos se tornaram ativos sem, por isso, fazer parte de uma trama gigante escrita por alguma entidade supervisora[22] (Haraway, 2016, p. 40).

Mais uma vez é importante enfatizar que tais ideias não se tratam necessariamente de propostas inéditas. Como citamos anteriormente, a cosmologia milenar de alguns povos indígenas já aponta para esse caminho. Mas é importante enfatizar que tais tipos de narrativas não encontravam espaço nos cinemas, tampouco em produções de longa-metragem com circulação internacional, como é o caso das obras presentes nesta pesquisa. Ou seja, tais narrativas, que abrem caminhos para chaves de estruturação semântica, baseando-se em olhares que dialogam com o que se chama de multiespécies, passam a ter janela.

A invasão colonialista parece estar em segundo plano nos filmes, visto que o que pulula aos olhos, na maioria das vezes, são as faíscas de fogo da memória e da tradição desses povos que permanecem vivas. Uma tradição possuidora das artes do notar de Tsing, que faz sentir o território como um organismo vivo repleto de seres inquietos e desejantes humanos e não humanos. Haraway faz coro a essa estruturação de narrativa e, ao falar sobre os tipos de estórias que se devem perseguir, parece se aproximar das propostas das diretoras da presente pesquisa:

> As histórias sistêmicas dos metabolismos interligados, articulações ou

[22]Texto original: "Latour argues that we must learn to tell "Gaïa stories." If that word is too hard, then we can call our narrations "geostories," in which "all the former props and passive agents have become active without, for that, being part of a giant plot written by some overseeing entity".

> coproduções (escolha sua metáfora) de economias e ecologias, de histórias e criaturas humanas e não humanas, devem ser implacavelmente oportunistas e contingentes. Eles também devem ser implacavelmente relacionais, simpoiéticos e consequentes. Eles são terrestres, não cósmicos, abençoados ou amaldiçoados no espaço sideral. O Capitaloceno é terreno; não precisa ser a última época geológica biodiversa que inclui também nossa espécie. Há tantas boas histórias ainda para contar, tantas sacolas de corda ainda para trançar, e não apenas por seres humanos[23] (Haraway, 2016, p. 49, tradução nossa).

Ao falar sobre as formas de resistência que seria preciso convocar para sobreviver à própria extinção humana, Haraway vai se apoiar na ideia de que tais narrativas, que tendem a ouvir outras vozes e dialogar com outros tipos de relações não humanas, são necessárias para que se inspirem novas formas de ação e de revolta. O ponto de vista narrativo que dá protagonismo a elementos naturais que não estão postos ali, apenas como uma paisagem de pano de fundo desses filmes, poderia trazer inspiração para as necessárias revoltas? De acordo com Haraway (2016, p. 49, tradução nossa), "O aparato social humano do Antropoceno tende a ser pesado e propenso à burocracia. A revolta precisa de outras formas de ação e outras histórias para consolo, inspiração e eficácia"[24].

A paisagem nos filmes está em movimento e o território é vivo de reivindicações. A força que o luto do rio ainda provoca em Bia a move para continuar a luta em *Rama Pankararu*, por exemplo. E a própria noção de desobediência civil, animadas em publicações como a de *Storming the gates of Paradise,* de Rebecca Solnit (2007), como estratégias pós-apocalipse, nem deveria existir para esses povos indígenas que vivem sob leis que as foram impostas. As narrativas dos filmes mostram, por momentos, que são nações que têm mais a ensinar com a sua ciência do que a aprender.

2.10 Said e as histórias de Gaia

Em *El Verano de dos peces voladores,* alguns dos elementos naturais gritam

[23]Texto original: "The systemic stories of the linked metabolisms, articulations, or coproductions (pick your metaphor) of economies and ecologies, of histories and human and nonhuman critters, must be relentlessly opportunistic and contingent. They must also be relentlessly relational, sympoietic, and consequential. They are terran, not cosmic or blissed or cursed into outer space. The Capitalocene is terran; it does not have to be the last biodiverse geological epoch that includes our species too. There are so many good stories yet to tell, so many netbags yet to string, and not just by human beings".

[24]Texto original: "The human social apparatus of the Anthropocene tends to be top-heavy and bureaucracy prone. Revolt needs other forms of action and other stories for solace, inspiration, and e ectiveness".

por socorro nas mãos dos mapuche, como é o caso dos peixes carpa e até de uma lhama morta por um dos cachorros dos brancos. Em concomitância a esses ataques à natureza, também surge a resposta, a revolta. Constantemente os posseiros sofrem com faltas de luz (quase diariamente) causadas pelo protesto dos indígenas da região que, ao responderem aos ataques ao seu território, o fazem através da derrubada de postes.

A forma como a questão do ataque às carpas, por parte dos brancos, é posta ao longo de todo filme coloca esses animais quase que como personagens da narrativa também. Desde a primeira cena observamos Pedro, o jovem mapuche, empregado dos “donos da fazenda", pescando carpas no rio com uma cesta. A mesma cena da pesca de Pedro vai se repetir em diversos momentos. Seja ele pescando, ou até mesmo se desfazendo dos peixes na floresta.

Em uma sequência na qual a câmera toma um ponto de vista subjetivo, em que não fica claro quem adentra aquela floresta, a trilha sonora pesa num tom de suspense quando observamos esse olhar vagando entre as árvores. Em um dado momento, ocorre um corte e observamos uma vara tocando a terra e descobrindo, ali, as carpas enterradas. O pesar, a luta daquele animal parece pesar ao espectador e aos mapuche, verdadeiros donos desse território.

Em uma sequência posterior ao ataque aos peixes, realizado com uma dinamite no rio, uma das funcionárias mapuches da casa, parente de Pedro, vai relatar ao chefe que teriam começado a nascer escamas na pele do jovem mapuche. O personagem branco, que aparenta ser médico, faz uma piada: “Escamas? Como as do peixe?” e segue inabalado após ninguém achar graça do que disse, afirmando, em seguida, que se tratava de uma dermatite de contato. O fato de Pedro estar constantemente lidando com as carpas, como podemos observar ao longo de todo filme, parece ser a causa da alergia.

Pedro é forçado a, diariamente, estar em contato com esses peixes, numa tentativa do seu dono de dizimar a espécie aquática dali, mas, apesar da subserviência imposta nessa relação de trabalho e opressão, o rapaz continua atuando em apoio às revoltas dos companheiros mapuche, como fica claro em diálogos para com os seus pais (que o condenam por essas ações).

Ou seja, apesar de ser forçado a agir de maneira subserviente para garantir o sustento da sua família, ele atua pela defesa daquele território, e, consequentemente,

pela defesa da carpa e dos animais que habitam aquele lugar. Ao analisar a narrativa de Said, é inevitável voltar à fábula criada por Haraway sobre as espécies companheiras, uma vez que até mesmo o corpo do rapaz se modifica, assemelhando-se ao corpo do animal. É uma lástima que nesta estória o mapuche não possa efetivamente proteger aquela espécie em específico, apesar de em sua atuação política ele se insurgir diariamente contra o sistema em questão.

O que torna toda a narrativa ainda mais trágica é ter a informação de que a imagem de dinamitar um rio para tentar exterminar carpas de uma terra mapuche não se trata apenas de uma metáfora criada pela diretora. Em entrevista à CNN, a chilena Marcela Said contou que a ideia do filme surge a partir de uma história real. Ao ser convidada para passar um verão na casa de campo de uma amiga próxima, a colega teria relatado que o pai havia jogado dinamites no rio para eliminar os peixes que não lhe agradavam. A partir desse acontecido nasce o filme para Said.

Mas não são apenas as carpas que sofrem com a violência dos personagens brancos no filme de Said. As lhamas também estão sob ameaça dos ataques dos cães trazidos pelos personagens brancos. Em uma sequência da película em que a família branca toma um café da manhã luxuoso no jardim da sua casa, Pedro vai em direção a eles e acompanha um colega mapuche que carrega uma lhama desfalecida e sangrando nos ombros.

Figura 9 – Frame do filme *El Verano de los Peces Voladores* (2013)



Fonte: Printscreen do filme *El Verano de los Peces* Voladores (2013).

Ao chegar ao encontro do “dono da terra”, Pedro fala que o animal foi morto por um dos seus cachorros. O proprietário sequer se desculpa e apenas pergunta o valor do bicho. Pancho primeiro questiona como Pedro teria certeza que a culpa havia

sido de um dos seus cães, é quando o rapaz afirma que teve que espantá-lo com as próprias mãos. Em seguida o fazendeiro diz que o preço cobrado é muito alto, mas tira as notas da carteira na mesma hora, pedindo para a esposa, Theresa, o restante do dinheiro.

O colega de Pedro, após ser pago, coloca a lhama no chão e os dois viram as costas. O chefe de Pedro o chama e pede para que ele mesmo leve o animal dali. A vida daquela família parece seguir normalmente após o acontecido e o café da manhã não é abalado pela visita de Pedro, tampouco pela morte de um animal.

A sequência parece criar uma relação com a maneira como a família lida, em outro momento, com um corpo deitado na estrada, na noite de aniversário do pai da protagonista, Manena. Esse fato ocorre quando, ao voltarem para casa, eles se deparam com uma bicicleta no meio do caminho. .Pancho e Theresa saem do carro para tirar a bicicleta da passagem e, assim, eles percebem que existe uma pessoa deitada no chão. Os dois apenas a movem de lugar e colocam uma lona cobrindo o seu corpo. Ao entrarem no carro, eles dizem para a família que era um funcionário bêbado e que ele tinha pedido para ser deixado ali. A maneira fria e indiferente como lidam com os corpos nessas duas cenas parece transparecer como tratoram as vidas humanas e não humanas daquele local. Trata-se de situações diferentes, em uma delas existe um animal morto, na outra, o homem, mas a falta de apreço para com ambos os seres fica evidente nos dois momentos. Tanto aquelas pessoas, os funcionários mapuche, como toda aquela paisagem parece estar ali apenas para servi-los, e, quando não funcionarem mais para tal fim, podem ser apenas descartados ou tirados do caminho.

No decorrer do longa, a protagonista Manena parece ir tomando consciência das relações opressoras e extrativistas que se estabelecem, mas, por outro lado, muita coisa ainda passa por ela despercebido. Em uma cena noturna, por exemplo, em que ela está próxima à estrada, observamos diversos caminhões passando com madeira e existe uma imensa indiferença da personagem. Ela ri, apenas com medo dos carros, inebriada junto ao rapaz por quem aparenta estar apaixonada.

Essa tomada de consciência perante as atrocidades feitas pela sua família vai acontecendo gradativamente ao longo do filme e um dos marcos pode ser identificado a partir da maneira como ela vai interpretar os elementos de um quadro produzido por esse rapaz por quem ela se apaixona. Na imagem, podemos observar uma menina

com as roupas manchadas de vermelho e alguns animais mortos compondo a obra.

Manena observa a produção da obra, o próprio processo de pintura e pergunta para o rapaz porque a criança estaria repleta de sangue. O ficante fala que não se trata de sangue, seria apenas a geleia da fruta que a criança teria comido que havia manchado a sua roupa. Ao perguntar o porquê de a criança estar ali, ele explica que seria apenas por uma questão de composição, sem detalhar muito as intenções da imagem.

No desenrolar da narrativa, Manena testemunha diversas atitudes de violência partindo da sua família, tanto para com os personagens mapuche, como em relação aos funcionários e ao próprio território, e vai começando a criar embates com o seu pai por este motivo. Ela presencia as situações da lhama morta, da explosão do rio e até do disparo por parte do caseiro em um menino mapuche que estaria nas terras “do seu pai”.

Após toda essa bagagem, a jovem passa a observar com outros olhos as situações cotidianas e o ápice dessa virada de chave da personagem ocorre em uma manhã em que brinca com primos e a sua irmã mais nova de estátua, na mesa, antes de comer uma torta de frutas vermelhas. Ao olhar a sua irmã parada brincando de múmia e após ela comer aquela torta recheada de ingredientes vermelhos, Manena lembra do quadro e enxerga na sua irmã aquela imagem ensanguentada que havia visto em um primeiro momento na pintura.

Figura 10 – Frame do filme *El Verano de los Peces Voladores* (2013)



Fonte: Printscreen do filme *El Verano de los Peces* Voladores (2013).

Ao olhar para irmã, Manena parece enxergar uma geração que vem depois dela e que pode perpetuar violências como as praticadas pelos seus pais. A protagonista parece começar a ter a dimensão de que aquele território foi roubado, de que os elementos humanos e não humanos que ainda tentam sobreviver ali gritam por ajuda, pois seus pais, os algozes, ainda os violentam diariamente e, cotidianamente, os fazem sangrar.

A terra mapuche, chamada de Wallmapu por esses indígenas, não aceita ser Chile. Eles sequer reconhecem essa nacionalidade chilena, consideram-se Mapuche, pertencente à nação Mapuche. Uma cena que nunca esquecerei ter presenciado foi o dia em que, no Festival FIC Wallmapu, Festival de cinema indígena Mapuche, eles tiraram a bandeira do Chile para fazer uma fotografia com os cineastas presentes por não reconhecerem a bandeira daquele país.

No filme de Said, a forma como os personagens mapuche demostram conhecer aquela paisagem, aquele território, em detrimento da não adequação daqueles personagens brancos, é transposta por algumas escolhas narrativas e estéticas da diretora. Em relação à fotografia, a escala em que os personagens brancos aparecem em alguns planos na floresta resume a pequenez diante do ambiente retratado, por exemplo. Posto que eles aparecem de maneira ínfima diante da grandiosidade daquela paisagem.

Figura 11 – Frame do filme *El Verano de los Peces Voladores* (2013). A pequenez de Manena diante da paisagem



Fonte: Printscreen do filme *El Verano de los Peces* Voladores (2013).

Tal tipo de escolha de fotografia ajuda a construir a relação dessa paisagem com os personagens brancos e os personagens mapuches, proposta pela diretora. Uma vez que a paisagem em questão não é estrangeira aos indígenas daquela região, eles não são retratados nessa escala reduzida, como é feito com os personagens brancos. Outra escolha narrativa que ajuda na construção dramática dessa paisagem, desse território, é a cena do cachorro da protagonista que estava perdido sendo praticamente engolido pela lama. O mesmo cachorro que posteriormente vai atacar a lhama mapuche. Ou seja, tais escolhas da diretora vão compondo a atmosfera de

tensionamentos presentes nesse embate pelo território, junto à ênfase a esses elementos não humanos e às trocas que se dão para com os indígenas e os brancos.

Além da questão da neblina anteriormente citada, que também funciona como um aliado narrativo e estético da diretora para tratar das relações territoriais perante essa paisagem, uma outra imagem, um pouco mais sutil em sua literalidade, em relação à leitura de significados, é a cena próxima ao final da narrativa, quando a personagem já se encontra super inquieta em sua relação com a família e passa a enxergar os absurdos cometidos pelo seu pai. Trata-se da sequência em que o tensionamento da personagem é interpelado por uma cena de pequenas mariposas tentando fugir pela janela.

Figura 12 – Frame do filme *El Verano de los Peces Voladores* (2013): Mariposas



Fonte: Printscreen do filme *El Verano de los Peces* Voladores (2013).

A escolha da diretora em trazer esses elementos não humanos para a narrativa parece tentar dar voz ao território, a esses elementos não humanos, a essas assembleias – conceito inaugurado por Tsing que exalta as intrínsecas e singulares conexões entre diversos seres vivos: “variadas espécies em um agregado de espécies influenciam umas às outras e nos mostram histórias potenciais em formação” (Tsing, 2019, p. 150) – mapuches que vivem constantemente ameaçadas pela presença dos invasores coloniais que ainda permanecem ali. O olhar crítico da protagonista, que herda todo esse legado de exploração, parece apontar para uma certa esperança em ver um dia aquele mundo opressor implodir por si mesmo, pois, apesar do jovem mapuche acabar sendo assassinado no final do filme, o pai da protagonista é convocado a depor na polícia e resta a esperança pela condenação.

Ao trazer a imagem de Pedro que começa a virar peixe, tomado pelo trabalho que lhe obriga a dizimar essa espécie, por um lado, e a perseverança da militância do jovem, por outro, o roteiro de Said parece comunicar algum tipo de reciprocidade do mesmo para com a natureza mapuche a partir da revolta. Pedro o faz porque também é rio. A imagem do filme que se fixa, portanto, é a da revolta, da simbiose e não do *apartheid* humanos-carpa/humanos-natureza, como parecem defender os pais de Manena. A escritora do povo Mojave, Natalie Diaz, discorre sobre a maneira como os Mojave sentem-se parte do rio.

> Como posso traduzir – não em palavras e sim em crença – que um rio é um corpo, tão vivo quanto eu ou você, que não pode haver vida sem rio?
> (...) Devemos ir ao ponto de lança adentrando a terra, o rio se transformando no primeiro corpo que estoura do corpo de barro até meu corpo repentino. Devemos mergulhar, afundar, por baixo daquelas águas uma vez vermelhas e agora azuis, canalizadas e frias, os intermináveis metros de corrente de seda esmeralda envolvendo o corpo e movendo-o veloz o suficiente para tirar ou dar vida.
> Devemos ir até sentir o cheiro da raiz úmida ancorando o banco de lama do rio. Devemos ir além, além até um lugar no qual jamais fomos o centro, no qual não há centro – além, em direção ao que não precisa de nós, mas mesmo assim nos cria (Diaz, 2022, p. 58).

A sinergia de Pedro com a floresta mapuche em vida parece impulsioná-lo para o tipo de resposta que ele continua dando para as opressões que sofre até o fim de sua vida. Mas, para além de responder às opressões, esse mergulho no território também pode propiciar encontros para além do combate, do estado de alerta, como mostra Diaz em seu poema que integra o livro da autora indígena vencedora do prêmio Pulitzer. O filme de Said parece apontar para o desejo de que haja espaço para que outros Pedros tenham a oportunidade de traçar histórias que não sejam interrompidas e possam desenhar os seus próprios caminhos profícuos em reciprocidade e trocas com rios vivos e pulsantes.

INTERLÚDIO I

PONTOS DE PARTIDA – LUNA MARÁN

Como desenhar imagens que tenham a vocação de ofuscar os efeitos paralisantes e traumáticos de um pesadelo? No caso das invasões europeias de Abya Ayala, a simples memória do passado de espólio, estupros e assaltos aciona gatilhos, porque, sobretudo, passado e presente ainda estão imersos em uma herança colonial que reverbera colonizações do ser (Maldonado-Torres, 2007). A contrapelo, a familiaridade com processos de produções de imagem pode estabelecer proposições para construções de imaginários outros para os povos de Abya Ayala, e o cinema opera nesse lugar de descortinamento de miradas.

Tal qual a habilidade de empunhar um pincel e pintar um quadro, o ofício da produção de imagens no cinema também pode ser aprimorado pela prática. Assim como a firmeza do "traço" pode evoluir nas artes visuais, a prática pode operar da mesma maneira com domínio da linguagem e do discurso fílmico.

No ano de 2020, houve uma homenagem à fotógrafa Mariana Rosemberg[25], cujo trabalho de formação contemplou a diretora zapoteca Luna Marán ainda em sua adolescência. Na ocasião, Marán declara sua imensa admiração pela artista e educadora e como seu trabalho pode contribuir para formação do olhar da mesma que, posteriormente, chegou a cursar cinema na Faculdade de Guadalajara. Para Marán, Mariana a ajudou a enxergar sua comunidade como centro do mundo, e, em 2019, Marán dirigiu o longa-metragem *Tio Yim*, objeto desta pesquisa.

O fato de Marán pertencer a uma família que trabalhava em uma rádio ativista e de o seu pai ser um antropólogo e uma liderança política zapoteca provavelmente tiveram grande peso na sua formação; por outro lado, as aulas de fotografia de Rosemberg aguçaram-lhe o olhar às imagens. Marán teve a oportunidade desde muito nova de criar uma intimidade com processos de escritas de si, por via das imagens e de ir se apropriando do poder das mesmas para desenvolver o seu trabalho. Cusicanqui (2015) reflete sobre o trabalho da sociologia da imagem, que consistiria em ir além do olhar participante do observador, na antropologia visual, e propõe o

[25]A fotógrafa Mariana Rosemberg realizou uma série de oficinas de foto para crianças em Chiapas e Oaxaca, e diversos deles se tornaram artistas.

exercício de se abrir para a transformação e afetação. Ao observar o exercício de Marán interpelado por Cusicanqui, a fuga da diretora ao que ela chama de "pornomiséria" e a busca por lufadas de vento dentro de si, emanadas da comunidade, parecem condizer com a convocação à descolonização desse olhar. Marán denomina de pornomiséria um tipo de cinema que se apraz da opressão no lugar de procurar por perpetuação de imaginários de emancipação, como ela busca fazer. E a relação construída entra a diretora e a comunidade também se expande para a transformação mútua que se dá para além da via da linguagem, posto que também é visual, é oral. Segundo Cusicanqui (2015, p. 23, tradução nossa)[26], "A descolonização do olhar consistiria em libertar a visualização das amarras da linguagem e reatualizar a memória da experiência como um todo indissolúvel, no qual os sentidos físicos e mentais se fundem".

Ao despertar de um pesadelo, o cérebro muitas vezes inconscientemente coloca outras imagens em seu lugar e a lembrança ruim se esvai ao longo do dia, funcionando como uma memória seletiva. Ao tratar do pesadelo colonial em *Tio Yim*, a ideia, por parte de Marán não me parece ser uma tentativa de apagá-lo por completo, pois há de se investigar os danos oriundos do estrago causado. Apesar de ela dar ênfase à elaboração de imagens que passeiam por caminhos em que a esperança e a vida se manifestam para além das amarras trazidas pelos invasores, existe espaço para cenas em que são citadas invasões contemporâneas da terra zapoteca. Uma breve sequência acerca do espólio colonial ainda presente nas terras da juventude do pai de Marán é citado no filme quando ele trata de uma concessão da terra para uso indevido de empresas, mas o grande interesse de Marán é falar sobre os lampejos de união da comunidade e da força do diálogo entre os seus, facilitada muitas vezes pelo seu pai.

Ao refletir sobre novas proposições de imagens para essa memória de Abya Ayala, a crítica do intelectual aymara Fausto Reinaga (2020) ao termo América Hispânica ressoa bastante fecunda. Ele lembra de como nomear a terra com referência aos invasores pode soar agressivo, uma vez que o próprio espanhol, língua falada em grande parte da região, foi imposta pelo colonizador.

> Este livro é sobre a civilização e podemos escrevê-lo sem a necessidade de

[26]Trecho original: "La descolonización de la mirada consistiria en liberar la visualización de las ataduras del lenguage, y en reactualizar la memoria de la experiencia como um todo indisoluble, en el que se funden las sentidos coporales e mentales".

> nomear o mundo hispânico, ou seja, os duzentos e cinquenta milhões de homens que constituímos, de uma forma ou de outra, com nossas peculiaridades e nossas variantes e nossas antinomias, aquilo que é chamado de mundo hispânico. O mundo desta grande língua de cultura que é o espanhol, segundo o Sr. Clark, pode ser deixado de fora de uma rigorosa história (Reinaga, 2020, p. 33).

Em entrevista, a diretora zapoteca Luna Marán afirma que seu pai apanhou da avó para esquecer da língua tradicional do seu povo, por esse motivo, toda uma geração acabou não tendo o ensinamento da língua, como é o caso de Marán. O que as imagens de Marán em *Tio Yim* tem a dizer sobre esse lugar que está para além da terra cujos invasores roubaram a língua do seu pai?

Esta região que foi invadida pelos espanhóis e cujo passado é denominado de período pré-colombiano tem muito mais memória do que a chegada de Cristovão Colombo, como um marcador histórico, pode sinalizar. A escolha da diretora Marán no filme é exatamente falar sobre seu povo no presente e na relação atual que se estabelece entre a sua família com a comunidade zapoteca, em detrimento do foco no espólio. A narrativa de Marán é tecida no seio familiar com imagens de arquivo nas quais o individual e coletivo mesclam-se em diversos momentos.

A capacidade de observação maturada por Marán ao longo dos anos de trabalho manuseando imagens em movimento tornou possível que ela trouxesse para a tela uma história em primeira pessoa que toma o interior da casa de seus pais como ponto de partida e os tem como ponto de chegada também, pois é possível falar sobre a comunidade zapoteca usando esses personagens familiares como espelho do seu povo.

Mas não se trata de uma observadora qualquer, tampouco de uma família qualquer. Marán detém em mãos o apuro técnico que a permite manusear o roteiro do jogo documental com pleno domínio narrativo e tece, em seu texto, chaves de leitura que indicam, inclusive, as contradições às quais eles estão sujeitos no seu *off* inicial. O conceito de opacidade do pesquisador martinicano Édouard Glissant (2021), como interpelador desse discurso de Marán, parece trazer caminhos profícuos para a análise do filme.

Nas imagens de arquivo usadas na montagem, vemos o pai de Marán construindo, junto com crianças, uma canção. Esse recurso de composição de músicas em coletivo era utilizado como prática nesses exercícios propostos por Martinéz junto à comunidade. Essas práticas ressoam a importância em entender de

maneira rizomática as raízes desse saber zapoteca.

O mesmo exercício de produção musical em coletivo vai ser retomado por Marán no filme junto à família. Com essa proposta da diretora, fica claro como a produção da música aciona memórias do seu pai, dela própria e da sua mãe. A produção de uma unidade acerca dos discursos parece um desafio. Cada um construiu um modo de ver, um conhecimento peculiar acerca da percepção do que foi vivido, e Marán não pretende buscar pela nitidez, ela valoriza a opacidade.

Ao acionar memórias dos seus pais acerca da força que motivava a produção do conteúdo da rádio comunitária zapoteca conduzida por eles, cada um tem respostas diferentes sobre a questão de Marán. A mãe defende que era a plena convicção na luta da comunidade, na força em levar adiante aquelas ideias de mundo, já o pai defende que a grande motivação era a festa. Para o pai, na rádio, tudo se transformava em festa. Por outro lado, quando fala em contradição no começo do filme, Marán parece fazer menção ao fato de que o pai, que luta até hoje contra o vício do mescal, ainda deposita na bebida muitas lembranças positivas em seus depoimentos ao longo do filme.

Marán faz um filme sobre seu pai que até hoje é respeitado como um grande antropólogo e ativista na comunidade, mas não o coloca como um herói irretocável. Na obra de Marán, a narrativa acerca do seu pai e sobre a maneira como ela compreende a sua identidade e a identidade do seu povo enquanto zapoteca se misturam. E esta condição parece passar por um eterno vir a ser. O próprio filme de Marán não coloca um ponto final em seu fechamento. A festa de Martinéz, o seu pai, ainda não teve fim, tampouco a de Marán.

Em uma das cenas que abre e fecha o filme, Marán faz um plano médio do seu pai em meio a uma floresta de olhos fechados e, na cena final, a filha o pergunta: você acredita que fez uma floresta? Apesar de não se debruçar em diálogos sobre reflorestamento, fica sugerido que houve, por parte do pai, um trabalho naquele local. Além da atividade política na comunidade que ainda tem continuidade, houve um trabalho braçal nessa floresta. O interesse principal do filme de Marán é o encontro com a comunidade e estes acontecimentos que implicam impactos no todo, não apenas os feitos do seu pai.

Marán parece, assim, comunicar que quem criou Martínez foi sua própria comunidade, a vida isolada daquele homem diz mais sobre aquela sociedade do que

sobre ele próprio. Ele é apenas um, entre tantos. Ao longo do filme de Marán, observamos diversos encontros da comunidade nos quais a família comparece. Em um deles, o seu irmão participa ativamente de uma cerimônia como elemento importante da festa. A mãe de Marán também fala de seu pleno envolvimento com as trocas com a comunidade zapoteca.

A mesma importância que é desprendida por Marán no filme acerca da família e, principalmente, das mulheres que circundam esse núcleo também é oferecida à comunidade zapoteca, sempre presente implicitamente. Um olhar cuidadoso também é dedicado à floresta zapoteca, pois o filme é todo tecido por imagens dessa floresta que circunda a casa e cenas de natureza do passado também, registradas em preto e branco – estas com uma estética mais experimental.

O pesadelo colonial é sublimado no filme por Marán em imagens que colocam os indígenas zapoteca no presente: vivos, ativos e dispostos a mergulharem nas contradições de si para manterem a posse de suas terras de maneira material e simbólica. Em *Tio Yim,* o protagonista é a memória e o sonho com o amanhã. O pesadelo não parece assombrá-los como outrora. Mergulhar nos rizomas das narrativas de si e nos encontros com a comunidade e, por que não, na festa, parece ser o caminho para se manterem acordados e não sucumbirem aos sonhos ruins.

3 TEMPO

3.1 O manto que veste o passado e o presente

Na cena de abertura de *Luz nos Trópicos,* uma imagem avermelhada toma todo o quadro. Aves ligeiras sobrevoam o céu e riscam as nuvens numa coreografia desordenada. Primeiro, é sintomático observar que o animal que protagoniza o quadro de abertura do filme de Gaitán seja não-humano. O segundo ponto, que concerne especificamente a este capítulo, é que a possibilidade de viajar pelos ares sem enxergar fronteiras, própria da natureza da ave, é alargada pela diretora para a capacidade de viajar por temporalidades distintas.

A cena se inicia com as aves deslizando em um céu vermelho etéreo, e, no mesmo ângulo que se filmam os pássaros sobrevoando árvores em uma floresta, também são enquadradas imagens urbanas, pontes e uma cidade ao fundo. A câmera olha para o céu, vacila e hesita, parece meio desnorteada, pois o equipamento na mão deixa a imagem tremida. Por vezes, apenas enxerga as nuvens, o movimento parece forjar um ponto de vista de quem procura por algo por entre as nuvens, algo que aparenta estar descolado da atmosfera fria dos prédios envidraçados da cidade que se enxerga ao longe. O som do bater das asas das aves se sobressai à orquestra da trilha sonora, o desenho de som torna o barulho das aves por vezes tão alto e grave que parece simular que estas estão próximas à tela, próximas ao espectador, tentando falar algo. Para onde vão? De onde vieram? Na última cena avermelhada da sequência, podemos observar o descendente Kuikuro que olha para a paisagem urbana. Em seguida, após um corte da montagem, ele aparece em uma imagem com a correção de cor realista, na mesma locação, de olhos fechados, como se estivesse meditando. Mais adiante, uma narração cosmológica Kuikuro sobre a origem do homem na terra afirma que os seres seriam eternos.

> E houve a Aurora, Mawutzinim criou o mundo. As nuvens desenharam recados e a noite se tornou dia. Mawutzinim disse que os seres seriam eternos. Criou o homem e a mulher. Disse que os peixes brotariam das pedras e se tornariam água, rios e riachos. Se tornariam mar, vento, tempestade, ar. E assim se passariam doze luas e Mawutzinim determinou que seu filho voltasse à terra prometida, lá onde os homens são eternos. Eis a história do mundo (Trecho do OFF de Luz nos Trópicos).

As aves parecem, assim, eternas mensageiras de um tempo outro da narrativa Kuikuro. O ar por onde sobrevoam aqueles pássaros é o mesmo dos ancestrais. As partículas invisíveis suspensas pelo vento que embalam a dança dos pássaros no ar são a parte de uma dança contínua e cíclica do tempo que rememora os que vieram antes.

Figura 13 – Frame do filme *Luz nos trópicos* (2020)



Fonte: Printscreen do filme *Luz nos trópicos* (2020).

Em *Tio Yim*, Marán também propõe maneiras de romper barreiras temporais através da forma como trabalha com as imagens de arquivo e com a recorrente imersão em canções de composição do seu pai na narrativa. As imagens de arquivo de Marán se misturam com o presente a partir do momento em que a percepção da família acerca daqueles arquivos se transforma e se atualiza. O passado, portanto, está em movimento. A noção de cuidado e valorização para com as tradições, com as memórias, é presente, mas também é posta de maneira complexa, uma vez que o passado de alcoolismo do pai os força a pensar sobre o vício. Como olhar para aquela história naquele momento? O que ela pode ensinar? Eis que se lança a ideia do passado como professor.

Em paralelo, as canções do pai, Jaime Martinez, também reatualizam o presente, uma vez que a geração dos filhos as escuta e sente as provocações implícitas nas letras, agora implicadas nos seus respectivos desafios, em uma realidade distinta do contexto que permeia a composição daquelas músicas pelo pai. A cena próxima ao fim do documentário de Marán, em que os irmãos se unem para fumar um baseado e finalmente escutam uma canção do pai juntos, traz a leveza de uma diretora que confessa estar fazendo o filme para se divertir, porque enxerga como uma oportunidade de unir a família. A tessitura do tempo, ali, pelas mãos de Marán, na montagem e no roteiro, não é feita com o peso rígido de uma máquina de costura

industrial. Ela é costurada com as mãos e depende da disposição e da sinergia dos familiares que vão coser junto à diretora. Costurar esse manto que, veste o passado e o presente, sujeito à prega de um novo bordado, sempre que se voltam os olhos para ele.

Ao cantarem uma canção do pai juntos, a promessa de amor àquela terra se renova. Os pomares parecem ser replantados ao som da música por eles, assim como o pai o fez antes. Já os ancestrais parecem estar vivos e vigilantes ao ar que se respira, ao posicionamento de futuras gerações que virão, quiçá ricas em repertório desse passado ancestral Zapoteca.

> Antes de eu ter nascido,
> Eu pretendia te dar minha alma
> Antes de eu chorar
> Eu pretendia lhe dar minha fé.
> Antes de crescer,
> Eu pretendia lhe dar meu pomar.
> Antes de eu respirar
> Eu pretendia lhe dar meu ar.
> Hoje só posso te dar
> minha angústia e minha coragem
> Um ritmo incerto
> e minha canção de imigrante.
> Hoje só posso te dar
> cadeias herdadas,
> que foram repassadas,
> a raiva dos meus antepassados,
> e a alegria dos nossos filhos (trecho da canção de Jaime cantada pelos filhos).

Essa chave de leitura para o tempo zapoteca do filme de Marán está presente em *Luz nos trópicos,* obra permeada pela cosmologia Kuikuro, que observa o passado enquanto protagonista do presente e do futuro. Tanto o filme de Gaitán como o de Maran trazem a eles agregados uma visão epistemológica que apresenta os distintos modos de viver e bem-viver destas sociedades, estruturas sociais que diferem do modo moderno-colonial-capitalista-patriarcal, como denomina o sociólogo porto-riquenho Ramón Grosfoguel.

> A modernidade, com sua teologia do progresso, dirá que evoluímos conforme o tempo passa, e tudo o que fica para trás, o que está no passado, transforma-se em algo pior do que o presente. Essa é a lógica moderna. Não me parece prudente idealizar o passado. Pelo contrário, o que se deve fazer é entender os processos sociais, políticos, econômicos e culturais utilizando uma perspectiva histórica de longa duração (Grosfoguel, 2021, p. 17).

Como uma espécie de prólogo do capítulo, a análise destas imagens, agregadas ao pensamento de Grosfoguel, se dá de maneira a proporcionar uma

introdução para uma imersão em aproximações teóricas que vêm tensionar a noção de temporalidade implícita às concepções estruturantes do pensamento eurocêntrico ocidental ao lado de debates estéticos em torno da narrativa fílmica presente nas obras analisadas.

3.2 Um outro repertório: O vocabulário do tempo ancestral

Para poder imergir nas proposições de tempo evocadas pelos filmes objetos da pesquisa, faremos, primeiramente, uma pontuação à ideia de temporalidade ocidental que simboliza o respectivo inverso ao concebido pelas cosmologias ancestrais convocadas pelas obras. Para tal, contextualizaremos os pontos de partida para ambas as concepções do tempo. Da mesma forma, delimitaremos as nuances de distinção entre a dupla: linearidade e o progressismo ocidental reiterados por Latour (1994) e Stengers (2002) de um lado, e o paralelismo e a desaceleração ameríndia de outro, postulado por Paredes (2000) e pelas respectivas cosmologias das nações indígenas estudadas – tais conceitos serão discutidos a seguir.

Diante de uma contemporaneidade em que se constata uma ineficiência das estruturas de poder ocidentais em lidar com problemas como o caos climático, por exemplo, torna-se, aparentemente, anacrônica a insistência na cisão entre natureza/cultura e humanos/não-humanos. Uma vez que se levanta a hipótese de que foi o próprio projeto político-científico ocidental humano que levou a civilização a tal estado de escassez, não é mais possível continuar observando a natureza de maneira distante, com um binóculo: imaculada, ilesa, hipoteticamente salva com a alcunha de meio-ambiente. É a partir desta argumentação que Bruno Latour vai trazer a provocação em forma de título do seu livro célebre: *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica* (1994). Para Latour, taxar tudo que é antigo de ultrapassado e velho de forma binária parece ter criado uma armadilha para os vencedores.

> A modernidade possui tantos sentidos quantos forem os pensadores ou jornalistas. Ainda assim, todas as definições apontam, de uma forma ou de outra para a passagem do tempo. Quando as palavras “moderno”, “modernização” e modernidade” aparecem, definimos, por contraste, um passado arcaico e estável. Além disso, a palavra encontra-se sempre colocada em meio a uma polêmica, em uma briga onde há ganhadores e perdedores, os antigos e os modernos. “Moderno”, portanto, é duas vezes assimétrico: assinala uma ruptura na passagem regular do tempo; assinala

> um combate no qual há vencedores e vencidos (Latour, 1994, p. 15).

Quando a modernidade, base estrutural emblemática do saber ocidental, parece perecer, como reorganizar esse tempo? Como rearticular as palavras e reorganizar o baralho? Latour afirma que existe, de fato, uma crise instaurada quanto à narrativa do tempo atrelada à modernidade:

> Se hoje há tantos contemporâneos que hesitam em empregar este adjetivo (...), é porque nos sentimos menos seguros ao manter esta dupla assimetria, não podemos mais assinalar a flecha irreversível do tempo nem atribuir um prêmio aos vencedores (Latour, 1994, p. 15).

Aliada ao pensamento de Latour, a pesquisadora Isabelle Stengers, em *A invenção das ciências modernas* (2002), também se ancora na crítica à narrativa dominante ocidental e observa o fazer científico, desde os primórdios, extremamente intrincado com a política. Ou seja, a ciência/narrativa ocidental passa a ser tirada de um pedestal e encarada como um exercício de articulação estratégica de ideias e visões de mundo. Para ela, o campo do *social studies in Science* e da chamada antropologia das ciências contestaria a separação entre ciências e sociedade. Para Stengers, tais pesquisadores “ousariam pretender estudar a ciência à maneira de um projeto social como outro qualquer, nem mais descolado das preocupações do mundo, nem mais universal ou racional do que qualquer outro” (Stengers, 1995, p. 11 *apud* Massoni *et al*., 2015, p.113).

Para Stengers (2002), palavras como objetividade, realidade, racionalidade, verdade e progresso deveriam ser colocadas sempre em xeque diante da pretensão binária nas quais elas nasceram, com o intuito de explicá-las a partir de um julgamento autoritário e falho. Stengers “nos remete à noção de produção de novos espaços, novos acontecimentos, novas explicações, não imutáveis, não universais e nem subservientes” (Massoni; Moreira, 2015, p.112). Ou seja, Stengers também tensiona a perspectiva progressista moderna ocidental e ainda aprofunda a análise do conhecimento científico binário atrelando-o a um projeto social, um projeto de poder. Em outras palavras, ela observa a modernidade e o progressismo, como um projeto ocidental de poder que veio a aniquilar outras perspectivas de temporalidade ameríndias e causar uma série de epistemicídios.

Tatiana Roque, em seu livro *O dia em que voltamos de Marte* (2021), observa a forma de concepção do conhecimento na época do racionalismo. Tatiana percebe que, mesmo na era da razão, do Iluminismo, ainda havia pesquisadores muito

vinculados ao cristianismo, ou seja, a ciência e a religião ainda permaneciam intrincadas. Em um dos capítulos do livro, ela vai falar de Newton que, ao ser questionado por outro físico acerca de uma fragilidade da lei da gravidade, recorre a Deus para justificar sua tese, afirmando que a entidade religiosa seria a principal responsável em garantir a ordem na órbita dos planetas. A tese de Newton só foi comprovada por fórmulas nos anos seguintes, mas o foco na anedota para Roque não é a lei da gravidade, é deixar nítido, através desta história, a inconsistência da própria linha do tempo ocidental quanto ao racionalismo associada à ciência, pois o próprio cientista recorre a Deus para ancorar sua tese quando a colocam em xeque. Ou seja, a própria linearidade de padrões de produção do saber é desobedecida pelos renomados cientistas da época, mas, por outro lado, não eram respeitados conhecimentos atrelados à fé advindos de outros tipos de manifestações de religiosidade.

Dando um salto no tempo, em 2023, em entrevista com Ailton Krenak no projeto do *Ciclo Selvagem,* Viveiros de Castro (2023) defende que vivemos um tempo em que a ciência e a mitologia parecem voltar a dar as mãos por necessidade e, assim, a academia passa a observar a cosmopolítica indígena com respeito. Viveiros diz que é preciso ouvir os povos indígenas para entender como garantir uma sobrevivência humana no planeta, ouvindo os encantados, os deuses indígenas. Mas o que Newton fazia, mesmo no auge do Iluminismo, ao escrever sua teoria sem que houvesse julgamentos? Usava o Deus católico para defender suas teorias. Ou seja, este pacto em abrir caminhos de diálogo entre ciência e fé não está restrito ao período medieval pré-racionalismo, parece que na época de Newton só não era permitido manifestar crenças para além do Cristianismo.

Mas o que o racionalismo tem a ver com a cosmologia trazida pelos povos indígenas das obras em análise? A questão é que parece ter sido o tempo da modernidade ocidental que impediu essas vozes de falarem ou de serem ouvidas por séculos. Enquanto isso, o tempo outro, o tempo da natureza simplesmente não teve espaço diante da concepção racional ocidental, que findou no consumo desmedido de uma parte da floresta do mundo em uma caixinha Tetra Pak. O tempo de regeneração de um solo ou de um rio é lento, é outro. O tempo não-humano, tão valorizado pelos povos ameríndios, fala outras línguas ainda pouco ouvidas pelo “homem racional”. E a desaceleração, mais adiante presente na análise dos filmes,

propõe a elaboração de outras formas de produzir saberes sobre essas nações ameríndias.

3.3 O encontro fantasma e uma perspectivas ameríndia da arte brasileira

Ainda dando continuidade à noção progressista da modernidade, que também pode engendrar uma noção evolucionista da arte, é tecido aqui um comentário sobre o modernismo no Brasil, em específico à obra *Macunaíma,* de Mário de Andrade (1928). A rapsódia canônica da Literatura Brasileira deu luz a um Brasil repleto de identidades e saberes distintos, advindos de povos originários. O livro trouxe uma inegável contribuição para a construção de um imaginário mais complexo naquele período acerca das relações raciais que se estabeleciam no Brasil. Mas, ao se trazer a narrativa para o presente, ela vem a ser tensionada, ao contextualizar a forma generalista como foram tratados os povos na obra de Andrade.

Na dramaturgia *Makunaimã: O mito através do tempo* (2021),[27] ilustrada pelo falecido artista indígena do povo Makuxi, Jaider Esbell, existe um exercício de crítica elaborada à *Macunaíma*. A obra proporciona um encontro fictício para o debate do livro de Andrade, na contemporaneidade, com a presença de uma curadora, uma antropóloga, um indígena Makuxi, um Wapixana, um Tauperang, um filósofo, além de um especialista em literatura, dentre outros. O livro *Makunaimã: O mito através do tempo* visa fazer uma revisão do mito de Makunaimã, inspiração para a escrita da obra de Andrade com a presença de povos indígenas e diversos acadêmicos, no intuito de bater de frente com as problemáticas do clássico do Modernismo. O mais inusitado da obra é que o próprio Mário de Andrade aparece como um fantasma para o evento, adentrando o debate.

> Mário:
> Você é índio, mas não apenas. É também nordestino. Suas histórias estavam misturadas quando eu as conheci. Assim como eu, que sou preto, como diz

[27]Segue a nota da edição acerca da autoria do livro: “O conceito de autoria adotado para este livro é aquele que, de acordo com Paul Zumthor em *A letra e a voz* (Companhia das Letras, 1993), predominou na Idade Média, quando as histórias eram narradas por diversos contadores na tradição oral e eventualmente, num esforço coletivo feito em oficinas de copistas, uma versão dessa história era transcrita e escrita para ingressar no universo literário. Todas as histórias e ideias contidas neste livro foram contadas ao longo do evento Makunaimã: o mito através do tempo, ocorrido nas quatro casas da organização social POIESIS _ Instituto de Apoio à Cultura, à Língua, e à Literatura em agosto de 2018. A dramaturgia foi escrita e, posteriormente, todos puderam ler o texto e fazer sugestões. Os direitos autorais do livro são dedicados aos narradores indígenas taurepang, macuxi e wapichana”.

> nosso amigo filósofo. Mas olhe para mim. Eu pareço preto? Quão preto? Há como medir o quanto de preto há em mim? Não seria meu espelhamento disso que incomoda? Não seria meu livro um espelho?
> Laerte:
> Sim. Incomoda porque não era para ter sido assim. O fato consumado não justifica. O mais importante para você entender, Mário, é que eu não sou índio: sou Wapichana. A palavra índio é uma das generalizações que o Brasil produziu para ocultar seus crimes. O que quer que seja que o Brasil fez do meu povo não me torna um índio. Sou Wapichana (Taurepang et al., 2019, p. 42).

Nesse encontro fantasma proporcionado pela dramaturgia, Mário de Andrade é provocado pelo grupo quanto à concepção estereotipada do seu anti-herói e pela mescla de histórias de povos indígenas diferentes na narrativa, sem qualquer distinção. Nesse livro, finalmente, ouvimos as vozes indígenas que inspiraram Mário. Elas estão vivas, não moram no passado, inclusive têm títulos acadêmicos. Ao refletir sobre o tipo de identidade engendrada por este movimento artístico, em que não havia espaço para os habitantes primeiros terem voz, mais uma vez surge a questão: que tipo de caminhar para frente é esse ocidental? Concebido e calcado a partir da exclusão?

O intuito do livro, no entanto, não me parece ser negar a importância da obra para a Literatura Brasileira, tampouco esquecer que o próprio autor era uma pessoa racializada. *Makunaimã* analisa o cânone a partir de um ponto de vista dos povos indígenas, nos quais Mário se inspira, e traz uma ótica própria para repensar o cânone do modernismo. A mesma inquietação quanto à exclusão de artistas indígenas no que se legitima enquanto arte também está presente em trabalhos como o do artista plástico Denilson Baniwa, que ficou conhecido pela performance de protesto na Bienal de São Paulo, em 2019.

Uma vez que o espectro ao qual nos referiremos, já está devidamente contextualizado, a partir daqui, como tempo ocidental, será a vez de dialogar com outras elaborações temporais que surgem nessa pesquisa enquanto alternativas às práticas hegemonicamente estabelecidas. A ideia de tempo será trabalhada de maneira a abarcar o modo como os filmes concebem a experiência temporal, tanto ao enxergar a não-linearidade de alguns trabalhos quanto à percepção da temporalidade, ao mesclar passado e presente em cenas, como em relação à disposição do ritmo das imagens, que podem destoar da concepção moderna e acelerada do tempo. A noção de tempo circular presente em cosmologias indígenas como a mapuche serão abordadas, assim como a ideia de descolonização do tempo de Julieta Paredes

(2020).

3.4 Não-linearidade em *Luz nos trópicos*

Sobre o uso da não-linearidade, o filme de Gaitán explora de uma maneira intensa o recurso. A estória não é narrada com o fio condutor do tempo contínuo, em que o passado é seguido, do presente ao futuro, na montagem das cenas. O filme *Luz nos trópicos* opera com três blocos dramáticos: o primeiro é composto pelos invasores europeus que chegam ao Brasil em busca de um reconhecimento do território; o segundo dá luz ao presente em que se mesclam a narrativa da vida contemporânea de um descendente Kuikuro na cidade e sua imersão na aldeia do povo indígena de origem; já no terceiro, os personagens do passado adentram o presente, a exemplo da cena em que o invasor europeu aparece visitando o povo Kuikuro.

Os três blocos se misturam de forma contínua ao longo do filme e a narrativa parece provocar uma mixagem entre essas temporalidades, em busca de provocar o espectador a entender as distintas temporalidades de maneira paralela. Ao passo que o espectador começa a passear por este rio da memória de Gaitán, ele observa os invasores zonzos e perdidos no primeiro encontro com este território de um lado, em meados de 1500, e, do outro, se depara com o descendente Kuikuro, nos anos 2000, tentando conectar-se com suas origens. Paredes (2020) chama a atenção para um paralelismo temporal presente desde o início da invasão da América Latina.

> É a angústia da Europa Ocidental por nunca ter compreendido o que lhes aconteceu, quando Colombo, por acaso, chega a estes territórios e se encontra com outro mundo no mesmo planeta, outro mundo coexistindo e vivendo num outro tempo. Eles nunca compreenderam, os europeus, que não são os únicos no mundo (Paredes, 2020, p. 45, tradução nossa).[28]

A aldeia Kuikuro, retratada no filme, preserva sua estrutura original, e os indígenas que ali habitam mantêm sua língua e tradições, apesar de existir certa crítica a uma retratação nostálgica dos povos indígenas na contemporaneidade, alheios à influência da aculturação (como já foi problematizado no trabalho de Sebastião Salgado acerca dos povos indígenas amazônicos, por exemplo, taxado por Messina

[28]Trecho original: “Es la angustia de Europa Ocidental de jamás haber entendido que fu elo que los passo, cuando Colon, por casualidade, llega a estos territórios y se enncuentra com outro mundo em um mismo planeta, outro mundo coexistiendo y viviendo em outro tempo paralelo. Nunca entendieron, las y los europeos, que no son los únicos em el mundo”

et al. (2018) de estereotipado e essencialista). No caso de Gaitán, ela parece escolhê-la – a etnia mais isolada – para tornar mais explícito um propósito narrativo de trazer à tona a ideia de que o tempo passou de forma diferente para esse povo. Enquanto se enquadram no filme metrópoles, advindas da herança dos invasores europeus, o povo Kuikuro continua tendo tudo o que precisa ali no seio de sua aldeia. Nos Kuikuro, não houve uma contaminação devastadora do progresso, da razão científica ocidental. Portanto, não aparenta se tratar de um romantismo por parte da diretora em reproduzir certa imagem "pura" dos povos indígenas, ou reforçar um retrato estereotipado dos mesmos (presos ao passado, impossibilitados de uma vida não aldeada ou de influências tecnológicas da civilização, como o uso de celular, por exemplo), mas, sim, utilizar essa escolha enquanto instrumento narrativo estratégico para a construção de um argumento.

Gaitán parece procurar tecer certo tipo de reverência ao bloco dramático dos Kuikuro. É o momento em que existe um acolhimento, um encontro do personagem com uma espécie de seio familiar. Nos demais eixos dramáticos, os personagens parecem estar vagando por entre dúvidas e incertezas. A bússola de Gaitán parece apontar para o presente-passado dos Kuikuro como uma rota de fuga e de encontro. A montagem de Gaitán embaralha presente, passado e futuro, atiçando o espectador a se desapegar de uma experiência cronológica. Na obra, a diretora propõe que o espectador siga um fluxo sensorial que transita por episódios da história do Brasil, ou, melhor dizendo, de Pindorama, e os ressignifica na medida em que reivindica outros protagonistas enquanto detentores do saber. Um saber ameríndio que é repleto de não-linearidades temporais na maneira como concebe narrativas, visto que o tempo ancestral da cosmologia dos encantados sempre se atualiza. Sendo assim, o ontem também é o agora.

3.5 Passado e presente fundidos

No que tange ao aspecto das narrativas que inserem sequências em que passado e presente se fundem em um só, três filmes objetos desta pesquisa apresentam cenas de rituais e podem ser agregados a este tópico. *Luz nos trópicos, Rama Pankararu* e *Mala Junta* possuem sequências em que a força dos encantados imemoriais marcam presença nas narrativas. E é relevante ressaltar que algumas

destas imagens não se trata apenas de reproduções ficcionalizadas dos rituais. *Rama Pankararu*, por exemplo, classificado como filme de ficção, tem cenas documentais do ritual da corrida do imbu. Ou seja, o ritual não foi produzido para ser filmado, o encontro iria ocorrer naquelas datas e foram requisitadas as necessárias solicitações para que fosse filmado. Para Martins (2022), os rituais não reverenciam o passado, ao encená-los estes povos os trazem para o presente.

> Contrapondo-se à imaginada primazia da escrita e do discurso verbal, Roach afirma que a performance revela aquilo que, muitas vezes, os textos silenciam. Neste viés as performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. Nessa perspectiva o ato performático ritual não apenas nos remete ao universo semântico e simbólico da dupla repetição de uma ação re-apresentada, mas constitui, em si mesma, a própria ação (Martins, 2022, p. 47).

Rituais como a corrida do imbu são momentos de sintonia máxima do povo Pankararu com os encantados, com seres de luz Pankararu que já faleceram em carne humana e hoje habitam aquele lugar de outra forma. A cena do ritual no filme, portanto, não é apenas a homenagem ou invocação de pessoas queridas que se foram, é a certeza da presença destas por parte dos Pankararu a partir de outra lógica de estar junto. Ao trazer rituais como este para dentro dos filmes, a relação tão valorizada destes povos, entre passado e presente, se materializa em tela.

3.6 Desaceleração e resistência

A respeito da desaceleração e da lentidão presentes na concepção das sequências fílmicas e da estrutura conceitual, todas as obras elencadas para a elaboração dessa pesquisa podem ser englobadas neste quesito. O fato de serem filmes cujas narrativas se desenvolvem em zonas rurais e de floresta, o intrínseco tempo brando da natureza desses locais aparenta auxiliar na cadência do movimento dos personagens no espaço, tornando-o mais vagarosa. Seja no momento em que a personagem Bia Pankararu convida a jornalista Paula para observar a terra Pankararu do alto da serra e a silenciar, por alguns instantes, diante da paisagem, para contemplar o rio ao longe e as aldeias, que teimam em permanecer ali; seja em *Mala Junta*, quando os jovens amigos se encontram por acaso, em meio à sombra de uma árvore, e selam a amizade por meio dessa desaceleração convocada pela atmosfera

que os rodeia.

O *Tio Yim* de Marán também é tecido por uma lenta e prazerosa espera até que o quebra-cabeça da família da cineasta passe a se encaixar. Já em *El verano dos peces voladores* é o tempo de apenas um veraneio que se dilata no corpo e na sensibilidade de Manena, fazendo a personagem tomar para si um lugar de inadequação naquele contexto familiar de neocolonialismo. Em Gaitán, as quatro horas de filme são um convite a uma longa viagem de canoa pelos confins da memória colonial e originária dos mais de 500 anos do que se chama Brasil, sem pressa.

Mas como esses elementos dialogam com o propósito primeiro deste capítulo? Ou ainda, da pesquisa? Ora, por tal não-linearidade, mistura entre passado e presente e desaceleração não se entende apenas um modo de nortear tais narrativas, mas de desenhar esses mundos. Sobre essa pausa se pressupomos tudo que pode nascer e abundar junto a ela. Olhar para o horizonte em *Rama Pankararu* é atravessar séculos até a assinatura da carta que consagrou a posse da terra para aquele povo e, muito além disso, sentir na paisagem a presença dos anciãos hoje encantados, mas que um dia honraram aquele solo nas rodas de *praiás;* rodas ritualísticas dos encantados Pankararus que se fazem presentes no corpo de indígenas vestidos com a roupa de fibra da croá. Olhar para aquela paisagem não como terra a ser comprada aos olhos capitalistas, mas como lugar a ser cuidado, preservado. Ali, o tempo do progresso ocidental não terá vez se depender das lideranças Pankararu.

Ainda sobre pausas, lentidão e desaceleração, parece profícuo ao tema estabelecer diálogo com um episódio que se deu no encontro de agroecologia Xukuru em 2017, em que eu estive presente. Ao chegarmos no local do encontro, repleto de agricultores Xukurus de diversas aldeias e alguns professores de universidades federais que estavam ali para contribuir, tivemos acesso a uma programação do dia. Logo no início, seguido às primeiras falas de abertura, dona Zenilda, a ex-companheira do falecido cacique Xikão (anteriormente citado), iniciou cantando uma toante que foi seguida da abertura de uma roda de toré, ritual de dança circular de resistência de povos indígenas do Nordeste. O toré não estava previsto na lista de atividades do dia e se prolongou por muito tempo. A partir das falas seguintes ao toré, fui me dando conta de que o tempo, a pressa, a ordem em cumprir uma tabela de atividades estritamente fiéis ao relógio não fazia sentido para ninguém ali. O toré tinha o poder de parar o tempo, de criar um túnel de acesso ao passado e ao saber

ancestral, tão valioso quanto as demais discussões do dia. Na memória, ficaram a letra das toantes que pareciam se complementar diante das demais pautas da programação, das trocas de sementes, da potência da visita de um ornitólogo que falava sobre as aves do território e o modo como elas poderiam contribuir ao atrapalhar um plantio – tudo estava interligado.

A maneira como a matéria do tempo é trabalhada nos filmes também tem o poder de subverter certas lógicas ocidentais de percebê-lo, ou melhor, tem o poder de relegar o devido valor a formas outras de percepção da temporalidade, esmaecidas pela temporalidade linear ocidental.

3.7 Tempo-natureza, tempo-território

A noção de tempo circular mapuche, um tempo que está de mãos dadas em círculo com o seu passado, parece complexa num primeiro momento, mas a compreensão pode ser facilitada quando se constata que muitas dessas nações indígenas aldeadas moram na mesma floresta dos seus ancestrais, sob o perfume das mesmas árvores. Em outras palavras, tudo o que é feito ali, é cíclico, tudo o que foi realizado no passado volta ao presente de alguma maneira.

É como uma árvore plantada pelos ancestrais que já se foram, que fecunda frutos, e cujos descendentes são agraciados pela colheita. A partir dessa lembrança, os descendentes oferecem agrados aos agora encantados. Assim, segue o ciclo de cuidados com a floresta para que permaneça sendo casa para os que virão depois. Como diz Huaiquinao:

> (...) está comprovado que na cultura Mapuche e na base do seu kimün, tudo é circular, tudo gira, a terra gira sobre si mesma, a terra gira em torno do sol, os planetas giram - aos quais cada um identificava com um nome -, as células giram, as galáxias giram, e nós, humanos, giramos ciclicamente e pela eternidade no concerto do universo, de tal forma que renasceremos depois de termos morrido, a partir da quarta geração[29] (Huaiquinao, 2016, p. 87, tradução nossa).

A natureza ao redor sempre vai ter histórias baseadas nas vivências dos ancestrais, a partir da maneira como se lidou com aquela terra, com aquela paisagem.

[29]Texto original: "(...) se comprueba que en la cultura mapuche y en la base de su kimün, todo es circular, todo gira, gira la tierra sobre sí misma, gira la tierra alrededor del sol, giran los planetas -los cuales a cada uno identificaban con un nombre-, giran las células, las galaxias, y nosotros los humanos, giramos cíclicamente y por la eternidad en el concierto del universo, de tal forma que volveremos a nacer después de haber muerto, a partir de la cuarta generación."

Em consequência disso, para esses povos, os mortos ainda estão vivos naquela paisagem enquanto encantados, manifestados em uma árvore frondosa, por exemplo. A forma de percepção do tempo, portanto, é atravessada pela maneira como se relacionam com os entes não-humanos daquela paisagem: a natureza, os encantados. O mergulho no rio de hoje deixa marcas e remexe a água dos encantados (aqueles que um dia estiveram presentes em corpo humano e agora são passado e futuro), como fala a poeta Mojave Natalie Diaz:

> A água se lembra de tudo sobre o que e pelo que viaja.
> Se você já esteve na água, uma parte sua permanece lá.
> É um diálogo de uma relação indissolúvel com o mundo.
> Mas onde está a água agora? Onde está o mundo? (Diaz, 2022, p. 84).

No documentário de Marán, apesar de não se falar tanto sobre a preservação dos elementos da natureza do território, é citado o trabalho de reflorestamento feito pelo pai no final do filme. A maneira como se percebe o tempo para os zapotecas – para Jaime Martinez, neste caso –, cria outros vínculos com o espaço, com o futuro. O respeito ao passado, à memória viva do povo que veio antes, move por dentro forças em Jaime que transformam aquela paisagem positivamente. Na obra, o *Espírito da Floresta*, Kopenawa (2023) nos lembra que a floresta é fruto de intervenções humanas também e não apenas de metamorfoses de elementos biológicos. A Amazônia como se conheceu na época da invasão do Brasil, por assim dizer, foi resultado do trabalho braçal indígena, ancorado em ciências de tempos circulares que multiplicaram aquela biodiversidade.

> Graças à ecologia estamos acostumados a imaginar fora das cidades um equilíbrio milagroso que permite a anatomias e fisiologias incompatíveis se associarem sem que ninguém tenha que escolher soluções alternativas, portanto sem nenhuma necessidade de simbolizar essa mesma comunidade. A antropologia, ao contrário, jamais deixou de sublinhar que, quando indivíduos se associam ou coabitam, nunca é por causa de mecanismos espontâneos associados à vida física ou química da matéria, mas graças a uma série de atos simbólicos constantemente expostos ao arbítrio e à mudança (Kopenawa; Albert, 2023, p. 12).

A floresta de pé também depende dos humanos. E quem são os povos que melhor conhecem mecanismos de sobrevivência nesta terra? A ciência da percepção do tempo ancestral, o tempo dos encantados, parece se configurar para esses povos originários, portanto, como artefato de sobrevivência – a sobrevivência do verde e dos humanos que dependem da saúde das águas desses rios para respirar.

3.8 Temporalidade ancestral como artefato de sobrevivência

É a partir da desaceleração, da pausa em meio ao ambiente rural mapuche, que os jovens de *Mala Junta* fincam a amizade e passam a se proteger e envolver ativamente com a comunidade. O sentir-se parte daquele todo se dá pela vivência rotineira com as lutas diárias da militância e ao partilharem de experiências, como o ritual do luto do jovem líder político assassinado. Para que não haja mais corpos estirados no chão, os jovens sentem a urgência de implicarem-se ali. O acesso a esta ciência temporal ancestral é, portanto, uma forma de assumir responsabilidades em se posicionar diante das violências. A mesma responsabilidade também é sentida por Manena no filme de Said, mas é tarde demais.

Em *Luz nos trópicos*, a aldeia Kuikuro respira a plenos pulmões o diálogo com os encantados. Mas como respondem às ameaças constantes que rodeiam o seu povo atualmente? Parece ser preciso reinventar estratégias diariamente, assim como o fazem com os demais elementos não-humanos da paisagem, desde que o mundo é mundo, sempre ouvindo conselhos dos anciãos e encantados que têm ciência. Ora, a ciência temporal dos encantados deve ter bastante a ensinar no quesito resistência há mais de 500 anos. Porque acessar o passado também pode significar relembrar as feridas para sará-las no presente, como reflete o poema de Natalie Diaz:

> Naquela madrugada, mirei a minha câmera digital para o céu até a última das cegonhas atrasadas se ergueram em direção ao
> ar
> metálico - eu não consegui tirar os olhos das lentes. Meu dedo dispara contra o esqueleto da câmera. Perguntava-me como ela seria aberta, desmontada até seus espelhos invertidos e alavancas polidas, quantos parafusos havia, quantas alumiadas cegonhas sairiam desenroladas daquela gaiola.
> Perguntava-me como seria se as câmaras escuras do meu corpo fossem destrancadas. Que correntes de luz poderiam fugir de
> mim e revelar
> as coisas que coleto e escondo. E será que haveria alguma
> diferença
> entre abertura e ferida? (Diaz, 2022, p. 90).

O ato de fotografar, para Natalie, é representado pela mesma como forma de olhar para dentro de si, para as próprias feridas internas. O que o personagem de *Luz nos trópicos* faz ao voltar para a aldeia do seu avô que não seja olhar para dentro de si? Olhar para o passado para agregar sentido para as respectivas feridas? Ao chegar na aldeia Kuikuro e mostrar a mensagem do avô para as parentes, a conexão entre

eles parece pulsar firme: “Seus olhos são meus olhos. Sua boca é minha boca. Minha sombra é sua sombra. Suas palavras são as minhas palavras”. A ida daquele rapaz em busca de suas origens mexe com a rotina daquele povo que se volta todo para dentro de suas próprias câmeras internas abertas, assim como provoca Diaz. A visita proporciona uma viagem no tempo e ressignifica o presente, guiada pela mensagem de um ancestral que já se foi, já se encantou, mas permanece ali.

Uma vez que na própria lógica linguística do Kuikuro o tempo verbal é baseado em futuro e não-futuro, posto que não existe uma distinção entre passado e presente, como fazemos, torna possível observar, sob outra ótica, a experiência temporal para os mesmos. Consequentemente, a linha que separa presente e passado não possui uma distinção postulada na língua falada e a experiência acerca do que “já passou” é nula, existe apenas o agora e o vir a ser. E o agora é repleto de passado. De vozes que ressoam os tempos de outrora agora ainda reluzidos no presente.

3.9 Cinema lento e intensificação da presença do espectador

Voltando ao poema de Diaz que aborda o poder da água em lembrar tudo o que nela viaja, o filme de Gaitán segue o curso do rio em diversas cenas do filme nas quais passado e presente também se misturam. O tempo de espera que as cenas longas convocam parecem provocar um mergulho ao presente fílmico da narrativa com uma maior intensidade, alargando os sentidos e vindo a se conectar com o “quase futuro” dos Kuikuro, o não-futuro do presente-passado.

No livro *A floresta é o nome do mundo*, de Ursula K. Le Guin (2020), alguns seres iluminados possuem a capacidade de sonhar acordado. Na narrativa, existe o núcleo de personagens athseanos, uma espécie mista entre humanos e natureza, coberta por folhagens e uma sinergia fora do comum com os elementos da floresta. Entre eles, alguns possuem uma habilidade especial em sonhar sem precisar dormir. Um poder similar à capacidade dos xamãs, videntes e encantados dos povos indígenas em conseguir enxergar além do que se vê. Em consonância ao enredo de Le Guin, a narrativa fundacional Kuikuro também depende de um momento de plena atenção ao presente como este para existir, o que se assemelharia a sonhar acordado:

> A narrativa Tahununu, contada pelo falecido Agatispa, traz a possível localização de origem dos povos Karib alto-xinguanos, antes de terem se deslocado da lagoa Tahununu para o leste do rio Culuene. Boa parte da

> narrativa pode ser considerada um mito, o da origem sobrenatural da lagoa de Tahununu. Um homem ao ir para a roça de mandioca sempre passava por uma grande árvore que fazia um forte barulho parecido com água; o narrador afirma que a árvore era inhüngü tunga üngü tsekegü ekugu (‘a casa dele, a casa da água, muito grande mesmo’). Um dia, muito curioso, o homem foi lá ver e percebeu que havia muitos peixes ao tirar a pedra que tampava a entrada da árvore. Assim, sem querer ele liberou os peixes e a água cobriu toda a aldeia e formou a lagoa de Tahununu (Rabello, 2013, p. 70).

O olhar alargado ao presente convoca um tempo de intensificação especial para a atenção ao agora. O silêncio para que se escute o barulho da água, a curiosidade em chegar perto, o olhar cuidadoso para as árvores que rodeiam e suas especificidades. É óbvio que o olhar de um xamã é distinto em relação às maravilhas de sua descoberta, no entanto, é notório que a desaceleração do filme de Gaitán depreende esforços estéticos para convocar a atenção para a magia do presente e levar o espectador a uma espécie de estado de vigília sonhadora prolongada.

Desde o longo caminho trilhado pelo personagem no trajeto de barco à aldeia até o momento em que se chega na aldeia Kuikuro, tudo é lento e contemplativo. Em uma das cenas, é mostrado todo o processo de preparo do beiju. São sinais dados ao longo da montagem e da fotografia de que não existe pressa. Alguns momentos de silêncio entre os personagens também atestam para um tipo de calma e de cumplicidade perante aquele encontro. O grande acontecimento ali é acompanhar a rotina e se deixar encantar pelos pormenores.

Figura 14 – Frame do filme *Luz nos trópicos* (2020)



Fonte: Printscreen do filme *Luz nos trópicos* (2020).

Aos poucos, gradativamente, o público é levado a observar uma metamorfose do personagem que corta o cabelo e é pintado com as grafias corporais dos Kuikuro. Em tela, o processo de lentidão e espera revela algo de novo, e tal compartilhamento também faz, do espectador, cúmplice da busca de si e do elo entre o avô e o respectivo

personagem. Nada é automático, tudo é repleto de reflexão. Ao tratar sobre lentidão no cinema, Lúcia Nagib (2015) chama atenção para as sutis mudanças que podem acontecer em propostas estéticas deste tipo, ela destaca as sutilezas dos movimentos dessas imagens lentas e as transformações que elas podem vir a testemunhar.

A mesma calma e atenção ao presente, dedicada pelo personagem do mito fundacional dos Kuikuro, também é almejada no filme de Gaitán, ao retratar o olhar do personagem perante o mundo que passa a conhecer, diante da nação do seu avô. E, de acordo com a cadência das imagens, o parentesco não se busca por via sanguínea e cartesiana, mas via abertura sensível à magia daquelas pessoas e paisagem.

A rotineira cena do preparo do beiju também ganha um significado especial diante da constatação de que a mandioca é uma das bases da alimentação Kuikuro junto aos peixes e que a mesma possui sua cosmologia conectada à narrativa fundacional diante do olhar desta nação.

> Vários elementos são notáveis nesse mito Kuikuro. Inicialmente, sem dúvida ele explica a existência do lago Tahununu, bem como a origem de diversos peixes grandes e importantes, e o porquê de serem encontrados em abundância neste lago. O peixe desempenha um papel primordial na subsistência kuikuro, suprindo praticamente toda a proteína necessária em sua dieta. Além disso, o peixe ocupa uma posição proeminente também em sua mitologia. Assim, por exemplo, conta-se que a mandioca, sua principal cultura, cresceu originariamente no fundo de um rio, sendo propriedade de um peixe que a cultivava. Foi desse peixe que os Kuikuro finalmente obtiveram a mandioca e dela se apropriaram. O peixe, como tantas outras personagens míticas kuikuro, é um itseke. E, para os kuikuro, muitas das coisas, boas ou más, que aconteceram a eles no passado são obra desses espíritos, que fazem parte do mundo que os rodeia até os dias de hoje (Carneiro, 2001, p. 292 apud Rabello, 2013, p.71).

Os planos longos do filme de Gaitán, como o do preparo do beiju ou as cenas de barco no rio, podem vir a proporcionar o acesso do espectador à sensação da duração real do tempo, segundo Matilda Mroz (2012). E esta sensação, para ela, ativaria um tempo de resposta corpórea para aquelas imagens perante a temporalidade. Os planos longos, desta forma, intensificariam a presença do espectador diante das imagens. Depois de um tempo observando o rio de dentro do barco, por exemplo, o público se vê convidado a adentrar aquela experiência com uma maior intensidade, atenção aos pormenores e, consequentemente, um cuidado maior ao olhar, o que permanece parado e o que se movimenta, se metamorfoseia.

> Os planos longos estão especialmente associados a uma “habitação” da

> duração real do tempo, na qual a sensação corporal da temporalidade é priorizada em detrimento da sua codificação narrativa disjuntiva. Tanto para Bazin como para Deleuze, segundo Beasley-Murray, “a especificidade do cinema reside no seu desdobramento da imagem no tempo real que se torna o tempo vivido do pensamento e do corpo”[31] (Mroz, 2012, p. 93, tradução nossa).

O que o corpo do público pode vir a sentir com os planos longos de Gaitán aproxima-o sensorialmente dessas paisagens e, consequentemente, dos entes humanos e não-humanos da mesma. A abertura para este mundo sensorial convida a ser atravessado pelo presente-passado Kuikuro.

Figura 15 – Frame do filme *Luz nos trópicos* (2020)



Fonte: Printscreen do filme *Luz nos trópicos* (2020).

Ainda sobre a lentidão e a desaceleração como esquemas estéticos do cinema, o que convencionou-se chamar de *Slow Cinema* ou *Cinema Lento,* como recurso técnico, é compreendido na academia para além do uso dos planos longos. No livro *Slow Cinema*, os organizadores Tiago de Luca e Nuno Barradas contemplam a perspectiva de Son Hwee Lim a esse respeito:

> A este respeito, Lim avançou com um quadro analítico mais abrangente para um cinema de lentidão que inclui outros parâmetros estilísticos como “silêncio” e “quietude” e, dentro desta última categoria, variações como “conteúdo do plano”, “o movimento de câmera’ e ‘o ângulo e a distância da câmera', entre outros[32] (De Luca; Barradas Jorge, 2016, p. 6, tradução

[31]Trecho original: “Long-takes are especially associated with an ‘inhabitation’ of the real duration of time, in which the bodily sensation of temporality is prioritised over its disjunctive narrative coding. For both Bazin and Deleuze, according to Beasley-Murray, ‘the specificity of cinema remains its unfolding of the image in the real time that becomes the lived time of thought and the body’.”

[32]Texto original: “In this respect, Lim has advanced a more encompassing analytical framework for a cinema of slowness that includes other stylistic parameters such as ‘silence’ and ‘stillness’ and, within the latter category, variations such as ‘content of the shot’, ‘camera movement’ and ‘camera angle and camera distance’, among other”.

nossa).

Ou seja, a alcunha da lentidão no cinema estaria associada a outros elementos, como o silêncio, e tais ferramentas de investigação servem aqui para a análise dos respectivos filmes, como maneira de dialogar com os discursos implícitos nas respectivas obras. Nos planos longos de Gaitán no rio, o silêncio e a quietude dão o tom para o movimento do barco, que apenas segue o fluxo. Não há um movimento da câmera, ela olha para frente, não deriva, mas faz o espectador viajar no presente visceral da imagem ao observar a paisagem que não fica parada.

Cabe frisar que a iniciativa de trazer essas teorias fílmicas ocidentais num capítulo que se inicia pondo em xeque saberes universalizantes não é colocá-las aqui para legitimar a ideia de desaceleração trazida com o selo de *status* hegemônico do saber. O propósito deste movimento é pôr em diálogo e observar como os saberes localizados indígenas, as proposições fílmicas das diretoras e o restante do arcabouço teórico podem conversar com estes postulados.

2.10 Rituais, ritmos imagéticos e paralelismo temporal

Assim como a analogia para a leitura da duração do tempo, de Bergson – que se utiliza da música para falar das notas que, ao mesclarem umas nas outras, compõem uma canção –, a duração no cinema, para Mroz (2012), também seria composta de uma profusão e empilhamento de ritmos, ou, até mesmo, de estados de consciência.

> Para Bergson, a duração é composta de ritmos variados que se interpenetram no tempo, em vez de se sucederem no espaço. Bergson frequentemente empregava uma analogia musical para explicar a duração. Em Time and Free Will, por exemplo, ele discutiu a interpenetração em relação às "notas de uma música, fundindo-se, por assim dizer, umas nas outras". Neste livro defendo que os conceitos que envolvem a duração podem ser úteis para a análise cinematográfica. Em certo sentido, é claro, o tempo cinematográfico está sujeito a medição: um filme, projetado na velocidade apropriada, dura um período de tempo mensurável. Uma cena ou tomada pode durar segundos ou minutos. Esse tipo de tempo é calculável. Se, no entanto, os estados de consciência e de afeto estão num processo contínuo de fusão e interpenetração, como as notas de uma melodia, se a duração é composta de ritmos variados, então também podemos ver a passagem do tempo no filme como uma composição de processos interpenetrantes e uma multiplicidade de ritmos[33] (Mroz, 2012, p. 3).

[33]Trecho original: "For Bergson, duration is made up of variegated rhythms which inter- penetrate in time rather than succeeding one another in space. Bergson frequently employed a musical analogy to explain

Essa variedade rítmica estaria presente em qualquer imagem fílmica aos olhos de Bergson. No entanto, o intuito aqui é destacar como as cenas de ritual, especificamente, são ricas para observar esse viés de multiplicidade de camadas sensoriais presentes nestas sequências.

Em *Rama Pankararu,* a cena que precede o ritual do cansanção na Corrida do imbu se inicia com uma conversa entre Bia e Paula sobre a experiência da primeira no rito. O tom de emoção de Bia ao narrar a respectiva participação, como citado no capítulo anterior, é evidente. É neste momento do filme em que ela fala sobre "se sentir pertencente àquele lugar e ele o pertencer". É noite e a cena é cortada por um plano geral de externa da aldeia. A partir desta cena se inicia uma sequência repleta de fantasmagoria. O som do maracá ao fundo parece convocar o espectador também para o lado de fora da casa. Em uma segunda imagem vemos uma moça sentada na calçada tocando o instrumento. Tudo permanece escuro e apenas esta senhora está iluminada, como num palco teatral em que o holofote de luz se dirige ao personagem principal.

É o primeiro e único episódio do longa em que vemos algum personagem do filme que não possui uma conexão direta com Bia aparecer sozinho, sem que haja uma relação com ela. Tal arranjo narrativo acaba trazendo uma camada de mistério e, ao mesmo tempo, uma convocação à noção de imersão no coletivo do espaço da aldeia, uma vez que um efeito de eco aparenta revelar outras vozes, e o som do maracá aos poucos vai sendo acompanhado por outros instrumentos tocados no ritual. A senhora parece tocar diretamente para o público e convocá-lo a se afetar pelo ritmo, antecipando como um presságio algo que vem adiante.

Figura 16 – Frame do filme *Rama Pankararu* (2022)

duration. In Time and Free Will, for example, he discussed interpenetration in relation to 'the notes of a tune, melting, so to speak, into one another'.In this book I argue that concepts surrounding duration can be useful for film analysis. In some sense, of course, cinematic time is subject to measure: a film, projected at the appropriate rate, lasts a measurable amount of time. A scene or a shot may last seconds or minutes. This kind of time is calculable. If, however, states of consciousness and affectt are in a continual process of fusion and interpenetration, like the notes of a melody, if duration is made up of variegated rhythms, then we can also see the passing of time in film as made up interpenetrating processes and a multiplicity of rhythms."



Fonte: Printscreen do filme *Rama Pankararu* (2022)

Na cena seguinte vemos Bia com uma roupa de dormir, meio atordoada, caminhando por uma estrada de terra que corta a mata. Ela olha para os lados e para trás meio perdida. É quando fica sugerido que pode se tratar de um sonho, pois a imagem ganha uma correção de cor perolada. As cenas dessa caminhada de Bia são montadas junto às imagens dos praiás em um ritual que se subentende ser o do cansanção, por conta do diálogo anterior.

A quantidade de “ritmos” presentes nas imagens: o som do maracá em um eco, a construção de uma atmosfera fantasmagórica para o espectador, assim como o tom onírico que propositalmente faz confundir sonho e realidade carregam consigo implicitamente o receio de Bia em participar de um ritual tão importante e a grande responsabilidade de se conectar com um símbolo ritualístico valioso do seu povo ao alcançar o ponto máximo de conexão com os ancestrais.

A Corrida do imbu é o ritual Pankararu mais importante do ano. Os rituais em torno no imbu se iniciam quando é localizado o primeiro imbu maduro. A partir deste momento é organizado o Flechamento do imbu que costuma ocorrer entre os meses de outubro e dezembro. Na aldeia de Serrinha, após o imbu ser flechado, ocorre o puxamento do cipó (como um cabo de guerra): do lado leste, praiás; e, do lado oeste, homens. A partir do resultado da disputa entre humanos e encantados, é indicado se a colheita será boa ao longo do ano seguinte, sendo ideal, para eles, que os homens ganhem. O ritual está diretamente ligado ao período de frutificação da planta, que tem uma grande relevância histórica para a subsistência sertaneja. Imbu, em tupi antigo, significa fruta que dá água, e a narrativa fundacional Pankararu está vinculada ao fruto:

> A gênese dos encantados remonta a um tempo mítico. Havia alguns homens brincando em um terreiro. Período de muita seca, predominava uma vegetação sedenta de água e praticamente sem vida. A escassez era tanta que até o fumo para encher o cachimbo estava em falta. No decorrer da dança o capitão da frente dirigiu-se ao cantador e pediu fumo. Este disse que talvez sua mulher tivesse um pouco. Com o cachimbo pela metade de fumo, ela

> negou o pedido por estarem em pleno período de seca. Terminando o ponto do terreiro, como castigo por ter negado compartilhar o fumo, o cantador se transformaria em imbuzeiro que deveria frutificar o ano todo. E a mulher, dona do cachimbo principal, deveria se metamorfosear em raposa alimentando-se apenas dos imbus derramados dessa árvore. Então oito participantes da brincadeira partiram para a Cachoeira da Itaparica, localizada no São Francisco. Havia uma peneira que os transportou para o fundo das águas. Levaram também um menino como acompanhante. Este ficou três dias dentro da cachoeira, tempo que o mandaram retornar para contar a história. Contou então sobre o mundo de fartura onde cantavam, dançavam, fumavam e comiam. Era um reinado onde tinha tudo. Esses homens tornaram-se entidades vivas, denominadas encantados. São responsáveis pela proteção da aldeia e dos Pankararu (versão editada sobre o surgimento dos encantados narrada por José Auto dos Santos, março, 1999) (Matta, 2005, p. 75).

Anualmente, na corrida do Imbu, a cosmologia é reencenada e os encantados reforçam a hierarquia. A corrida marca o início da fase de abundância e proporciona trocas entre humanos e não-humanos, pois o prato da imbuzada é partilhado entre todos. No que diz respeito à reverência aos encantados, eles são os responsáveis pelo fechamento da corrida através do mestre guia, que, por sua vez, não faz sua aparição pública no final se ele perceber que não está havendo respeito perante a respectiva presença. Ou seja, a corrida do imbu é o mergulho anual mais intenso nas origens dos Pankararu.

Toda a magia que envolve a experiência da corrida é transposta para a tela em *Rama Pankararu* e a multiplicidade de ritmos sensoriais presentes nas imagens visam tentar traduzir a complexidade temporal assimilada por Bia. Complexidade, pois a duração daquele ritual carrega consigo uma viagem no tempo em que estão presentes ancestrais, encantados e não-humanos, uma viagem à data primeira do mergulho dos encantados na Cachoeira de Itaparica.

O sonho que antecede a ida de Bia ao cansanção para se misturar com a experiência real de vivenciar aquele processo não é por acaso. O que é adentrar esse terreno dos encantados se não sonhar acordada? A noção da ficção científica de viagem no tempo é vivida presencialmente pelos Pankararus ao estarem lado a lado dos praiás, figuras sem rosto identificado, que os conectam a um tempo outro, que os fazem sonhar despertos com os que já não estão mais ali em carne e osso.

Figura 17 – Frame do filme *Rama Pankararu* (2022)



Fonte: Printscreen do filme *Rama Pankararu* (2022).

Figura 18 – Frame do filme *Rama Pankararu* (2022)



Fonte: Printscreen do filme *Rama Pankararu* (2022).

Voltando à *Floresta é o mundo,* de Le Guin (2020), em dado momento da narrativa, os personagens athsheanos ensinam a um dos humanos – que por hora o viram como aliado – que a palavra sonho possui a mesma significação da palavra raiz. O que é a corrida do imbu se não um grande sonho desperto com as raízes desta nação sertaneja?

3.11 Céu como estrada infinita e tempo ancestral

Após a cena do ritual mapuche do enterro do militante político cruelmente assassinado, inicia-se uma tempestade. O fenômeno em questão traz a memória desse corpo território, pois os encantados parecem fazer chover. Os encantados, que outrora estiveram lutando em corpo humano pela terra, agora são brumas na paisagem e gotas da chuva, assim como o militante assassinado. O pranto em forma de chuva honra o luto dos que ali estão, ao mesmo tempo que continua acariciando

aquela terra. E a composição encantada da chuva vem das mesmas brumas que protegem o território mapuche em *El verano de los peces voladores*, como a caipora que protege o território do Alto Juruá (Almeida, 2021). Na obra da artista Daiara Tukano, existe a representação de um ser desfalecido, repleto de raízes que se revelam no seu corpo, conectando-se com o espaço. Ele está nos braços de uma figura com traços humanos que possui uma matéria que se confunde com a paisagem de fundo e os demais animais presentes. Assim como os demais elementos da imagem, também parecem ser compostos de uma matéria que se funde e se mistura com os demais elementos. Na cena do ritual do enterro mapuche, lamento e chuva, cavalos e homens, passado e presente também parecem se confundir.

Figura 19 – Obra de Daiara Tukano “A queda do céu e a mãe de todas as lutas”, 2023



Fonte: Brasil Futuro. Museu da República, Brasília.

Neste momento, cabe voltar a tratar o ponto de vista das aves, visto que ele também está presente no filme de Claudia Huaiquimilla, como feito no início do capítulo, ao citar o filme de Gaitán para retomar a perspectiva circular e do território-tempo. Aquele lugar, o terreiro mapuche, é o mesmo território antes habitado pelos ancestrais, que agora são pássaros em vigília, e o movimento cíclico se repetirá em um próximo ritual. Assim como os atuais combatentes também se transmutarão em mata, chuva e pássaros.

O ato da câmera, de tentar capturar essas aves em movimento no céu, atua em um certo tipo de persistência e paciência por parte do/a diretor/ra de fotografia em

apreender aquele movimento, aquela dança riscada no céu. As aparições dos pássaros, por assim dizer, quase inapreensíveis pela câmera, comunicam sob um tempo que está aqui, no agora, mas habita outra temporalidade também, por vezes inalcançável às lentes e a um apego palpável do espectador. A velocidade do voo e a dança das aves lembram que o céu é estrada infinita e o tempo para diversos desses povos ameríndios é repleto de simultaneidades e paralelismos. E ainda: as aves que voam naquele céu teriam uma perspectiva sobre aquele terreiro, aquela cena que se repete?

Já as imagens dos pássaros em repouso, no filme de Paula Gaitán, também acionam um tempo de pausa, silêncio e calma para a captura, que destoam do frenesi e dos tempos cronometrados de um *set* de ficção. E tais imagens de lentidão e vagareza ao longo do filme de Gaitán propõem um convite a uma outra maneira de observar, exigem um certo tipo de paciência para a contemplação por parte do espectador, como citado anteriormente. Mas nem o filme de Gaitán nem o espectador serão capazes de uma assertividade objetiva em torno dessa espécie de matéria temporal, pois ela não se decifra por completo, posto que ela está em constante transformação para esses povos. Na medida em que o presente se atualiza, o mesmo reverbera no passado e no futuro, e o olhar de uma ave fixando a câmera e encontrando o espectador poderá transmitir apenas a intensidade de um encontro misterioso. Uma nuance de mistério próximo à sensação de um pássaro que chega muito perto, mas, na mesma sagacidade que veio, escapa do toque humano. Nem sempre o exercício da tradução destas manifestações de temporalidades ameríndias é possível, pois o segredo ainda é sagrado para algumas dessas nações. Não se captura, nem se apreende o tempo-território, posto que este tem vocação para o vôo.

Na medida em que o tempo passa, os povos indígenas também se transformam, e um ideário exotizante, apegado ao passado da imagem desses povos, ou de suas práticas, está muito distante do cotidiano dessas nações. O que não significa que as tradições esmaecem com o tempo. O termo chixi, proposto por Cusicanqui, apresenta um certo tipo de opacidade para o entendimento da identidade e ajuda a entender que as manifestações sagradas para esses povos também habitam o presente e são influenciadas pelo entorno, fato que, de certa maneira, atualiza a percepção sobre os encantados.

Na medida em que os desafios diante dos conflitos territoriais e políticos se

acirram e se impõem de diferentes maneiras na contemporaneidade, como observamos em filmes como *Mala Junta, El Verano de les peces Voladores* e *Rama Pankararu*, as práticas rituais desses tempo-territórios são ativadas em busca de respostas e caminhos, e novas estratégias de ação surgem, a partir das trocas com essas narrativas ancestrais do passado, constituintes destas cosmologias.

No curta-metragem documental *Punalka de Alto Bío Bío* (1997), de Jeanette Paillán, a primeira mulher mapuche realizadora de filmes, estão presentes narrações acerca do ser encantado Punalka, e o roteiro se desenvolve apresentando o cotidiano da comunidade mapuche, bem como as interferências violentas impostas pelos winkas (brancos na língua mapulungun), em paralelo à narrativa cosmológica. A forma como se conduz o filme parece querer fundir a luta pela terra e pela prática ancestral com os saberes advindos de Punalka, que se impõe de forma vivaz. Na sequência final, na qual uma criança nada no rio com a história de Punalka sendo entoada ao fundo, o encantado parece tomar vida de forma ainda mais presente. No filme de Paillán, não há distinções entre passado e presente, luta e fé. O modo como a cena do ritual se insere em *Mala Junta* também se apresenta de maneira tal, que fica nítida uma travessia por temporalidades, ao mesmo tempo que os símbolos ritualísticos se intensificam e se atualizam com o pesar do luto do militante assassinado.

3.12 Uma rocha, mas não apenas, um tempo, mas não apenas

No livro *Earth Beings: Ecologies of Practice Across Andean Worlds,* da peruana Marisol de la Cadena (2015), a pesquisadora tenta perceber novas formas de entendimento do mundo, a partir da relação que estabelece com o indígena quéchua, Nazario. Diante da constatação das potências múltiplas de manifestação encantada de uma simples rocha e os diversos significados possíveis atribuídos ao ser rocha, por parte de Nazario, a autora, ao mesmo tempo que constata a incapacidade de uma tradução fiel àquele saber, procura se abrir para as riquezas semânticas daquele tempo-território.

Em uma aula da disciplina Filosofia Francesa Contemporânea, Decolonialidade e Antropologia de Viveiros de Castro, ministrada para os alunos da pós-graduação de Filosofia da UFRJ, realizada 19 de abril de 2024, da qual participei, o antropólogo cita a forma de organização cosmológica identificada por Cadena nos quéchua, como o

que ele vai chamar de um tipo de regime de excesso para a atribuição de uma excepcionalidade mitológica. O que Castro quis dizer com isso é que o encanto da rocha vem de ela possuir uma série de significâncias para aquele povo. Ela não é apenas uma pedra, ela carrega, junto, uma série de pressupostos estruturais de um tipo de saber, um tipo de epistemologia do mundo. Partindo da constatação de Castro e adentrando a reflexão do capítulo, esta mesma pedra carrega em si uma temporalidade que é a do presente, mas não apenas. A mesma característica se atribui às paisagens citadas nos filmes objetos da pesquisa anteriormente.

A antropóloga peruana, ao tentar propor uma aproximação à epistemologia quéchua, também carrega para si a necessidade de impor uma crítica à classificação simplista e automática deste tipo de perspectiva acerca do sagrado no lugar restrito de religiosidade. Cadena buscava atentar para as polissemias semânticas de tais práticas:

> Meu amigo Antonio, um padre jesuíta, costumava performar despachos com Mariano e Nazario — ele talvez ainda o faça com Rufino ou Víctor Hugo, respectivamente filho e genro de Nazario. Também com os runakuna, Antonio pratica o k'intu e o tinka. O primeiro consiste em soprar a própria respiração em um arranjo de folhas de coca, direcionando-a aos seres-terra ao redor. O segundo requer o derramamento de gotas da própria bebida no chão para compartilhá-la com os seres-terra. Por mais de 50 anos, a teologia da libertação traduziu as três práticas (despacho, k'intu e tinka), em suas catequeses e trabalho pastoral, como práticas indígenas religiosas. Similarmente, o registro etnográfico andino as descreve como oferendas aos seres sobrenaturais, aos espíritos da montanha ou à Pachamama \Mãe Terra). Antonio não pensa que os seres-terra são deidades, mas explica que, ao fazer despachos, k'intu e tinka, ele comunga com o Deus cristão que está em toda entidade por Ele criada, incluindo os runakuna e os tirakuna, evidentemente. De um ponto de vista teológico, que coincide com a teologia da libertação, ele pensa essas práticas como "religião natural" e, com essa ressalva, ele concordaria com a etnografia andina: despachos, kint'u e tinka são parte da religião indígena. Eu não contradiria essa afirmação, tampouco o que se refere às práticas de Antonio; apesar disso, eu diria que elas não apenas são religião[34] (De la Cadena, 2018, p .30).

[34]Trecho original: "My friend Antonio, a Jesuit priest, used to perform despachos with Mariano and Nazario—he may still do so with Rufino or Víctor Hugo, Nazario's son and son-in-law, respec- tively. Also with runakuna, Antonio practices the k'intu and the tinka. The first consists of blowing one's breath on an arranged set of coca leaves and directing it to the surrounding earth-beings; the second requires pouring drops of one's drink on the ground to share with earth-beings. For more than fifty years, liberation theology has translated all three (despachos, k'intu, and tinka) into their catechisms and pastoral work as indigenous religious practices; similarly, the Andean ethnographic record describes them as offerings to supernatural beings, mountain spirits, or Pachamama (Mother Earth). Antonio does not think earth-beings are deities, but he explains that making despachos, k'intu, and tinka he communes with the Christian God, who is in every entity He created, including runakuna and tirakuna of course. From a theological view- point, and coinciding with liberation theology, he thinks of these practices as "natural religion," and with that caveat he would agree with Andean ethno- graphy: despachos, kint'u, and tinka are integral to indigenous religion. I would not contradict that statement, let

Para Cadena, as práticas do povo quéchua, citadas acima, não podem estar classificadas de forma simplista apenas na categoria religiosa, elas devem ser enxergadas em sua potência epistemológica para aquele povo. Cadena vai falar em desacelerar práticas de conhecer quando se propõe a pensar na cosmologia do povo quéchua. A antropóloga se lança ao exercício permanente de se mostrar suscetível a novas práticas de conhecimento do mundo, de novas bases estruturais para o entendimento do que ela chama de “meus” país Peru. E o plural não vem por acaso, posto que ela acredita na pluralidade de universos semânticos presentes naquele país. Ou seja, não é apenas a pedra que é encantada e pertencente a outras temporalidades para além do presente. Ela também aponta formas de conhecimento, de saber para aquele povo que estão para além da fé.

3.13 Os povos ameríndios pertencem ao tempo-território

Arturo Escobar reforça o argumento de Kopenawa quando cita a noção ocidental de que a natureza, por assim dizer, funciona por ela própria de uma forma independente e apartada dos humanos. Para Escobar, a perspectiva ocidentalizada ignora que as florestas também florescem e frutificam a partir do trabalho braçal e dos rituais realizados por povos ameríndios. A própria Amazônia só é o que é por conta de trocas de sementes e de processos ativos de intervenção nesses territórios. Escobar afirma que se para os povos europeus as terras pertencem às pessoas, para os povos indígenas estudados por ele o mesmo se compreende de forma contrária, são os povos indígenas que pertencem ao território e lhe devem respeito:

> Então aqui está a diferença: numa forma de pensar europeia ou a partir de perspectivas do Norte, o mundo se cuida por si só. As pessoas não interferem nele. Está fora de nós e estamos contidos por ele. Mas isso não é verdade para os aborígenes. A ideia de uma realidade reificada lá fora, desligada do trabalho e dos rituais que são reencenados constantemente, não faz sentido. A terra não pertence às pessoas. Talvez fosse melhor dizer que as pessoas pertencem à terra. Ou, talvez ainda melhor, poderíamos dizer que os processos de criação contínua refazem completamente a terra, as pessoas, a vida e o mundo espiritual, e em locais específicos (Escobar, 2020, p. 14).

A partir da perspectiva do tempo-território trazida pelo capítulo, por consequência, pode ser assimilado que os povos indígenas também pertencem ao

---

alone in relation to Antonio’s practices—yet I would say that they are not only religion”.

tempo, a esse tempo ancestral que cobra a lealdade à terra. E as obras fílmicas, objeto da pesquisa, transpõem essa perspectiva das respectivas nações indígenas retratadas a partir da presença de rituais, da transmissão oral de saberes cosmológicos e da convicção do compromisso para com a defesa do território. Nos cinco filmes, essas práticas são reiteradas e enaltecidas pelas estratégias estéticas da direção, como observado em ambos os capítulos.

3.14 O tempo-território e a potência da memória

Para manter a lealdade ao tempo-território, Marán parece precisar do cinema como ferramenta indispensável. O efeito do movimento e da conexão entre as mulheres da família da diretora, o efeito dominó de fazer reconstruir os epicentros e não esquecer que sempre serão plurais. E tal fazer cinematográfico também pressupõe a consciência de uma compreensão do tempo diferente da concepção linear ocidental. Para Paredes (2020), não é possível ser conivente ao modo de consumir o tempo ocidental com garfo e faca. A descolonização do tempo a que se refere Paredes diz respeito também ao olhar para os mais velhos, como faz Marán, ao escutá-lo atentamente, e vislumbrar um tanto de futuro no passado do seu pai. Martínez também reconhece a filosofia dos seus ancestrais:

> Não pretendemos fazer desaparecer o Estado descobrindo-o como uma jaula, muito menos pretendemos fazê-lo dentro de seus próprios códigos. Reconhecer a filosofia que herdamos de nossos ancestrais é suficiente para o desenho de nossas mensagens diárias. Expor e reproduzir os valores que exercemos em comunidade, nos dá a força necessária para não desaparecer. Sim, somos pessoas e não construímos um mal que tem que desaparecer. Ao contrário, reproduzimos um modo de ver a vida que, em nossa opinião, é o único caminho que resta para a sociedade mundial, uma sociedade que perdeu toda a integridade natural em seus modelos de vida. Representamos pequenas sociedades, mas habitamos os cantos menos imaginados do planeta, e nosso pensamento não é pequeno, é o que tem demonstrado maior perenidade ao longo de uma história planetária que pode ser concebida e interpretada em seus próprios códigos[35] (Luna, 2015, p. 107, tradução nossa).

[35]Texto original: “No nos planteamos desaparecer al Estado al descubrirlo como jaula y, mucho menos, pretendemos hacerlo dentro de sus propios códigos. Reconocer la filosofía que hemos heredado de nuestros ancestros es suficiente para el diseño de nuestros mensajes cotidianos. Exponer y reproducir los valores que ejercitamos en comunidad, nos da la fortaleza necesaria para no desaparecer. Sí, somos personas, y tampoco hemos construido un mal que haya que desaparecer. Por el contrario, hemos reproducido un modo de ver la vida que, según apreciamos, es el único camino que le queda a la sociedad mundial, sociedad que ha perdido toda integridad natural en sus modelos de vida. Nosotros representamos sociedades pequeñas, pero habitamos los rincones menos imaginados del planeta, y nuestro pensar no es pequeño, es el que ha demostrado mayor perennidad a lo largo de una historia

O filme de Marán revela uma janela ao mundo com zapotecas fora do espectro exotizante de indígenas isolados sem roupa, e cria uma episteme própria de ler esse pluriverso sob a mediação do cinema. O diálogo entre as imagens de Marán e a forma como ela conduz o documentário, inspirada em conceitos do pai, opera pelas entrelinhas, e está tudo ali, toda a resiliência deste saber.

Ao ponderar sobre o contexto do cinema mundial, é necessário constatar a realidade ainda bastante recente de acesso a certas diretoras indígenas aos meios de produção, quando finalmente elas empunham uma câmera na mão. Partindo da excepcionalidade dessa produção, é possível falar sobre uma espécie de reinvenção do que se entende por cinema, uma vez que a maneira como a ideia de imagem é concebida vai ser distinta entre esses diversos pluriversos. Nesse aspecto, o sociólogo equatoriano Christian León debate a noção da imagem:

> A própria noção de imagem precisa ser decolonizada, uma vez que é produto da retícula óptica, da perspectiva renascentista, do conceito ocidental de representação e do sujeito transcendental moderno. Como Gruzinski apontou, “as categorias e classificações que aplicamos às imagens são inerentes a uma concepção culta, devida ao aristotelismo e ao Renascimento” (GRUZINSKI, [1990] 2003, p. 14). A noção de “ixiptla”, que os indígenas náuatles costumavam usar para se referir aos seus ícones milagrosos, foi combatida como idolatria e posteriormente subsumida pelos efeitos da colonialidade do poder por meio do conceito ocidental de “imagem”, associado ao catolicismo (León, 2019, p. 7).

A escrita fílmica de Marán, ao operar como uma reestruturadora da ideia de tempo, posto que vem a abarcar novas lentes para se observar o passado, também expõe o que Paredes vai chamar de paralelismo dos tempos, conceito citado acima, ao se referir à *Luz nos trópicos*. Ou seja, ao passo que a colonialidade impôs certos ritmos e lógicas radicais de manutenção do poder, existem povos como os zapoteca que atravessaram esse tempo sob um fio condutor outro, que constrói uma temporalidade diferente da concebida pelo invasor, pelo colonizador. E, apesar de se tratar de um povo indígena não isolado, existe um tipo de permanência desse estado nato de bricolagem que não se corrompeu às premissas progressistas da ciência eurocêntrica.

---

planetaria que se puede concebir e interpretar en códigos propios.”

INTERLÚDIO II

ATMOSFERAS NARRATIVAS E CINEMA INDÍGENA – MÉXICO

Tive a oportunidade de ser contemplada pelo programa de Doutorado Sanduíche do Exterior da Capes e ir ao México conhecer o trabalho da diretora zapoteca, Luna Marán, de perto. Desde o início da produção deste trabalho, acreditei na potência das trocas presenciais e na possibilidade de realizar trabalhos de campo com as realizadoras. Tenho a sorte de cultivar uma relação próxima com Bia Pankararu, tanto de amizade como de trabalho, e consegui costurar, ainda à distância, a possibilidade de um encontro presencial com Luna.

Meu primeiro contato com a diretora zapoteca se iniciou no momento em que pedi a autorização dela para acessar o link do seu filme. A primeira vez que tive a oportunidade de assistir *Tio Yim* foi em um festival de cinema online da BBC, que aconteceu no período da pandemia chamado *LongShots*, mas o filme só ficou disponível por um período limitado de tempo na plataforma. Quando perdi acesso à obra, decidi contatar a diretora para conseguir dar continuidade ao trabalho.

Encaminhei um e-mail para Luna e ela me respondeu prontamente com um formulário a ser preenchido. Dentre as perguntas do formulário, havia questões relativas ao caráter da pesquisa, assim como aos órgãos de financiamento da mesma, e uma indagação acerca dos benefícios que aquele trabalho poderia trazer à comunidade zapoteca. Procurei responder à questão defendendo a importância da divulgação da arte e do saber zapoteca no Brasil, bem como a força do diálogo para com o cinema de outros povos ameríndios convocada pela pesquisa. Preenchi o formulário e enviei à Luna, que me retornou com o link do filme.

Após cerca de um ano e meio, recebi um e-mail de Luna me questionando quanto aos rumos da pesquisa. Afirmei que ainda estava em processo de escrita e perguntei se ela gostaria que mandasse os textos que havia produzido até então. Atentei-a, porém, que o único problema é que estaria em português, pois ainda não tenho o mesmo traduzido para espanhol (o que pretendo viabilizar, mais adiante, para conseguir dialogar melhor com os demais povos abarcados enquanto objeto da pesquisa, tanto do México, como do Chile).

A data do envio do e-mail de Luna coincidiu com o período de seleção do

doutorado sanduíche e resolvi questioná-la se seria uma possibilidade nos encontrarmos pessoalmente no México. Luna, então, retornou positivamente e me pediu que voltasse a entrar em contato em um período mais próximo da viagem para acertar melhor os detalhes. Aquela mensagem me encheu de entusiasmo, pois começava a se materializar a ideia de conseguir estabelecer uma relação mais próxima com a diretora, um contato cara a cara que não estaria mais mediado apenas pelo filme. Outrossim, uma vez que a vocação da pesquisa também é tratar de contextos de produção e distribuição, a viagem seria essencial para ter contato com tais práticas de maneira mais presente.

Chegada no México

Uma das primeiras impressões ao desembarcar no México foi observar como havia um número majoritário de pessoas com um fenótipo indígena mais marcado em todos os lugares. Com o passar dos dias, fui percebendo o fenômeno da gentrificação bem forte em alguns bairros, com um número grande de turistas e imigrante norte-americanos; mas a sensação de não ver tantas pessoas brancas no metrô, por exemplo, continuou bem marcante em todo meu período de permanência na cidade. Ao observar números, os povos indígenas representariam cerca de 20% da população mexicana, de acordo Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), em uma pesquisa de 2020 – a maior população indígena do continente americano –, enquanto, no Brasil, contabilizavam apenas 0,83% do total da população, segundo o Censo 2022 do IBGE, por exemplo.

Ao chegar na cidade do México, onde me alocaria, visto que o meu vínculo acadêmico de pesquisa era na Universidad Nacional Autónoma de México (Unam), falei com Luna para marcamos o encontro presencial em seu pueblo, em Guelatao[36]. Mas, antes da ida para Guelatao, também tive a oportunidade de encontrá-la em outros eventos de cinema que a diretora participou na capital mexicana.

A primeira vez que a vi pessoalmente foi no Festival Internacional de Cine da Unam (Ficunam), em uma apresentação sobre cinema experimental. Foi importante perceber que Luna não estava ali para falar de “cinema indígena”, ela foi convidada para tratar da linguagem experimental de alguns de seus filmes. Também me chamou

[36] O nome da cidade de Guelatao vem Yela-too em zapoteco, que significa lagoa encantada.

a atenção no encontro a extrema admiração prévia de diversos alunos pelo trabalho de Luna e a ênfase da presidenta da Instituo Mexicano de Cinematografia, o IMCINE, Maria Novarro, em agradecer publicamente a sua presença.

Imaginários indígenas

A cidade do México possui uma série de ruínas de povoados indígenas dentro do centro urbano que foram transformadas em museus, como o Templo Mayor, por exemplo. Desta forma, a história dos povos nativos dali, além de estar bastante presente na rotina dos transeuntes, também é muito viva para quem está na cidade de passagem. Além disso, duas pessoas indígenas que fazem parte do imaginário cultural local me chamaram a atenção no México. São elas, Malinche e Benedito Juarez.

Malinche é uma figura emblemática e complexa na história do México. No intuito de sobreviver, ela acabou se aliando à coroa espanhola para tentar voltar para a sua comunidade de origem, o povo indígena Nahua, do qual ela havia sido sequestrada ainda quando adolescente por uma nação indígena inimiga. Enquanto Malinche, por um lado, foi chamada de traidora dos espanhóis, uma vez que utilizava do lugar de privilégio, por saber falar diversas línguas indígenas que os invasores não dominavam para tentar manobrar as situações de maneira justa para com os povos indígenas com os quais se relacionava; por outro, foi chamada de traidora também, por alguns povos indígenas, por se aliar aos europeus.

Observar a complexidade com a qual a identidade daquela personagem era compreendida ali, sob a ótica de diversas pessoas com as quais conversei, era de completo fascínio para mim, pois podia ouvir sempre uma nova perspectiva sobre Malinche, que, ao que me parece, no período da invasão espanhola tentava apenas sobreviver e voltar para o seu povo. Ao voltar os olhos para nomes de indígenas brasileiros emblemáticos do passado e fazendo uma relação com a ostensiva adaptação de obras culturais, os nomes que saltam na mente são *Iracema* e o *O Guarani*, ambos de José de Alencar, obras que reiteram o mito da colonização romantizada e pacífica. Claro que existem obras literárias como *Macunaíma*, por exemplo, com pontos de vista mais complexos e para além de uma visão apaziguante da colonização, mas não me parece que estão, por assim dizer, na boca do povo, de

forma mais popularizada (inclusive entre não indígenas), como a figura de Malinche no México. E, ao contrário desses personagens fictícios brasileiros, Malinche era real.

Na publicação *Tres veces tres. En la chave Malintzin: Nueve aproximaciones a su figura* (2021), a pesquisadora, ativista, escritora e linguista ayuujk (mixe), Yásnaya Elena, vai construir um quadro de análise acerca de Malinche, e se debruça, em um dos capítulos, na maneira como ela é reconhecida com extremo respeito e veneração, até hoje, na comunidade zapoteca de Sierra Norte. Lá, a dança de Malinche é um dos símbolos culturais de pertença de uma sociedade que vem se organizando para fortalecer os laços comunitários, e representar a Malinche é motivo de orgulho e honra para as meninas escolhidas para tal:

> Em Los Angeles, as comunidades zapotecas da Sierra Norte de Oaxaca tem recriado suas estruturas comunitárias. Assim como em suas aldeias de origem, representantes são nomeados para autogovernar um território reimaginado como uma comunidade migrante a milhares de quilômetros de distância. Esse território é redefinido por meio de laços de colaboração mútua que revitalizam o senso de pertencimento comunitário. Parte fundamental dessa recriação é a manutenção das expressões culturais: bandas de sopro ensaiam as canções e danças tradicionais para os frequentes festivais da montanha, os tecidos produzidos em Oaxaca chegam até mesmo ao que se convencionou chamar de Oaxacacalifornia, para manter vivas as diversas danças zapotecas que são apresentadas há séculos, além de novas danças que são adicionadas ao repertório dessa tradição. Entre essas danças, a Dança de La Malinche é uma das mais importantes e são selecionadas, com muito critério, meninas para simbolizar Malintzin no século XXI[37] (Elena, 2021, p. 15, tradução nossa).

Mas o que isso tem a ver com cinema? Ao observar esta presença tão viva de Malinche na comunidade zapoteca, percebi uma conexão clara com essa estruturação de movimentos comunitários fortalecidos, muito alimentado pelo orgulho quanto às tradições e à história desses povos. Esse movimento também reverbera na força do cinema produzido em comunidades como a de Luna e, consequentemente, nas narrativas produzidas.

---

[37] Texto original: “En Los Ángeles, las comunidades zapotecas de la Sierra Norte de Oaxaca han recreado las estructuras comunitarias; al igual que sucede em los pueblos de origen, se hacen nombramientos de representantes que hacen las funciones de autogobierno de un territorio re-imaginado como comunidad migrante a miles de kilómetros de distancia. Este territorio se reformula gracias a los lazos de colaboración mutua que actualizan la pertenencia comunitaria. Parte fundamental de esta recreación es mantener las manifestaciones culturales: las bandas de música del viento ensayan los sones y jarabes para las fiestas serranas que se realizan constantemente, los textilles confeccionados en Oaxaca llegan hasta cuando lo se há llamado Oaxacacalifornia para mantener vivas las diversas danzas zapotecas que se han ejecutado por siglos y outras nuevas que se van inscribiendo em el inventario de la misma tradición. Dentro de estas danzas, la de La Malinche es una de las más importantes, entre quienes integran la danza se elige a las niñas que simbolizan a Malintzin em el siglo XXI.”

Outro fato marcante na minha estadia foi visitar o museu sobre a história de Benedito Juarez, localizado em Guelatao, a comunidade de Luna. Ali, me deparei com mais um indígena que simbolizava uma figura de poder, assim como Malinche. Benedito ocupou um cargo máximo de poder no país, respondendo perante não só àquela comunidade indígena, mas diante da sociedade mexicana como um todo. Benedito Juaréz foi presidente do país entre 1858 e 1872.

Quando comecei a me deparar com essas representações indígenas fortes e constatei como o cinema comunitário indígena mexicano anda bem estruturado, como veremos mais adiante, em detalhes, no capítulo Movimento, passei a entender bem o porquê de o debate já ter avançado na Unam. Pude compreender o motivo de o trabalho audiovisual produzido por Luna não estar limitado sob a nomenclatura de cinema indígena em certos ambientes.

Ao chegar em Guelatao fui recebida por Luna e conversamos longamente. Tive a oportunidade de entender melhor o seu ativismo dentro da comunidade, que não se limita apenas aos trabalhos de cinema. Luna está implicada em diversas atividades de rotina da comunidade, como as convocações de assembleias para tomadas de decisões e trabalhos de grupo.

Após a conversa, conheci alguns de seus colegas de trabalho, como Cassandra Cassassola, diretora de fotografia do última longa-metragem rodado por Luna, chamado *Chicharras*. Conversamos no local que abrigou a rádio comunitária do seu pai, Jaime Martínez, e, em uma de suas salas, Cassandra montava o filme de Luna. Também tive a oportunidade de participar de uma das aulas promovidas pela Universidad Autonoma Comunal de Oaxaca, fundada pelo pai de Luna, Jaime Martinez.

Com os companheiros de trabalho de Luna, tive uma conversa permeada por muita admiração da minha parte. Foi muito bom poder ouvir mais sobre as minúcias de como resolveram criar seus próprios circuitos de distribuição de cinema voltados para suas comunidades, associados a projetos de formação audiovisual – mais detalhados no capítulo seguinte –, visto que estavam cansados de depender de outros festivais, para tal, e de gestões de pessoas não-indígenas à frente dessas iniciativas. Por outro lado, também foi interessante perceber, de modo mais evidente, o quanto a forma como se relacionam e atuam, em suas respectivas comunidades, influencia as narrativas e a maneira como lidam com as equipes de seus trabalhos.

Em Guelatao conheci, ainda, o irmão de Luna, Andrés Martinéz, um dos personagens de *Tio Yim,* e pessoalmente ele possui o mesmo tom irônico que exala no filme. Na conversa, ele estava sempre tentando complexificar as implicações de viver sob a *comunalidad* (conceito trabalhado no capítulo seguinte), que resvala em muita responsabilidade para todos. Para ele, apesar de todas as qualidades, a *comunalidad* também pode ser muito demandante, visto que conciliar opiniões de um número tão grande de pessoas pode ser muito exaustivo para uma sociedade em constantes transformações.

Já ao chegar em Oaxaca de Juaréz, capital do estado de Oaxaca, cidade próxima ao povoado de Luna, tive a oportunidade de conhecer o Guelaguetza[38] – uma festa tradicional de oferenda aos deuses, que foi se transformando e hoje em dia é alvo de críticas por todos os indígenas e moradores de Oaxaca com os quais conversei. Eles criticam a festa alegando o caráter gentrificador que ela alcançou e os diversos danos que ocorreram à comunidade local, que viu os seus negócios prejudicados pela invasão de empresas estrangeiras que trouxeram cardápios em inglês e alimentos que nada têm a ver com a cultura local.

Além desses fatores, também ocorre falta de água nesse período da festa – nesse ano, especificamente, pude observar que a prefeitura estava disponibilizando carros-pipa para abastecer alguns locais, inclusive a casa onde estive hospedada. Outra crítica grave é relativa à falta de remuneração para os povos que trazem sua cultura de diversas regiões de Oaxaca para abrilhantar a festa. Apesar de todo o dinheiro arrecadado com a vinda de turistas nessa época do ano, nada é repassado para essas pessoas pelos órgãos públicos.

Mas o que isso tem a ver com cinema? Em um dos dias de apresentação da festa que ocorre nas ruas, mas também em uma arena privada dentro da cidade, a cineasta mixteca Ángeles Cruz fez um protesto de dentro da arquibancada contra uma onda de violência que ocorre em sua região. Em 2013, seu irmão, uma das lideranças indígenas e mais cinco pessoas foram assassinadas em uma emboscada e os matadores ainda estavam impunes. Já em 2024, a violência voltou a acontecer quando um grupo armado chegou à comunidade de Lázaro Cárdenas (San Miguel el Grande), disparou e queimou casas, expulsando as comunidades originárias desta

[38] O Guelaguetza ou a festa ou Los lunes del cierro (As segundas na colina) é uma festa que acontece no final de julho. Uma festa de oferenda aos deuses.

área. Os homens ainda destruíram o Santuario de las Aves, uma zona protegida por ecologistas. Quando conversei com Luna sobre ocorrido, ela me afirmou que a região do povo de Ángeles é mais violenta do que a dela, apesar de pertencerem ao mesmo estado. Todavia, em Guelatao, povo de Luna, observei que existem vários avisos que informam que é terminantemente proibido caminhar por ali desacompanhado de alguém da região e que as câmeras de segurança estão instaladas por toda comunidade. O estado de alerta é constante. E a luta, presente no filme de Luna, está localizada nesse espaço narrativo.

Fecho este epílogo com um poema escrito por mim em Oaxaca, que fala sobre minhas inquietações do momento relativas à escrita da tese. Falo sobre como se manifestava em mim, intimamente, a tentativa em criar conexões com aquele lugar e aquelas vivências e os demais povos ameríndios objetos da pesquisa.

> Um dia me transformo numa flor de calabaza
>
> É engenhoso como o corpo pode se refazer em nuvens quando chega num solo que nunca pisou e experimenta cores, sabores, cheiros e saberes que não conhecia
> Me sinto meio embolada desde que cheguei na terra onde a *águia comeu* uma serpente em cima de um cacto, ou México.
> Faz mais de um mês que estou no umbigo da lua e ainda não tinha conseguido encontrar um léxico possível para falar sobre pueblos de línguas mesoamericanas novas para mim e com os quais tento trocar
> Eu sinto às vezes que só quero continuar me abrindo para o quão pode ser extremamente familiar e ao mesmo tempo assustador acessar o total desconhecido, é mais sobre desaparecer na nuvem
> Essa vontade de querer trazer presente para dentro de mim o que é ser latino-americana embola até o infinito um novelo inteiro de lã mixteca
> Balbucio sem concluir pensamento ou criar pontos finais junto com os tecidos da minha pele, a transformação do brilho dos meus olhos e o vento que traz junto aos meus ouvidos o canto das aves Zanate que carregam junto algumas histórias belas e outras difíceis de escutar e não virar cachoeira.
> Aqui eu secretamente finjo que sei falar espanhol fluente para chegar mais perto da seiva e descobrir sorrisos em rostos, árvores e nas oferendas tão generosas da terra vermelha.

Ter a oportunidade de me aproximar de outras lógicas de produção fílmica me inscreveu, cada vez mais, a certeza de que os caminhos deste tipo de pesquisa não poderiam estar dissociados de uma relação implicada com estas narrativas e em como é potente entender a história recente do cinema indígena do México diante destes outros cinemas ameríndios, como um tipo de inspiração não de um modelo fixo a se seguir, mas no reconhecimento de como os saberes desses pluriversos mexicanos podem catalisar ideias aos cinemas indígenas vizinhos. Assim como o fluxo recíproco também pode ser rico em possibilidades.

4 LUTA

Tecer diálogos entre cinemas ameríndios de distintas partes da América Latina, no desenvolver desta pesquisa, tem significado se deparar com universos e contextos políticos bastante diferentes. Mas, se, por um lado, existem as diferenças, por outro, tem sido crucial notar, sobretudo, que as aproximações, quando notáveis, podem abrir novas janelas de percepção quanto às narrativas acerca dessas regiões. A intenção do presente trabalho é potencializar a capacidade de escuta dessas narrativas fílmicas, assim como o exercício antigo de colocar uma cadeira na calçada, observar a vida do vizinho e chamá-lo para conversar.

No presente capítulo, a partir de análise das narrativas, da montagem e das escolhas estéticas, será costurada a reflexão acerca da representação da luta nas obras e delineado um fluxo de diálogo entre os filmes, ao posicioná-los lado a lado, como vizinhos. Para a análise, conceitos como cosmopolítica, sob a ótica da filósofa belga Isabelle Stengers (2018); o comum, sob a perspectiva da filósofa italiana Silvia Federici (2014) e da socióloga mexicana Raquel Gutiérrez (2017); a *comunalidad,* do antropólogo mexicano da etnia ayuujk Floriberto Diáz (2004); a aproximação entre guerra e luta realizada pela antropóloga Beatriz Perrone-Moisés (2025); e a problematização da ideia de liberdade, pelo antropológo zapoteca Jaime Martinez (2015) serão utilizados como instrumento para refletir sobre os modos de viver e de lutar presentes no cinema das realizadoras.

4.1 *Rama Pankararu*: cinema militante e cosmopolítica

Em uma das sequências em que o registro documental da ficção *Rama Pankararu* se faz presente, na qual Bia Pankararu leva a jornalista Paula para o protesto do seu povo, realizado em uma estrada, são transpostas em tela imagens em que os corpos Pankararus se posicionam de forma combativa, em luta pela vida. Ao mesmo tempo, a maneira como a narrativa é construída mostra, a partir das cenas que antecedem o protesto, como esse tipo de atividade é assimilado de forma familiar para eles.

Ao comunicar a jornalista Paula do protesto que haverá no dia seguinte, por exemplo, a personagem de Bia Pankararu não carrega tensão ou ansiedade. Já em

uma segunda cena, em que Bia estaciona sua moto para cumprimentar a mãe que se encontra no meio do caminho, esperando uma carona para se unir ao ato, ambas também parecem demonstrar certa tranquilidade. Pois é fato que não seria o primeiro nem o último protesto em que a comunidade se colocaria ali disposta a fechar uma estrada federal para pressionar entes políticos.

Assim como se dá em outras cenas, nesse trecho do filme são realizadas entrevistas pela personagem da jornalista Paula com pessoas reais da nação Pankararu, diálogos em que são relatados fatos verídicos vivenciados pelos indígenas. Nessas cenas de entrevista, conduzidas no levante Pankararu na estrada, são citadas as motivações e os objetivos do protesto. O ato que compõe a referente sequência do filme é realizado aliado a um levante nacional unificado dos povos indígenas brasileiros contra a medida federal que, na época, ameaçava municipalizar a saúde indígena. Nas entrevistas, os indígenas defendem como a medida colocaria em risco o direito da saúde indígena garantido em lei, o Subsistema de Atenção à Saúde Indígena (SasiSUS) como parte integrante do Sistema Único de Saúde (SUS), e ameaçaria todas as conquistas do setor, assim como os benefícios em possuir uma saúde que alcança, atualmente, diversas localidades fora dos centros urbanos, de forma a atender as demandas das aldeias.

O poder de trazer essas imagens documentais para o filme, de registro de um momento histórico em que os direitos estavam mais uma vez em risco naquela nação, agrega à obra um valor fundamental enquanto arquivo de um período histórico em que o presidente, à época, Jair Bolsonaro tratava com asco e desdém os direitos dos povos originários do país. O filme é iniciado com a notícia dos incêndios criminosos na escola e no posto de saúde Pankararu, e, na entrevista realizada com Bia Pankararu para a pesquisa em 2023, ela afirma que os atentados dos posseiros foram o estopim para uma série de mudanças no roteiro do filme e para a definição do início da filmagem do longa:

> O roteiro teve um antes e depois dos ataques incendiários. No primeiro momento, nossa história girava ainda mais em torno do encontro de Bia e Paula, nossa troca e a crescente do nosso encontro, o próprio embate com o feminismo, cultura, modos de ver a vida, enfim, a relação das duas seria a forma de mostrar as diferentes realidades. Assim que os incêndios aconteceram em outubro de 2018, decidimos que esse seria o mote principal do roteiro, que nosso encontro cresceria enquanto percorremos as questões sociais, políticas e culturais do território Pankararu (Pankararu, 2023).

No Brasil, o debate acerca do cinema político militante – compreendido aqui

como estratégia formal do filme Rama Pankararu – vem sendo articulado em trabalhos como o de Amaranta César, que lança uma luz diante da discussão entre forma e discurso. Para Amaranta, as proposições acadêmicas que procuram atribuir ao cinema militante uma proposta estética desprovida de apuro formal são antigas.

> A militância, além de ser uma prática política historicamente perseguida, é ainda um gênero do discurso político dos mais combatidos intelectualmente. Nos diversos contextos críticos de construção e reconstrução da noção de "cinema político", a relação entre filmes e militância sofreu inflexões diversas, redundando frequentemente na oposição entre engajamento militante e invenção formal (César, 2017, p.12).

Amaranta, ao analisar produções do coletivo Vídeo nas Aldeias como Martírio (2017), por exemplo, codirigido por Vincente Carelli, Ernesto de Carvalho e Tatiana Costa, investiga as práticas de produção do coletivo em um contexto de emergência e de risco. Segundo Amaranta (2017, p.13): "o ponto de partida é, pois, uma premissa metodológica: pensar o estético a partir do político – e não o inverso, como tem sido mais usual". Para Amaranta, pensar sobre a forma a partir do político é analisar a estética de planos tremidos de uma câmera que vacila pois tem medo, por exemplo.

No caso de *Rama Pankararu*, a urgência diante dos ataques na comunidade Pankarau, fez com que a equipe optasse por agregar uma linguagem documental em diálogo com a ficção. A forma aqui, também é moldada a partir do político, e sua respectiva análise não tem como se dissociar dessa lógica. O protesto não é agregado ao roteiro como um *insight* criativo produzido em uma sala de roteiro com ar-condicionado, o protesto é o próprio filme, e, nesse quesito, o cinema se confunde com a militância de Bia, em certa medida. Os recursos formais narrativos estão vivos nessa escolha em desenhar a história a partir da força motriz da luta.

Na sequência do protesto em *Rama Pankararu*, observa-se que diversos Pankararus usam seus cocares e manuseiam maracás cantando toantes. Em um dado momento, os manifestantes também mobilizam a comunidade presente a se unir para realizar *torés*[39]*.* A luta aqui é entoada por maracás e os cartazes se fundem com o movimento desses corpos que dançam toré, que reverenciam os encantados e os convocam para aquele instante presente, para pensar junto em estratégias de ação.

Figura 20 – Frames do filme *Rama Pankararu* (2022)

[39]Dança circular realizada por diversos povos indígenas do Nordeste e de Minas Gerais.



Fonte: Printscreen do filme *Rama Pankararu* (2022).

Vibrar junto com um maracá uma toante parece fazer o povo Pankararu firmar o passo com o tempo circular (Huaiquinao, 2016) e os faz abraçar o passado-presente (Matta, 2005) dos ancestrais. Mas, além disso, a repetição das toantes em um coro coletivo, que soam como palavras de ordem em *Rama Pankararu*, reverberam internamente nesta nação como uma ajuda para reorganizar os pensamentos acerca dos desafios políticos do presente enfrentados por essa comunidade.

O estado de luta e de alerta em que esses corpos estão obrigados a se portar, desde a invasão europeia, criou um tipo de familiaridade com o ato de lutar, de se proteger e protestar pelos direitos através de articulações políticas internas que culminam em atos como esse e são impulsionados, seja pelas lideranças políticas, seja pela força dos encantados presentes na ritualística dos mesmos. Esse tipo de manifestação política presente em *Rama Pankararu* entra em consonância com o conceito de cosmopolítica de Isabelle Stengers (2018).

> Cosmopolítica significa que a política deve proceder na presença daqueles que sofrem com as consequências, junto às vítimas das decisões políticas, na presença não apenas dos mundos “humanos”, mas também dos múltiplos mundos divergentes a que pertencem, mundos estes, que estas decisões

> políticas também podem colocar em risco[40] (Stengers, 2018, p. 95).

Em seus escritos, no livro *A invenção das ciências modernas* (2018), Stengers vai tensionar o tipo de produção do saber ocidental centralizado em uma ordem hierarquicamente naturalizada, matriz da produção de ciência sobre o mundo inteiro e vai procurar, a partir desta problemática, especular caminhos para sair dessa armadilha. O surgimento do conceito de cosmopolítica nasce na esteira desse pensamento e propõe uma forma de compreensão da política desvinculada desta perspectiva limitante, problematizada por ela, que prioriza o ponto de vista dos entes humanos ocidentalizados.

> O cosmos não é um argumento e ninguém pode pretender ser o seu porta-voz, mas sinaliza que, ao se debruçar nestas questões que estão para além da política tradicional, os mundos estão em equilíbrio. "Torna presente, ajuda a ressoar o desconhecido que afeta as nossas questões, um desconhecido de que a nossa tradição política corre um risco significativo de desqualificar[41] (Stengers, 2018, p. 94, tradução nossa).

Essa mudança de perspectiva não pressupõe criar uma nova fórmula essencialista de observar o mundo, agregando agora entes não-humanos (como encantados e o que se convencionou chamar de natureza), vai muito além disso. A premissa de Stengers parte de uma mudança radical na forma de compreender o saber de maneira a repensar todas as bases do conhecimento e respeitar os saberes localizados. Para Stengers, não existiria uma fórmula única de compreender universos tão distintos. Ela atenta para noções básicas de abertura e potencialização das possibilidades de escuta, aliada ao pensamento do psicólogo Tobie Nathan, um imigrante egípcio residente em Paris. Uma escuta que se debruça em ouvir seres não-humanos que tendem a ser desqualificados pela tradição do pensamento político clássico:

> Com Tobie Nathan, aprendi que as pessoas que sabem como se relacionar com entidades que não são humanas sabem muito bem que tais entidades têm de ser reconhecidas e honradas para não se tornarem poderes devoradores e furiosos. Relações civilizadas e cuidadosas devem ser estabelecidas e sustentadas – os deuses, espíritos ou ancestrais devem ser

[40]Texto original: "Cosmopolitics means that politics should proceed in the presence of those who will bear the consequences, who will be the victims of political decisions, in the presence not only of 'human' but also of the multiple divergent worlds thay belong to, wich this decision threatens".
[41]Texto original: "The cosmos is not an argument and nobody can purpot to be its spokeperson, but it signals that together with issues, worlds are in the balance. It "makes" present, helps resonate the unknow affecting our questions, an unknow that our political tradition is at significant risk of disqualifying".

> alimentados[42] (Stengers, 2018, p. 100, tradução nossa).

No filme *Rama Pankararu*, o fato de levar a ritualística para o protesto não funciona ali como uma simples alegoria de representação da nação indígena para os jornalistas que cobriam a manifestação. O ato de se pintar com o barro branco, por exemplo, elemento caro aos encantados Pankararu, foi retomado recentemente pelos jovens locais, ao entrar em contato com fotos antigas dos ancestrais; nessa ocasião, os jovens Pankararu perceberam a recorrência do uso do barro ancestral nas imagens e trouxeram novamente para as práticas da comunidade, propiciando, assim, mais um atalho de conexão com as forças mais que humanas. Consequentemente, tais práticas podem pular aos olhos de quem os rodeia como novas formas de conhecimento e não como uma simples alegoria da representação – nesse caso, de análise pela via fílmica, uma epistemologia nativa de luta manifesta pela via do cinema.

4.2 Um mundo onde caibam vários mundos

Autoras como Isabelle Stengers (2018) e Marisol de la Cadena (2018), quando falam sobre um mundo onde caibam muitos mundos, fazem referência a uma máxima do Exército Zapatista de Libertação Nacional de Chiapas no México. O grupo de revolucionários que decretou uma luta armada contra o governo mexicano na década de 1990 reivindicava por mais autonomia e liberdade, pois os povos indígenas da região se viam vítimas de preconceitos e sofriam com péssima qualidade de vida. Esse foi o momento em que a comunidade da região se uniu para buscar por autonomia. Tanto das formas de produção agrícola, respeitando a terra e evitando o uso de substância tóxicas, como na educação, repensando modelos de ensino clássico e buscando por outras metodologias que permitissem tratar das próprias questões rotineiras da comunidade, dando espaço para o ensino de línguas dos povos maias da região como *tsotsil,* por exemplo. No âmbito da saúde, os zapatistas também vêm desenvolvendo modelos autônomos que atendam à população.

[42]Texto original: “With Tobie Nathan, I have learned that peoples who know how to relate with other-than-human entities know well that such entities have to be recognized and honored if they are not to become devouring, furious powers. Civilized, cautions relations with them have to be established and sustained – the gods, spirits, or ancestors must be fed”.

Atualmente, a luta zapatista não é mais armada, é simbólica, e a resistência desta comunidade serve de inspiração para a escrita dessas pesquisadoras porque o movimento já promoveu uma série de encontros internacionais abertos com outros povos para abordar as rotinas internas zapatistas. No entanto, o que se propõe dessa escuta não é a reprodução de um modelo que vai servir para os demais universos, como diz Stengers, pois cada povo possui suas lógicas de compreensão de mundo e seus respectivos desafios. O que Stengers enaltece, todavia, são as possíveis confluências.

Em um debate, realizado pelo canal do *Youtube* do Centro de Estudos Avançados da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, com Stengers, em 29 de agosto de 2024, a pesquisadora cita a palavra *palabre,* que ela teve a oportunidade de ouvir em contato com imigrantes africanos na França. Stengers afirma que *palabre*, para esse grupo com o qual ela manteve contato, seria o ato de se abrir para trocas de histórias em que cada um relata um episódio de sua realidade. Porém, a intenção desta troca não é a argumentação na qual, ao final do diálogo, haverá um veredicto sobre quem está certo e quem está errado. A intenção da *palabre* é apenas apresentar histórias distintas entre si e colocá-las em diálogo.

Diante da lógica da *palabre*, é preciso ter ciência que pode haver dissenso entre os diversos universos que vão entrar em contato a partir do diálogo, como é o caso da discordância que se estabelece entre Bia Pankararu e a jornalista Paula, em *Rama Pankararu*, detalhada a seguir. A partir desse relato com Stengers, associado à ideia de que os universos consistem em diferenças, propomos aqui uma reflexão acerca da cena em que a personagem de Bia Pankararu e Paula discordam quanto a uma prática ritualística que só poderia ser realizada por homens, de acordo com Bia. Em uma sequência em que Bia e Paula conversam sobre a *festa do imbu*, Bia comenta que os *praiás* encantados só podem ser incorporados por homens. Apenas eles que teriam a permissão de se vestir com a roupa dos *praiás*[43]*.* É nesse momento que Paula diz que considera tal prática equivocada e que as mulheres deveriam poder ocupar esses espaços de maneira igualitária. Em seguida, Bia diz a Paula que ela não pode chegar lá e dizer o que é certo e errado, afirmando que a jornalista precisa respeitar a ritualística. Bia ainda afirma que fora do lugar da tradição, as mulheres ocupam cargos

[43]Figuras encantadas sem rosto identificado, que conectam os Pankararu a um tempo outro, que os fazem sonhar despertos com os que já não estão mais ali em carne e osso.

equânimes em relação aos homens na organização estrutural da respectiva comunidade.

Os dois universos, nesse momento do filme, parecem inconciliáveis. É quando as duas se separam de maneira brusca, após desenvolverem uma relação de afeto sexual. Mas, para além da relação de afeto romântico, Paula também nutre uma admiração pelas formas de vida daquele universo que não se resumem a essa discordância. As trocas e aprendizados de Paula não são anulados em sua totalidade porque em um momento específico da relação entre ambas ela acreditou que Bia estivesse errada e ela correta.

O roteiro do filme se desencadeia, inclusive, para uma reconciliação entre ambas, que ocorre no final. Após Paula ouvir uma entrevista de Bia na televisão, a jornalista resolve telefonar para ela e, ao escutar os elogios da entrevista proferidos pela jornalista, Bia decide convidá-la para a *festa do imbu*. Fica muito claro no filme como os universos de ambas são distintos, mas, apesar disso, existe espaço de aprendizado para a escuta, similar à *palabre*, citada por Stengers.

Outra questão relativa ao universo Pankararu e de diversos povos indígenas do Nordeste, abordada pela narrativa de *Rama Pankararu,* é o fenótipo. Após voltar ao Rio de Janeiro, a jornalista Paula se depara com a notícia de que a matéria que escreveu não seria publicada porque, segundo o editor da revista, “eles não tinham cara de índios”. No longa, o personagem editor da revista parece ignorar o fato de a região do Nordeste ter sido a primeira vítima da invasão colonial, do espólio e dos estupros dos invasores, que findaram no contexto em que os povos indígenas da região não possuem o mesmo fenótipo dos povos do Norte, onde a colonização tardou mais a chegar.

Trazer essa camada de preconceito com o fenótipo para o filme agrega mais um comentário para a narrativa, o da crítica à invisibilidade de certos universos indígenas por conta da aparência física. Ao compreender que existe um dissenso entre os universos de Bia e Paula, o filme complexifica a relação entre ambas e mostra que os diálogos entre elas podem estar repletos de nuances peculiares e pontos de vista diferentes. Mas, a partir do momento em que o diálogo está aberto, o movimento pulsa para os dois lados e confluências podem surgir. Como fala Stengers, a questão é que o diálogo precisa ser ativado. Já o editor da revista de Paula, no caso, não estava aberto ao diálogo, ele anulou aquela existência – como Stengers fala, ele

preferiu “emudecer” aquela realidade. Em uma cena no filme em que Bia aparece numa entrevista acompanhada de parentes de seu povo, ouvimos o poeta Jean Pankararu recitar um poema que trata um pouco desse preconceito acerca do fenótipo:

> Na terra Pankararu há seis mil e poucos índios
> Jovens, velhos, crianças e adultos, todos assim como eu
> Pele, braço, perna, cor, cabelo, cor de índio, cara de índio
> e alma de negro
> A sociedade me pergunta porque meu cabelo duro é assim
> com um sorrisinho sem graça, dizendo: Você?
> Você lá tem cara de curumim?
> A resposta é muito simples e vamos recordar:
> Se não fosse pelos portugueses todos teríamos cabelos iguais.
> Se não fossem os jesuítas todos nós falaríamos igual
> E se não fosse a peste do dinheiro,
> o amor valeria muito, muito mais.
> Não é do meu tempo, mas me falaram que se cassava para comer hoje
> e o amanhã a ele pertencia.
> Hoje, hoje não.
> Hoje é cada um por si e deus por nós.
> O capitalismo tomou conta da nossa inocência
> A pureza foi para a ideia que nos pariu
> Na verdade, sofre desse mal quem acredita que existe verdade para nós
> Meus olhos miram o São Francisco tão perto
> Os meus pés, chegam até a molhar,
> mas não é a água do santo rio que pode nos salvar
> A minha alma pede a minha sede aflita: tenha paciência, homem.
> Um dia haverá alguém com mais consciência,
> que não enxergue em nós um cifrão.
> Que não enxergue em nós um cifrão (Poema citado por Jean Pankararu em *Rama Pankararu*, 2022).

A partir do poema de Jean, fica nítido que, assim como os zapatistas se abrem para expor os seus aprendizados para outros povos, também pode haver uma oportunidade para trocas com seu povo quando diz: “Um dia haverá alguém com mais consciência que não enxergue em nós um cifrão”. É fato que Bia se abre para receber Paula, mas primeiro vai consultar o cacique sobre a vinda da jornalista. Ou seja, existe ali um receio que é compartilhado junto à comunidade, diante de pessoas desconhecidas adentrando o território, uma vez que há algumas que não respeitam seus encantados tanto quanto eles. Como diz Stengers, os acadêmicos, por exemplo, precisam voltar a sentir medo da natureza, dos não-humanos. Pelas intenções de Paula, ela foi enxergada como uma aliada e pode entrar, mas o receio do povo Pankararu existe e é legítimo, visto que muitos invisibilizam a existência dos mesmos, como é o caso do editor da revista de Paula.

No filme, também são citadas, nas entrevistas, outras pessoas que não estão

interessados em enxergar o universo Pankararu com respeito e com as quais seria impossível existir diálogos de troca entre universos, como propõe Stengers. É o caso dos posseiros que incendeiam o território e ameaçam o cacique e os moradores Pankararu. O próprio cacique diz, em entrevista realizada por Paula, que sofre ameaça de morte e ainda afirma que, no período de realização do filme, ele fazia parte do grupo de dez lideranças protegidas pelo Programa de Proteção aos Defensores dos Direitos Humanos da Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência do Brasil. Além dele, Paula entrevista uma senhora Pankararu que também sofreu ameaças de morte.

Ou seja, a vida do universo Pankararu parece estar em constante risco de ser emudecida e anulada. A luta parece ser um estado familiar e de constantes aprendizados acerca de novas estratégias de combate. Batalhas para as quais os entes não humanos sempre são convocados. Paralelamente, a abertura para diálogos pode contribuir para fortalecer os Pankararus nesses embates, uma vez que a voz da personagem Paula pode se disseminar em outros meios, apesar de a matéria não ter sido publicada. Para Stengers (2018), não cabe apenas nos debruçarmos em ouvir conhecimentos ameríndios e dizer que eles “têm razão”. Chegou o momento em que é necessário tentar aprender com eles e replicar esse conhecimento em forma de ações, ser afetado sobre, pois os povos originários não têm como salvar esse mundo sozinhos, como reitera Marisol de la Cadena (2018).

4.3 Tio Yim e o comum

Na abertura do longa-metragem *Tio Yim,* Luna Marán parece se utilizar da sua vocação para o cinema experimental para aprofundar as camadas relativas à construção da sua identidade, e, assim, apresenta a garota zapoteca que cresceu junto à militância política do pai. No filme, Luna se utiliza de imagens carregadas de subjetividade que serão analisadas esteticamente a partir de uma reflexão acerca dos conceitos de comum e de *comunalidad.*

Nas imagens referentes aos primeiros minutos do longa, a montagem do filme de Luna apresenta um mosaico de cenas gravadas em película nas florestas do seu povo, na cidade do México de Guelatao, mescladas às cenas do seu pai diante uma janela de vidro em que o reflexo das árvores ao fundo se funde com a figura dele,

Jaime Martínez (Figura 21). A partir de uma narração em *off*, Luna descreve uma visita do seu pai à comunidade vizinha, quando ela era criança. A diretora também teria ido junto nessa viagem de burro, com destino a uma festa em que o pai faria uma apresentação. Luna ainda relata que desde criança sonhava em cantar, assim como o seu pai Jaime.

A música que Jaime levava para seus parentes nessas viagens era carregada de uma carga política e contestadora. Nas imagens de *Tio Yim,* construídas por Luna, não observamos apenas a memória de uma admiração de uma filha pelo pai, mas o retrato da construção de uma identidade que vai estar marcada pela forte conexão com a comunidade, com as lutas do seu povo e também com os entes não--humanos que habitam aquele espaço.

Figura 21 – Frame do filme *Tio Yim* (2019)



Fonte: Printscreen do filme *Tio Yim* (2019).

Na primeira imagem do filme em que Luna aparece em quadro, ela está refletida de forma desfocada em um espelho (Figura 22). Ela limpa a imagem com sua própria mão e é quando conseguimos ver sua face com mais nitidez. Mas o borrado inicial aparece como um convite, ao espectador, ao mergulho que a diretora vai fazer em um caminho de busca por uma identidade repleta de nuances que se sobrepõem. Mas, afinal, qual a pergunta que Luna faz? “Quem somos, comunidade zapoteca de Guelatao? E como nos relacionamos?”. Essas perguntas parecem transpor mais os anseios da diretora do que apenas “Quem sou?”. Em uma segunda imagem do reflexo da janela (Figura 22), em que Luna aparece também refletida ao lado do seu pai empunhando a sua câmera, ela parece pontuar que o filme não está ali para centralizar a narrativa em apenas um personagem. E mais, que a floresta que os rodeia, a comunidade, também é protagonista dessa história.

Figura 22 – Frame do filme *Tio Yim* (2019)



Fonte: Printscreen do filme *Tio Yim* (2019)

Em *Tio Yim*, ao narrar a trajetória do seu pai e o crescimento dela naquele ambiente político, a história é atravessada pelas trocas com a comunidade e pela atuação de Jaime como trovador e comunicador. A partir dos relatos do filme, fica claro como a rádio comunitária gerida por seus pais funcionava como um espaço que garantiu a resistência e a força do seu povo por muitos anos.

A partir das rotinas comunitárias da diretora zapoteca observadas no filme, como, por exemplo, as vivências do seu pai dentro das comunidades, produzindo canções a partir das inquietações dos seus pares e de todas as andanças do seu genitor, tentando construir e fortalecer ambientes de expressão e trocas com a comunidade zapoteca, propomos aqui um diálogo com o conceito de comum, trazendo como interlocutoras Silvia Federici e Raquel Gutiérrez.

O conceito de comum parte da premissa de observar e fomentar práticas sociais que não estejam vinculadas ao modelo capitalista e estatal de compreensão de mundo, produção de bens materiais e sentido. Ou seja, debruçar-se sobre modelos políticos que propõem ações concretas da sociedade civil, tendo em vista a sinergia dos interesses comuns de um povo, que funcionam de maneira autônoma, para além do estado.

Ao se dedicar ao conceito, tanto Silvia Federici como Raquel Gutiérrez tecem críticas inclusive a movimentos de esquerda que se negam a pensar em práticas para além da política institucional e do capitalismo. Em *Horizontes comunitário populares,* Raquel Gutiérrez (2017) se debruça sobre o caso da Bolívia, criticando a forma como o governo de Evo Morales deu as costas para diversas reinvindicações do povo e como outros tipos de articulação da sociedade civil se manifestaram na região. Para Gutiérrez (2017, p.), “(...) a questão que continua diante de nós é o problema do poder,

sua dissolução e transformação". Já Federici analisa como ações como as cozinhas comunitárias (*ollas comunes*) construída por mulheres, no Chile e no Peru, nos anos 1980, a fim de ajudar famílias sem recursos a comprar alimento, podem servir de exemplo para repensar a dependência estatal.

> A ideia do comum, neste contexto, tem fornecido uma alternativa lógica e histórica ao binômio Estado e propriedade privada, Estado e mercado, permitindo-nos rejeitar a ficção de que são esferas mutuamente excludentes e que só podemos escolher entre elas, em relação às nossas possibilidades políticas[44] (Federici, 2014, p. 121, tradução nossa).

Dessa maneira, adotamos o entendimento, aqui, de que o filme de Luna Marán, além de apresentar práticas em sua comunidade que entram em sinergia com a ideia de comum, poderia funcionar como uma espécie de ativador para pensar o comum. O cinema zapoteca de Luna, então, poderia ser compreendido como um agente epistemológico na medida em que cria e dissemina modos de viver além do binômio Estado e mercado. Luna cria um cinema comunitário com traços experimentais e o filme pode recriar a sociedade em um movimento cíclico. Na mesma medida em que o filme roteirizado por Bia Pankararu ativa a cosmopolítica, Luna ativa o comum.

4.4 A circunspecta serenidade da montagem de *Tio Yim* e a *comunalidad* como parte do cotidiano

A luta no filme de Luna também é colocada como algo recorrente dentro da rotina da comunidade, assim como em *Rama Pankararu*. A partir da montagem do longa, deparamo-nos com sequências em que estão presentes as iniciativas de luta pelo território, como é o exemplo da reunião liderada pelo seu pai, Jaime Martínez, na qual ele se organiza para protestar contra a concessão da exploração das terras zapotecas por uma empresa, e, em seguida, Luna nos apresenta uma cena descontraída do presente. Na cena seguinte, sua família conversa de maneira serena sobre a realização do filme. Em outros momentos, ela traz cenas nas quais é abordada a importância dos projetos de comunicação implantados pelo pai de Luna e dos ritos que são montadas, seguidas, também, de cenas de seus familiares em momentos de

[44]Texto original: "La ideia de lo común, em este contexto ha proporcionado una alternativa lógica e histórica al binomio Estado y propriedade privada, Estado y mercado, permitiéndonos rechazar la ficción de que son ámbitos mutuamente excluyentes y de que solo podemos eligir entre ellos, em relación com nuestras possibilidades política".

brandura, em casa. O que a diretora simboliza, a partir desses cortes, é uma rotina em que a luta faz parte do dia a dia e não é algo excepcional.

Esse modo de viver da família de Luna representado no filme entra em confluência direta com escritos de um dos companheiros de luta do seu pai, o antropólogo ayuujk Floriberto Díaz. Juntos, eles desenvolvem o conceito de *comunalidad*, inclusive citado no filme. Floriberto, ao delimitar a diferença entre comunidade e *comunalidad*, dá ênfase à noção de que a *comunalidad* é uma busca sempre ativa de se fazer presente e atuante diante da comunidade, numa espécie de doação proativa às necessidades do coletivo. De acordo com o conceito formulado por Díaz:

> Comunalidad:
> A terra como mãe e como território
> O consenso em assembleia para tomada de decisão
> Serviço gratuito como exercício de autoridade
> O trabalho coletivo como ato de recreação
> Ritos e cerimônias como expressão do dom comunitário[45] (Diaz, 2004, p. 368, tradução nossa).

Outro elemento essencial para a construção narrativa do filme de Luna é a forma como a diretora expõe os bastidores da elaboração fílmica, caracterizando assim *Tio Yim* como um filme processo. Ou seja, diversos elementos em jogo para a tomada de decisões dentro da obra são expostos ao espectador, de maneira a dialogar com o caráter do consenso em assembleia para a tomada de decisões, característico da *comunalidad*. Luna deixa nítido como é importante para ela decidir tudo em conjunto com sua família e, de alguma forma, convida o espectador para adentrar esse processo de busca por respostas. Nenhum dos familiares de Luna sai neutro nesse processo, pois todos são convidados a implicar-se nessa busca por caminhos narrativos. Os personagens do filme de Luna, seus familiares, vivem a *comunalidad* do povo zapoteca e não têm como sair dela para a produção do filme. Logo, a *comunalidad* vem para dentro da narrativa, atuando em sua semântica e na essência de Luna de fazer cinema.

O mecanismo de expor o processo de produção da narrativa é identificado desde os primeiros minutos na obra, tanto através das imagens da câmera sendo montada, como de cenas de preparação para entrevista, ou das sequências com o

[45]Texto original: “Comunalidad:/ La tierra como madre y como território/ El consenso em assemblea/ para la toma de decisiones/ El servicio gratuito como ejercicio de autoridade/ El trabajo colectivo como um acto de recreación/ Los ritos y cerimonias como expresión del don comunal”.

irmão de diretora relutando em aparecer no filme. Contudo, o que ganha relevância nessa aparente transparência, principalmente, são diversos momentos da exposição da própria elaboração do fio condutor do filme construído especialmente entre ela e os pais, a partir da elaboração da música que eles compõem.

Uma dessas cenas de processo traz um elemento especial. Quando ela entrevista a mãe e sua genitora brinca com o microfone direcional cantando uma música, uma imagem dos bastidores de produção da rádio de décadas atrás entra em seguida na montagem. Imagem na qual a mãe narra um texto de apresentação do programa da rádio comunitária zapoteca. O material de arquivo da mãe remonta um momento de criação da rádio e também de elaboração estética do respectivo projeto cultural. A mãe titubeia e, ao cometer um erro na narração do texto de chamada do programa da rádio, possibilita que o espectador relacione tal exercício da figura materna à tentativa de elaboração empreendida pela filha no filme. Como elaborar esteticamente a luta de um povo em diálogo com a *comunalidad* e comunicá-la?

O que seria a construção do filme de Luna e da rádio gerida pelos pais se não exposições de um exercício de elaboração de si e da comunidade em busca de outros companheiros de identificação para com aquele modo de vida? Ambos passam por uma construção de um glossário estético em que o comum e a *comunalidad* desenham, redescobrem e redesenham, em um movimento constante, modos de lutar. Na medida em que a comunidade zapoteca cresce e que novas gerações chegam, as estratégias se movem. Nada é definitivo, apenas a vocação em se voltar para o coletivo.

Tanto o filme dirigido por Luna Marán, quanto o longa roteirizado por Bia Pankararu, operam no sentido de gerir as narrativas como agentes epistemológicos que parecem transparecer a vivacidade e o movimento dessas lutas que se desenvolvem nos respectivos territórios. Lutas essas que se colocam na contramão do pensamento ocidental eurocêntrico que não se abre para escuta dos encantados ameríndios.

Cabe enfatizar que não existem modelos de luta a serem copiados em larga escala, visto que as respostas desses universos podem ser distintas. Mas, como reiteram Stengers, Federici e Marisol de la Cadena, o diálogo entre os diferentes e o exercício da escuta é o que restou como máxima.

4.5 O levante em *Mala Junta* e a força comunal

Em *Mala Junta,* da mapuche Claudia Huaquimilla, em uma das sequências que precedem o ataque ao militante mapuche, que vai findar em seu cruel assassinato pela polícia chilena, a respectiva comunidade indígena toma a rua em um ato político. São diversas pessoas entre homens e mulheres, de todas as idades, inclusive crianças, que se unem ao redor de um palco em um clima calmo, apesar da premissa do ato.

No palco, diversas palavras de ordem e de protesto aos ataques ao povo mapuche são expostas em faixas. Ademais, assim como na comunidade zapoteca de Luna, a música funciona como um propulsor de articulação de ideias dentro do povo. No caso dos mapuche da narrativa, o canto também é um elemento chave do levante. No palco, uma mulher com um violão entoa versos de uma canção, que fala sobre o sangue derramado pelo seu povo na luta pelo território, mas também relata o amor que une a comunidade. Ali, naquela plateia, ressoa uma atmosfera de liberdade, onde, por aquele precioso instante, o universo mapuche gira em torno de si, é o seu próprio eixo, e não mais o centro gira em torno dos abusos do estado chileno, como a polícia pretende impor.

Para Raquel Gutiérrez, a ideia de *común* como uma relação social faz uma crítica às esquerdas estatistas que colocam o estado como centro, como citado anteriormente. Ou seja, para a socióloga e ativista social de Puebla, no México, que se autodenomina uma marxista crítica, o comum passaria por uma reatualização de vínculos sociais em que se estruturariam esforços associativos, formas de organização do trabalho coletivo, assim como a instauração de princípios éticos e regras. Para Gutiérrez, o sistema do comum é aberto, diferente do Estado. Ou seja, apesar das regras, as relações sociais alicerceadas pela premissa do comum estariam ancoradas muito mais no que não se vai aceitar, do que sobre restringir o que vai ser aceito.

Gutiérrez, em sua pesquisa, afirma que os períodos mais importantes de construção de suas análises, foram fruto de momentos de luta que levaram a um estopim de levante as comunidades que estudou. Momentos de tensões entre essas comunidades e o Estado, quando se opõem a alguma ameaça do governo ao território. Para Gutiérrez, a partir deste ato de dizer não, abre-se um caminho para que se

expandam os horizontes de anseio da própria sociedade. A partir do não é possível sonhar. E ela ainda vai além, para Gutiérrez, é preciso ir além dos direitos humanos conquistados em lei, porque nem todas as demandas comunitárias cabem nas leis que já foram garantidas.

Para Gutiérrez, pensar a partir do comum é sair do lugar de vítima e demandante, é se enxergar enquanto protagonista e ser de ação, não subordinado ao Estado. Mas por outro lado, isto não significaria se isolar e, sim, interferir e intervir no estado – reivindicando por mudanças, ao mesmo passo em que age fora dele. Ou seja, não esperando por ele para agir ou tomar iniciativas, como é o caso das cozinhas comunitárias citadas anteriormente.

Em *Mala Junta,* nessa cena do ato, enquanto os gritos de revolta ecoam do palco, ora musicados, ora pela voz altiva do militante que posteriormente é assassinado, muito acontece nos burburinhos daquele povo indígena que está ali. Ao dizerem não aos abusos do estado chileno e às constantes ameaças de vida, a comunidade que está embaixo na plateia naquele momento também manifesta anseios sobre o que pode ser o futuro, como pode ser, o que fazer e como fazer.

A partir do que é posto nas narrativas dos filmes, a agência epistemológica das obras aqui analisadas também parece funcionar no sentido de traduzir a luta desses povos originários como um levante constante. Ou seja, para comunidades que constroem relações sociais que dialogam com o comum*,* ou, em outras palavras, que extrapolam as amarras sociais estatais e atuam independente delas, sempre existirá luta.

A crítica de Célia Xakriabá (2018) à ideia de tutela também pode dialogar de maneira afinada com o conceito do comum. Para Xakriabá, a tutela dos povos indígenas por parte do Estado pode ser identificada como um mecanismo para tentar domesticar nações e formas de vida. E o povo mapuche do filme de Huaquimilla mostra através das imagens que não cabe nesse paradigma.

4.6 Modos de lutar e luto insubmisso em *Mala Junta*

As sequências que seguem mais adiante na narrativa mostram os ataques ao povo mapuche e escancaram de forma contundente a maneira como os incêndios provocados pela polícia agridem não só a população local, como também os

elementos não-humanos daquela paisagem. A fumaça dos incêndios criminosos em planos gerais está presente em diversas sequências e inscreve um comentário acerca da tensão da região, agregando outra camada de incômodo ao espectador, ao lançar luz a uma perspectiva da natureza ou elementos não-humanos ali presentes (Figura 23).

Figura 23 – Frame do filme *Mala Junta* (2016)



Fonte: Printscreen do filme *Mala Junta* (2016).

Já nas cenas em que os ataques ao povo mapuche acontecem frontalmente e que a polícia invade as casas da comunidade, a crueldade dos policiais é colocada de maneira brutal. Sob a névoa de fumaça dos incêndios, as pessoas são tiradas de suas residências com agressividade. É neste dia que os policiais técnico-militares chilenos, chamados *carabineiros,* realizam uma busca pelo militante Pedro e o assassinam. Naquela sequência, assim como o efeito da falta de nitidez causada pelas nuvens de fumaça (Figura 24) dos incêndios, fica turvo também para os personagens o raciocínio. Fica difícil para eles conseguirem elaborar o que pensar e como agir, pois a força de morte do Estado parece, naquele instante, tentar suprimir os anseios do povo originário de maneira devastadora.

Figura 24 – Frame do filme *Mala Junta* (2016)



Fonte: Printscreen do filme *Mala Junta* (2016).

No entanto, apesar do abatimento, nas sequências seguintes, a vontade de lutar daquelas pessoas não se esvai com a tristeza e não se transforma em desesperança. Tanto o protesto realizado pela comunidade no momento em que o corpo do militante Pedro é encontrado, como a homenagem que é prestado na ocasião do enterro dele mostram que a vitalidade e a força para a reagir estão ali presentes.

Figura 25 – Frame do filme *Mala Junta* (2016)



Fonte: Printscreen do filme *Mala Junta* (2016).

Quanto ao engajamento político do personagem Cheo, é de maneira gradual que acontece o envolvimento dele com a militância. Cheo, primeiramente, passa a frequentar os espaços de articulação política do povo, ao se aproximar de uma das lideranças jovens. Em seguida, comparece às manifestações e aos protestos públicos dos mapuche contra a ação violenta dos policiais que os acusam falsamente de provocarem incêndios na região. O momento mais pungente da relação do jovem mapuche com seu povo se dá posteriormente à cena na qual os policiais invadem as casas e cometem o bárbaro assassinato da liderança.

Nas sequências seguintes ao assassinato, vemos Cheo com uma faixa tradicional mapuche protegendo o cadáver do líder assassinado e protestando. A partir de então, passa a existir, desenhada pela decupagem de fotografia, uma imersão de Cheo ao ponto de figurar, a partir dali, como parte integrante e essencial dentro daquele povo, como observado na figura 25, na qual ele ocupa a parte central na imagem.

4.7 Cheo e Tano

A escolha de personagens do sexo masculino para tratar de fragilidade traz

uma camada emocional singular para a narrativa de *Mala Junta*. A amizade entre dois homens e a relação de companheirismo que se estabelece entre eles, somadas às questões universais que atravessam a adolescência e ao contexto complexo da relação identitária de Cheo, compõem um cenário limítrofe no qual a quietude parece sempre estar ameaçada.

No final do filme, os meninos possivelmente terão que se separar por conta do que ocorreu na escola quando Tano foi ajudar Cheo a se defender. A última cena, na qual eles observam a árvore, no local onde sempre se reuniam, tombada no chão, inspira uma melancolia, mas a vitalidade desses jovens parece propor um futuro indignado, inquieto. Um movimento. Ecos da militância. Este fatalismo no final reflete a situação atual dos mapuche no Chile. Não haveria um final feliz possível. A distopia é evidente, mas a utopia de Huaiquimilla ressoa no olhar de força desses meninos.

Outro aspecto importante de ser trazido para a análise, é a maneira como a diretora apresenta os conflitos individuais dos dois personagens de maneira a complexificar os arcos dramáticos da narrativa. Para além dos conflitos sociais do povo mapuche e do envolvimento dos adolescentes na luta desse povo originário, tanto Tano como Cheo apresentam questões individuais com as suas respectivas famílias. Cheo nunca conheceu o pai e mostra essa insatisfação para a mãe em dado momento. Já Tano possui uma conduta problemática de abusos de álcool e comportamentos violentos anteriores, o que leva a assistência social a intervir e indicar que se mudasse e fosse morar com o pai na comunidade mapuche. Além disso, o jovem teria uma relação conflituosa com o pai e o acusa de ausência em outros momentos da sua vida.

No desenrolar da trama, Cheo parece se resolver com a mãe de forma pacífica, apesar dela ter precisado se impor em um conflito dos dois – embora as mulheres não sejam protagonistas, percebemos uma construção de personagens femininas fortes e imperativas em suas relações com os homens da narrativa, a menina que fica com Tano na festa também o defende perante o pai, dizendo que ela está ali como dona de suas vontades, além disso é a mãe de Cheo que resolve convidar o vizinho para tomar uma bebida em sua casa.

Já em relação à questão de Tano, é importante trazê-la para a análise por conta da relação que se estabelece entre ele e a comunidade mapuche que o acolhe. Parece haver uma inequação do Estado chileno em lidar com o comportamento do jovem, que

finda por confiná-lo até os 18 anos no final do filme. Diante desta situação à qual o jovem Tano é submetido, retomar a ideia de Gutiérrez de imaginar formas de sonhar com o mundo fora das estruturas estatais parece um vislumbre interessante. Pois parece que o Estado chileno erra duas vezes: primeiro em não conseguir lidar com as questões do rapaz, e, em segundo, por não entender que seu ato de violência na escola foi para defender o amigo Cheo do racismo.

Apesar do consumo excessivo de álcool e das atitudes carregadas de uma passivo-agressividade, por vezes (até com o seu amigo Teo), seu convívio em comunidade estava começando a despertar sentimentos de compaixão para com as demandas sociais coletivas. Ou seja, o desenvolvimento do personagem indica que ele aos poucos parecia se encontrar naquele lugar e se envolver em relações comunitárias, que aos poucos poderiam afastá-lo de impulsos de violência e errância. A relação social do comum parecia surgir para Tano, mas ela foi abruptamente interrompida pelo Estado quando o expulsam daquele lugar.

4.8 Lideranças indígenas ameríndias e generosidade

Retomando as demais obras citadas no capítulo, a forma como os respectivos filmes operam a questão da luta em suas narrativas aciona reflexões acerca da noção de comunidade e do poder. Um aspecto importante a ser notado é que a maneira como as lideranças indígenas se destacam nessas comunidades, como é o caso de Bia Pankararu, do pai de Luna ou de Pedro – o militante mapuche assassinado –, está associada a manifestações do poder baseadas no enfoque do bem comum, no coletivo. Em primeiro lugar, está assegurar o bem das pessoas, dos seres mais que humanos e dos encantados nativos daquele lugar. E o respeito atribuído a essas lideranças acontece por esse motivo. O estudo de Pierre Clastres (1984) acerca de povos ameríndios dialoga com tal perspectiva sobre o poder:

> O segundo traço da chefia índia, a generosidade, parece ser mais do que um dever, uma servidão. Com efeito, os etnólogos notaram que no seio das mais diversas populações da América do sul que essa obrigação de dar, a que o chefe está vinculado, é de fato vivido pelos índios como uma espécie de direito de o submeter a uma pilhagem permanente (Clastres, 1984, p. 29).

Para Pierre Clastres (1984), diferente das sociedades ocidentais, onde o poder do Estado se institui a partir do medo ou até mesmo da violência, em diversos povos

ameríndios esse poder se instaura a partir do respeito. Clastres afirma que, em diversas comunidades, o líder muitas vezes é a pessoa mais pobre ali, pois acaba se desfazendo dos seus pertences no intuito de agradar. Como afirma Beatriz Perrone-Moisés (2025) ao citar Pierre Clastres: “É digno de nota, como mencionado que o Inca fosse tão obrigado quanto qualquer outro chefe nativo a garantir tranquilidade e fartura a seus seguidores (p.104)”. Para Clastres, ainda, existiria uma certa dificuldade em notar quem seria o líder, visto que eram figuras que não possuíam tanta autoridade:

> Os primeiros viajantes do Brasil e os etnógrafos que se lhe seguiram por muitas vezes o sublinharam: o atributo mais notável do chefe índio consiste na sua carência quase completa de autoridade; a função política parece ser, no seio dessas populações, só muito tenuamente diferenciada (Clastres, 1984, p. 26).

Tal argumento endossou a teoria ocidental de que esses povos não possuíam um sistema político desenvolvido, pois o mesmo não se assemelhava ao modelo de poder do Estado ocidental, baseado na força. A pesquisa de Clastres foi desenvolvida em 1984 e as obras das cineastas ajudam a observar, como entre essas comunidades ameríndias ainda ocorre a continuidade de uma certa forma de liderar através da generosidade, e como o respeito para com a liderança surge a partir da admiração, a exemplo do envolvimento de Tano e Cheo com a militância mapuche.

4.9 El Cuero e a luta obstinada em *El Verano de los peces voladores*

Em *El Verano de los peces voladores,* a situação do personagem mapuche militante Pedro é similar à de Tano, no sentido de que também parece haver um completo distanciamento das leis que regem o Estado chileno para com anseios e demandas do povo nativo daquela região. Dessa forma, o único caminho possível para a comunidade nativa que se encontra acossada pelos constantes desmandos que ocorrem na região por parte dos neocolonizadores (a exemplo da construção de estradas e das cercas que impedem o movimento da população) é se impor através de atos de protesto.

Diferente de *Mala Junta*, em que a violência e as tensões aparecem de forma mais escancarada nas imagens, em *El Verano*, as notícias já chegam com os fatos consumados, tanto dos ataques ao povo mapuche, como das represálias. Essa escolha dramática parece ter sido determinada desta forma no filme, pois a maior parte da narrativa se apresenta a partir do ponto de vista da personagem filha dos

atuais invasores da terra mapuche, Manena. Se em *Mala Junta* o filme se passa dentro do coração da comunidade mapuche, em *El Verano* a narrativa está localizada, na maior parte do tempo, no que poderia se chamar de Casa Grande, se a mesma história se passasse no Brasil.

Desta maneira, o filme parece tratar, em primeiro plano, da experiência de Manena, que, por muitas vezes, não parece estar a par de tais tensões. Na cena em que se tem notícia da derrubada do poste elétrico, por exemplo, a informação chega ao espectador em um diálogo do pai de Manena com os respectivos amigos – a jovem não está na cena e não se sabe se ela tem acesso à informação. Já quando o espectador tem notícia dos tiros disparados para o ar, pelo segurança, contra os mapuches que estavam protestando na propriedade do chileno, o assunto também fica entre os homens, os patriarcas brancos. Apenas quem tem acesso a essa informação é o advogado do pai de Manena, um amigo e a funcionária mapuche, que dificilmente comentaria com a filha do seu patrão o assunto da conversa com o chefe. Tal desenho narrativo endossa a alienação da personagem, mas não a livra de pertencer à mesma família que mata Pedro no final, apesar da aparente mudança da protagonista na forma de enxergar a realidade dos povos indígenas da região.

Na sequência em que o jovem mapuche Pedro ouve os pais falarem do protesto dos seus companheiros em tom de crítica, observamos uma conversa que reflete, também, um fato consumado. Nessa cena, pela forma como fala com os pais, fica implícito que ele pode estar ajudando a articular tais movimentos. Mas, aqui, a narrativa parece possuir uma intenção diferente ao não mostrar. Na primeira cena, o assunto velado acaba findando na alienação de Manena, mas, nessa segunda cena, a diretora coloca o espectador como cúmplice de Pedro ao mostrar como se desenvolve a relação com os pais, que não ocupam o mesmo lugar de resistência, na comunidade, que ele.

Quando criticado pelos pais por se envolver com esses grupos, ele responde: “Não se meta, se não El Cuero vai te levar”. Segundo Tomás Guevara, em *El Pueblo mapuche* (2003), a crença no cuero faria parte do saber mapuche: “cuero *huecufe* o maléfico, mito que vive nas águas mansas e profundas dos rios e lagoas[46]” (Guevara, 2003, p.9, tradução nossa). Ao remeter a um conhecimento do saber mapuche, ele

[46] Texto original: “cuero *huecufe* o maléfico, mito que vive en las aguas mansas y profundas de los ríos y lagunas.”

parece tomar, por estratégia, o recurso de argumentar com a linguagem do seu povo que é familiar aos seus pais, ou pelo menos costumava ser. Nessa cena, a necessidade em articular pensamentos fora das amarras ocidentais, voltando-se para os saberes locais, fica clara, pois Pedro sabe que as leis do Estado não o protegem, tampouco os seus atuais chefes, que o açoitam mentalmente a todo momento. E ele só o sabe porque continua compartilhando desses momentos de coletividade com os seus companheiros, encontros nos quais tais urgências emergem, espaços onde o comum ainda tem vida.

4.10 Sobre a luta e a festa

A cena de *El Verano* em que a diretora Marcela Said finalmente adentra o espaço de coletividade da comunidade mapuche ocorre após a jovem Manena começar a se abrir para Pedro e estreitar os laços. Na cena, os dois chegam caminhando em uma aldeia mapuche repleta de casas de madeira e mais adiante entram em uma festa (Figura 26). Na festa, Manena primeiro é filmada sentada apenas observando as pessoas dançarem e interagirem isolada e distante, só em um segundo momento ela se levanta e dança com Pedro (Figura 26). Diferente do ato claramente político analisado em *Mala Junta,* em *El Verano,* neste espaço coletivo, se desenrola um encontro aparentemente sem uma agenda de debate político, o que não significa que o mesmo não tivesse espaço para ocorrer. Afinal, como emudecer diante de tantos ataques sofridos? De certa forma, a diretora não coloca a personagem envolvida com debates necessariamente políticos nessa cena, todavia, a experiência em observar corpos indígenas habitando aquele lugar com tanta autonomia e vivacidade parece ter impactado a personagem.

Para Sergei Eisentein (1990), o plano não é apenas o elemento da montagem, ele é uma célula ou molécula da montagem. Para Eisentein (1990, p. 24), “como a mise-en-scène é a inter-relação de pessoas em ação, do mesmo modo a mise-en-cadre é a composição pictórica de cadres (planos) mutuamente dependentes na sequência da montagem”. Ou seja, ele tem a sua potência semântica particular que ocorre ali naquele frame ou fotograma. Assim dizendo, escolher isolar Manena em um plano solitário, enquanto Pedro é enquadrado em planos junto à sua comunidade faz parte do discurso estético da construção da atmosfera da cena.

Figura 26 – Frame do filme *El verano de los peces voladores* (2013)



Fonte: : Printscreen do filme *El verano de los peces voladores* (2013)

Figura 27 – Frame do filme El verano de los peces voladores (2016)



Fonte: Printscreen do filme *El verano de los peces voladores* (2013)

Beatriz Perrone-Moisés (2025), em *Movimentos coletivos dos povos nativos da América,* trata da forma como a antropologia europeia tende a traduzir em termos e palavras ocidentais os modos de viver ameríndios. Para Perrone, esse *modos operandi* acaba por se tratar de uma armadilha, pois as formas de compreensão do mundo desses povos são complexas e podem embaralhar princípios básicos do vocabulário europeu. No livro, ela trata especificamente das aproximações entre a festa e a guerra para esses povos.

> Marcel Mauss, venerável ancestral da antropologia, lembrava-nos, há quase cem anos, que em instituições e ideias de outros povos “estão misturados todos os tipos de princípios que nossos vocabulários europeus, pelo contrário empenham-se com afincao em distinguir”. Na década de 1950, Arthur Hocart, antropólogo britânico, melanesista, considerado excêntrico, retomava a questão e indigava: Como podemos fazer qualquer progresso na compreensão de culturas antigas ou contemporêneas se continuarmos dividindo o que as pessoas juntam e juntando o que separam? (Perrone-Moisés, 2025, p. 13).

Assim dizendo, a festa dos mapuche, nesse contexto político em que se encontram no filme, parece também o prelúdio de um confronto. Como traz Perrone (2025, p. 101), "(...) é só festa na aldeia dos mortos, dizem os Krahô. Cá na terra, a vida é feita de festa e guerra". Os corpos mapuche dançam, se movimentam de maneira desenvolta e conhecem aquela região, não correm o risco de se perder no Huaca Mahuida como Manena. Diferentes dos seus pais – que chegaram a um nível de sedentarismo extremo, ao ponto de, no meio da noite, forçarem os empregados a levarem chá para eles na cama, e de promoverem festas que se parecem mais com conspirações maquiavélicas contra tudo (incluindo seres não-humanos, como as inofensivas carpas do rio) e contra todos os nativos que habitam aquele espaço –, os mapuches dançam e querem apenas continuar sobrevivendo em seu território sem cercas, sem atentados, sem que suas ovelhas sejam mortas por cachorros domésticos que não pertencem àquela região.

O jovem mapuche Pedro carrega essas inquietações no corpo e, diferente dos seus pais, que parecem ter sucumbido ao medo, ele reage, tenta proteger a terra dos seus antepassados. É notável que a diretora tenha optado em inserir personagens mais velhos que não condizem com o imaginário dos anciões indígenas que honram suas tradições, pois, assim, a narrativa apresenta os riscos da aculturação e não romantiza, com essencialismos, os caminhos tomados pelos descendentes mapuche. Desta forma, as lutas internas dentro da comunidade também têm visibilidade na narrativa.

Após a cena desse encontro festivo com a coletividade mapuche, a diretora parece querer criar um contraponto, trazendo a notícia de que dois caminhões foram queimados numa sequência em que os patriarcas invasores têm uma conversa privada. A união dessas duas informações, a festa mapuche e em seguida o protesto do povo indígena com a queima dos automóveis, parece consolidar na história uma aproximação entre dois polos que seriam aparentemente opostos, a festa e a luta, ou a festa e a guerra. Para Beatriz, a festa, nesse contexto, apresenta uma complexidade intrínseca de camadas semânticas em sobreposição:

> A festa não pode ser, para os povos nativos das Américas, como disse Durkheim da religião, “a sociedade celebrando a si mesma”: não há ali “uma” sociedade, e a celebração, longe de ser afirmação do ser da sociedade, como pensava ele, é a abertura para outros, para a transformação e para o evento” (Perrone-Moisés, 2025, p.102).

E essas formas de festejar/lutar serão sempre particulares de cada um dos respectivos contextos culturais indígenas, de acordo com cada momento político, pois, como diz Xakriabá (2018): “toda luta é epistêmica". Consequentemente, cada um desses filmes parece criar individualmente epistemologias para compreensão desses mundos ameríndios. No lugar da tradução em palavras, as referidas imagens em movimento podem fazer mais do que repetir a tentativa impossível de pretensa literalidade do ato de traduzir, posto que tais imagens fílmicas parecem buscar por caminhos de diálogo mais fiéis aos modos de viver que movem esses povos.

4.11 *Luz nos trópicos* e as armadilhas da noção de liberdade do invasor

Em *Luz nos trópicos,* por sua vez, a questão da luta é comentada, em sua dimensão simbólica, pela narrativa. A obra não possui imagens específicas de protestos ou embates com o invasor, o que não significa que as tensões não estão presentes, elas apenas se colocam por uma via mais subjetiva. O embate entre a força dos invasores europeus que teimam em desembarcar nessa terra desconhecida – visivelmente perdidos e desorientados, de um lado; e a força da tradição dos povos indígenas que se apresentam em tela, do outro – circunda a obra do começo ao fim.

Uma vez que os europeus trouxeram centenas de doenças ao Brasil, é pertinente analisar a cena em que um dos invasores passa por um processo de cura aos cuidados de um indígena, por exemplo. Embora o filme não trate das doenças trazidas pelos invasores, é importante considerar que, naquele período histórico, o que carregavam eram pragas que dizimaram um número gigantesco da população nativa do Brasil, com o chamado cataclismo biológico, nas palavras do antropólogo Henry F. Dobyns (1966). E, em troca, sob olhos de Gaitán, o que vemos esse povo nativo devolver, paradoxalmente, é a cura ao seu algoz. O que seria essa imagem se não um tipo de luta? Luta por sobrevivência dos povos indígenas, ali representados, e pelas suas tradições – nesse caso, as plantas de cura e as rezas.

Ao analisar a ideia de livre arbítrio, amplamente difundida pelas sociedades ocidentais, é intrigante como a noção de liberdade pode ser limitada nesse caso. Quando o invasor é acometido por uma doença tropical, numa terra estrangeira, onde não conhece a cura ou o remédio para sanar, até onde iria essa liberdade?

O antropólogo Jaime Martínez, pai de Luna Marán, ao questionar a ideia de

liberdade, diz que os seres humanos não são livres da natureza pois dependem do oxigênio para respirar. Outro aspecto de análise, já colocado anteriormente, entra em diálogo com essa possível falta de liberdade diante da natureza citada por Martinez, quando, no capítulo anterior, é comentado o momento em que os invasores afundam na floresta. Por se tratar de invasores, parece que não são bem quistos ali, diante de uma natureza que parece os expulsar. Para Jaime:

> Pensamos e defendemos a liberdade como um princípio sagrado, sem parar para considerar que não se pode ser livre num planeta ou num mundo que não é o nosso, mas sim que pertencemos a ele ou fazemos parte dele. Dependemos do planeta, do seu oxigênio, da sua água, dos seus frutos, do seu humor, do seu movimento, da existência de tudo o mais; sem ele, a nossa própria existência não pode ser concebida[47] (Martínez, 2015, p. 103, tradução nossa).

Desta forma, a ideia de subserviência de uma natureza que estaria ali para servir aos anseios exploratórios desses navegadores europeus cai por terra quando, de certa forma, os expele daquele ambiente. Como cita Martínez, o seu humor e o seu movimento não parecem estar em consonância com as motivações que movem aquelas pessoas – à exemplo da doença que também acomete o colonizador e da terra que os parece cuspir para fora, comentadas anteriormente.

Ainda ao se debruçar nos comentários sobre o invasor ou colonizador, realizado tanto por Paula Gaitán como por Marcela Said na "Casa Grande" de *El Verano*, Jerá Guarani sugere uma proposta acerca do que poderia se configurar como uma antropologia da cultura dos brancos. Nesse sentido, os filmes das respectivas diretoras, ao realizarem uma espécie de estudo acerca de tais personagens poderiam entrar em consonância com a proposta de Jerá.

> Uma das coisas que digo para os mais velhos e para vocês não indígenas, ou juruá, em momentos de encontro, é que seria importante fazer antropologia na cultura de vocês. Tirar o Guarani da aldeia para ele ficar na casa de vocês e observar vocês todos os dias. Sentir, refletir, tentar entender, fazer relatórios e, finalmente, produzir uma tese de capa dura, bem bonita, com muitas páginas, fotografias, gráficos e referências a outros estudos para concluir e dizer aos juruá que se tornem selvagens, que se tornem pessoas não civilizadas – pois todas as coisas ruins que estão acontecendo no planeta Terra vêm de pessoas civilizadas, pessoas que não são, teoricamente, selvagens (Guarani, 2023, p. 20).

[47]Texto original: "Pensamos y enarbolamos la libertad como un principio sagrado, sin detenernos a pensar que no se puede ser libre en un planeta o un mundo que no es nuestro, sino más bien, que nosotros pertenecemos o somos parte de él. Dependemos del planeta, de su oxígeno, de su agua, de sus frutos, de su humor, de su movimiento, de la existencia de lo demás; sin ello, nuestra propia existencia no se puede concebir".

A diferença da forma como essa narrativa é operada nos filmes para a proposta de Jerá é que ela não se daria sob a perspectiva de um olhar indígena, por se tratarem de diretoras brancas. Mas a premissa de olhar para os lados se dá de maneira profícua no sentido de trazer um ponto de vista autocrítico sobre a própria condição racial das cineastas.

4.12 Câmera escura, luneta e epistemicídio

Outro comentário intrigante do longa de Gaitán, se revela ao observar a maneira como os europeus se apresentam ali, repletos de livros, cadernos, lápis e anotações, em sintonia com a formalização do saber do conhecimento científico ocidental (Figura 28). Além disso, aparatos tecnológicos como a câmera escura e a luneta também têm um destaque. Estes objetos, no entanto, parecem falar mais sobre o ego dos personagens do que sobre algum tipo de instrumento voltado para um bem comum, voltado para se implicar de forma colaborativa naquela sociedade.

Figura 28 – Frame do filme *Luz nos trópicos (*2020)



Fonte: Printscreen do filme *Luz nos trópicos* (2020)

Já na longa cena noturna do invasor europeu montado no cavalo, é construída uma analogia inevitável com as primeiras imagens em movimento registradas no cinema, a série do fotógrafo inglês Eadweard Muybridge, intitulada *The Horse in Motion (1878).* Mas o que de fato trouxe essa tecnologia da imagem aos povos indígenas, no ato do seu descobrimento, se essas câmeras não estavam sob sua posse? É curioso observar que, logo após esse movimento na cena do cavalo em looping, observamos o invasor chegando à aldeia Kuikuro. No enanto, não parece haver sentido naquela visita, pois esse invasor está descolado da realidade

apresentada, como mostra a figura 28, diferente do descendente Kuikuro que vai em busca de suas origens.

Em uma sequência do filme de Gaitán, em que os invasores europeus se reúnem em um grupo, já com rostos melancólicos e perdidos, como parece ser a forma que diretora privilegia representá-los em grande parte do filme, observamos um dos personagens interpretado por Arrigo Barnabé cantar uma canção. Na música, está incrustada uma desesperança no Deus católico ocidental e nas suas intenções. É importante considerar que aquele mesmo povo que levou a catequização e a Igreja Católica para a América estava ali destruindo essas culturas nativas e esses espaços com epistemicídio e colonização do saber.

> Música cantada por Arrigo Barnabé
>
> E no princípio Deus criou o céu e no princípio deus criou a terra
> A Terra porém estava um caos
> E as trevas dominavam tudo
> Daí o dedo de Deus fez a luz
> Daí o dedo de Deus fez o homem
> Daí o dedo de fez aquela que seduz
> E o mundo cresceu?
> E o mundo cresceu
> Tudo mudou e alguém perguntou
> Será que Deus mudou?
> Ou será que mudamos de Deus?
> Será que Deus mudou?
> Será que quem criou o céu é quem vai destruir a terra?
> Será que quem criou a luz da sombra
> é quem vai destruir a terra com a bomba?
> Porque para bomba explodir
> alguém tem que apertar o botão
> Será que é homem? Será que é mulher?
> Será que aperta a hora que quiser?
> Como será o dedo da mão de quem vai apertar o botão?
> Como será o dedo da mão de quem vai apertar? (Trecho do diálogo do filme *Luz nos trópicos*)

A luta no filme de Gaitán, portanto, se coloca nas entrelinhas pelos embates mais macro que envolvem o contato entre os brancos europeus e os povos nativos brasileiros. O filme, dessa forma, não se ausenta do debate acerca do conflito, da luta, muito pelo contrário. Ela traz uma forma de luta menos visível e mostra como o invasor pode cair nas próprias armadilhas.

4.13 Dualismos e justaposições de combate

A montagem de *Luz nos trópicos* também parece trazer para si mais uma

camada de significado quando apresenta diversas justaposições de imagens de rituais indígenas mescladas às cenas da invasão europeia no período da colonização. Será que se pode afirmar então que luta e festa estão representados ali como dualismos? Como na análise de Viveiros de Castro a Lévi-Strauss, quando se debruça nos dualismos dos povos ameríndios da América? A festa Kuikuro poderia afirmar, assim, a importância das tradições na garantia da sobrevivência desse povo, ao honrar seus antepassados e consequentemente proteger o seu território da intenta dos invasores de interferir de maneira predatória e violenta naquele contexto. A manutenção das tradições através da festa, do ritual, prepararia os Kuikuros para o combate, pois os fortaleceria. Para Viveiros de Castro, no capítulo "Dualismo radical: metafantasia sobre a raiz quadrada das organizações dualistas" de *A Floresta de Cristal*:

> Se pudéssemos atribuir um número à dimensionalidade das organizações duais, este seria a dimensão fracionária: $\sqrt{2}$. Nem unidade, nem dualidade, mas algo quase exatamente no meio, a raiz quadrada de dois. Se, como lembrava Marx, ser radical é tomar as coisas pela raiz, então o "pensamento binário" do estruturalismo é realmente radical (Castro, 2024, p. 127).

Assim como pensa nos dualismos entre céu/terra ou dia/noite dentro das imbricações complexas comuns aos saberes ameríndios, Beatriz Perrone-Moisés (2025) propõe fazer o mesmo com a contraposição entre festa e guerra ao citar esse estudo de Castro. Para Viveiros de Castro, o binarismo dentro dessas comunidades ao mesmo tempo que se complexifica, se multiplica. Ao criar um paralelo entre tal concepção e a aproximação feita por Perrone na respectiva análise, não só *Luz nos trópicos,* mas os demais filmes investigados parecem indicar que esses polos (guerra/festa, luta/ritual) se sobrepõem e se complementam em um movimento constante de reatualizações.

No caso de *Luz nos trópicos*, os Kuikuro precisam se manter vigilantes ali no contexto contemporâneo, pois outras formas de invasão os acossam a todo instante. O não-branco ainda ameaça o território em questão. Nesse sentido, como poderia ser lida a imagem do descendente Kuikuro caminhando pelas ruas de Nova York no final do filme? O que carrega aquele homem após a visita ao ritual ou, por assim dizer, à festa dos seus ancestrais Kuikuro do Alto Xingu? Como funciona essa luta interna dentro do personagem? Como aqueles rituais que vivenciou podem inspirá-lo a disseminar diariamente o saber Kuikuro na luta simbólica constante em uma terra arrasada e coberta por concreto?

Gaitán em *Luz nos Trópicos,* além da relação imbrincada que tece entre passado e presente, também aciona no filme um constante dentro e fora. Dentro da aldeia e fora: submerso no concreto da civilização. A proposta de colocar os dois mundos e tentar expor um pouco do exercício de busca pela tradição, traz uma peça de inquietação para a obra. Inquietação que se alia à provocação de Célia Xakriabá em seu trabalho: “como indigenizar o outro?” ou “como se indaga Marisol: como não deixar os povos indígenas lutando sozinhos?”, “como tentar fazer algo absorto pela engenhosidade avassaladora de dentro da lógica das cidades monstro?”.

É preciso enfatizar que a luta, da qual trata o capítulo, não está no singular. Ela é plural e peculiar a cada povo. Nesse mesmo sentido, os rituais que se apresentam nas narrativas não são apenas rituais. Aliás, é importante lembrar que a palavra ritual sequer existe em diversas dessas línguas indígenas. Esses encontros coletivos e comunitários, que também podem receber o nome de festa, carregam uma vasta gama de significados juntos. Como reitera Beatriz:

> Também na antropologia há mais de uma definição de “ritual”, mas as festas indígenas transbordam todas elas. Recortes de nosso pensamento continuam nos impedindo de considerar em conjunto – e sem supostas prioridades – tudo o que as compõe: cantos, danças, competições, banquetes, brincadeiras, apresentações de vários tipos, reencontros, trocas de notícias, atualização de relações preexistentes e estabelecimento de novas relações (Perrone-Moisés, 2025, p.15).

Da mesma maneira, o protesto nos Pankararu não é apenas um ato de rua, é um espaço para convocar os encantados para um toré; o ato mapuche em *El Verano de los peces voladores* também é uma forma de evocar cantos dos antigos para procurar soluções para o presente; e as músicas de Jaime não existem apenas para celebrar o povo zapoteca. Já falar sobre o Huaca Mahuida é mostrar respeito por uma entidade espiritual que exerce um poder naquele espaço, e respeitar o chão onde se pisa e pedir licença para entrar deveria, ao menos, ser uma obrigação aos invasores de *Luz nos trópicos* e *El Verano*.

A noção que defendemos por nesta tese, de que os filmes objetos da presente análise funcionam como agentes epistemológicos, se ancora na possibilidade de que esse pluriverso dos povos indígenas, representados nas obras, se manifesta pela via das imagens, oferecendo caminhos para tentar ficar junto com esse problema, como sugere Haraway (2016). Tais lutas são distintas e estão em constante transformação, e a narrativa fílmica pode surgir como instrumento de diálogo.

4.14 As mulheres de Oaxaca

Apesar de não optarmos por um recorte de gênero para a o escopo da análise, no presente capítulo, por tratar da luta, cabe realizar um parêntese relativo à manifestação de uma espécie de patriarcado de baixa intensidade (Segato, 2021) presente no filme *Tio Yim*. O mesmo, no entanto, não invalida a construção de pensamento trazida pelo capítulo acerca de uma epistemologia da luta, muito pelo contrário, pois aqui apontamos como as diferentes formas de lutar também dizem respeito a questões idiossincráticas de cada comunidade. Criar uma epistemologia acerca da luta através do cinema pela via da *comunidalid*, como é o caso de Luna, é também escancarar feridas familiares.

Tio Yim, realizado em um período de 7 anos por uma mulher, possui esta camada do gênero como definidora da condução narrativa. Apesar de o nome do filme fazer uma menção centralizante em torno do seu pai; Marán, sua irmã e sua mãe protagonizam afrontes que atinam a lembrar que, para além de um trabalho conduzido por uma mulher, trata-se de uma obra que as coloca no epicentro ativo e transformador daquela história.

O filme orquestra uma clara exaltação a toda história de luta do pai, mas, em uma cena na qual a irmã fala da sua infância e da respectiva ausência de Martinéz nesse período, há uma clara proposta de um tipo de “acerto de contas” por parte da diretora. Com a câmera ligada, as duas irmãs questionam o pai: “Como ele se sentia em relação a isso?”. Martinez, de forma muito direta, fala sobre o desejo da maternidade, atribuindo-o unicamente à mãe, dando a entender que ela deveria “bastar” para as meninas naquela época.

Apesar de uma grande aproximação e uma clara relação de muito carinho entre o pai e as filhas nessa vida adulta, uma fala como essa não as parece chocar, mas gera um desconforto que não se desilinha com tanta facilidade. Adriana Guzmán, ativista aymara da Bolívia, traz reflexões a partir de uma experiência do feminismo comunitário que nasce dentro de articulações políticas de mulheres indígenas do seu país, que parece entrar em sintonia com a experiência de Luna em certa medida:

> Desde que me aproximei do feminismo e a partir das minhas intuições, senti que algo estava errado no mundo, no meu bairro, na minha família; que as meninas trabalhavam enquanto os meninos brincavam, que sendo jovens

> pensávamos em casar e ter filhos enquanto os nossos colegas falavam em ir para a universidade, a partir dessas resistências que o meu corpo tinha em se submeter ao que devia fazer como «mulherzinha», procurei no feminismo uma explicação e uma saída possível, a rebeldia e a insubordinação a aquilo que mais tarde descobri que se chamava patriarcado[48] (Guzmán, 2019, p. 21, tradução nossa).

Guzmán, em *Descolonizar la memoria, descolonizar los feminismos* (2019), narra sua vivência dentro do movimento político de mulheres aymara e tece uma crítica à noção da universalidade acerca da história do feminismo e uma subsequente linha do tempo de origem europeia associada a essa luta. Segundo Guzmán, é equivocado afirmar que o feminismo nasceu na França, para ela, as articulações feministas existem de formas distintas em comunidades diversas, desde quando se passou a identificar o patriarcado e foram organizadas ações de resistência contra ele.

Acerca da noção de patriarcado de baixa intensidade, presente em algumas comunidades indígenas, Rita Segato (2021) postula a importância em reconhecer que o patriarcado não se trataria de uma particularidade do colonialismo, mas que tais influências do colonizador poderiam vir a acentuar e intensificar as manifestações desse sistema de poder, uma vez que o patriarcado advindo do colonizador seria de alta intensidade.

Guzmán, ao defender o conceito de feminismo comunitário, reconhece que ele não existe sem uma luta presencial, de um corpo a corpo militante, e que não se restringe a um universo de debate estritamente acadêmico. Ela ainda defende que o feminismo comunitário parte de um debate que discute gênero, raça e classe de maneira integrada.

Haja vista a essência do conceito de feminismo comunitário de Guzmán, cabe observar que um diálogo com a vivência da *comunalidad* de Luna se vê bastante fluido. Ao fazer cinema e colocar esse debate acerca do pai no filme, ela transborda o lugar do privado e expande a questão para a comunidade. Uma vez que aquele filme viria a circular na comunidade zapoteca com um vasto alcance, como será observado

[48]Texto original: “Desde que me acerqué al feminismo y desde mis intuiciones sentí que algo andaba mal en el mundo, en mi barrio, en mi familia; que las niñas trabajábamos mientras los niños jugaban, que siendo jóvenes pensábamos en casarnos y tener hijos mientras nuestros compañeros hablaban de ir a la universidad, desde esas resistencias que tenía mi cuerpo a someterse a lo que debía hacer como “mujercita”, busqué en el feminismo una explicación y una salida posible, la rebeldía y la insubordinación a eso que después me enteré que se llamaba patriarcado”.

adiante no capítulo de Movimento, expor esse embate do pai não é apenas tratar de uma história particular, é convocar a comunidade para um debate. Ou seja, é também lançar mão de outro tipo de militância.

4.15 A luta de Magdalena

Em *Tio Yim*, Magdalena, a mãe de Marán, é outra personagem complexa que descola a obra de um singelo filme familiar em primeira pessoa. O filme de Luna vai tratar tanto da relação dela com o pai, como do trabalho da mãe na rádio comunitária, além de um terceiro tópico que merece destaque aqui, a sua relação com a identidade zapoteca. Magdalena, nascida na Colômbia, casou-se com Martinéz e, passadas três décadas de ativismo à frente da criação de programas de TV e de rádio pautando a comunidade, a mãe de Luna diz que, apesar de o próprio marido levantar questões acerca de sua racialização, ela se autoidentifica “híbrida”.

A maneira como é tratada a identidade da mãe de Luna no filme oferece a possibilidade de criar aproximações com os estudos de outra ativista boliviana, Maria Galindo, agregando a noção de feminismo bastardo da pensadora. Galindo, apesar de não ser indígena, fala da horizontalidade do trauma colonial e defende que se entende enquanto uma filha bastarda do Estado, ao enxergar todo o histórico de estupro de invasores coloniais que vitimou o seu povo.

Para ela, a ideia de pureza da identidade indígena foi assimilada de forma equivocada pela sociedade boliviana diante da gestão de Evo Morales, endossando a reprodução de formas de poder opressoras para as mulheres dentro dessas gestões políticas. Por outro lado, Galindo entende a mestiçagem como um projeto estatal colonial através de um embranquecimento desses corpos. Para Galindo, esta forma de assimilar mestiços como brancos cria mais uma camada problemática ao sobrepor a pele branca: "(...) o Estado tem proposto repetidamente sobrepor pele branca para colocar pele morena por baixo e dizer que essa sobreposição é mestiçagem e síntese[49]" (Galindo, 2023, p. 35, tradução nossa).

Na esteira do pensamento de feministas como Adriana Guzmán, citada acima, que defende a importância de uma oxigenação constante do movimento militante a

[49] Texto original: “el Estado ha propuesto una y otra vez superponer la piel blanca para colocar debajo de ella la morena y decir que esa superposición es mestizaje y síntesis”.

partir de trocas com outras companheiras, Galindo vai tencionar uma essencialização das identidades indígenas, ao alegar que a mesma pode estar servindo de disfarce para forjar o machismo ainda presente em certas comunidades.

> Essas duas obsessões – por um lado, a inflamação nacionalista chauvinista; e, por outro, a inflamação originária autoafirmativa – se converteram em funções do mesmo poder de enunciação, do mesmo monopólio do poder patriarcal, e projetam-se na sociedade com a mesma verticalidade tirânica e asfixiante.
> Não estou querendo deslegitimar as lutas colonialmente chamadas «indígenas», o que estou fazendo é questionar essas lutas tidas como antagônicas ao Estado-nação, mas que se submetem as mesmas regras do jogo e caem na armadilha que criticam[50] (Galindo, 2023, p. 37, tradução nossa).

A partir do pensamento de Galindo, que diz respeito a um contexto político muito particular da Bolívia, é possível tencionar o posicionamento de Martínez diante da esposa no México. É importante pontuar que, diferente das considerações que Galindo faz sobre Evo Morales, Martínez, o pai de Luna, não está associado a monopólios de poder e tirania, pois eles vivem na *comunalidad.* Contudo, este fato infelizmente não o impede de reproduzir certos comportamentos patriarcais de baixa intensidade.

Magdalena, a mãe de Luna é colombiana e não possui ascendência indígena em seu país de origem, mas se coloca na luta do povo zapoteca há anos. A forma como se entende ali como híbrida diz respeito não somente a uma percepção subjetiva acerca de um sentimento individual, na verdade, trata-se de uma implicação direta naquele coletivo e talvez não caiba apenas a Jaime opinar acerca do tema, e sim a toda comunidade que a rodeia.

4.16 Cinema e corpos destino

As distintas formas de lutar e suas respectivas epistemologias presente nas obras parecem provocar o espectador a tomar para si certas responsabilidades e não as assimilar como mero espetáculo. Quando as luzes se acendem, após o fim dos

[50]Texto original: “Estas dos obsesiones – por un lado, la inflamación nacionalista chauvinista; y por otro, la inflamación originarista autoafirmativa -, se han convertido en funciones del mismo poder de enunciación, del mismo monopolio del poder patriarcal, y se proyectan a la sociedad can la misma verticalidad tiránica y asfixiante. No estoy echando por tierra las luchas colonialmente llamadas <indígenas>, lo que estoy haciendo es interpelar estas luchas cuando se convierten en el antagónico del Estado nación, bajo las misma reglas del juego y cayendo en la trampa que critican”.

filmes, parece restar um desejo em se implicar, em compreender melhor. O próprio desenho das narrativas para o desfecho não compreende finais apaziguantes, o dissenso está ali, a luta está ali. O confronto e o risco estão presentes. Para Jean-Louis Comolli (2008), o cinema político é aquele que tomaria os espectadores como corpos destino, afetados:

> O que fazer dessa alteridade que, se filmada, é aquela que se oferece e não mais aquela que se recusa? Outro que me reconhece, espectador como "seu" outro. O que fazer da vinda do outro quando ela é chamada pelo movimento do cinema, trazida por eles, registrada por sua operação? Arte figurativa por excelência, arte de colocar em jogo (em crise) o subjetivo pelo maquínico, o cinema não se dirige a nós em sua dimensão unicamente antropológica. Que a questão que o trabalha seja aquela do destino do corpo do outro tal qual é filmado; que esse corpo filmado entre em um sistema de projeções em que nós próprios somos tomados como corpos e destinos, e que, no mesmo lance, entre no hipersistema de atribuições e de destinações sociais: eis o que coloca o cinema em um lugar político (Comolli, 2008, p.13).

O fato de os personagens das obras ocuparem distintos lugares dentro da sociedade também ajuda a atravessar de maneira plural esses espectadores. São pessoas indígenas aldeadas, um descendente em busca da origem, indígenas do Nordeste sem o fenótipo tão marcado, pessoas não-índias ou pessoas indígenas que transitam em diversos contextos urbanos e sociais, e se abrem para trocas com não-índios. O que esses cinemas constroem a partir dessas imagens vai mais além do que o conhecimento científico formal pode assimilar, pois está constituído de uma matéria outra do saber, mais plural, comunal. Nesse sentido, a palavra "política" pode ser compreendida como uma tradução possível à essência desses cinemas – uma tradução repleta de equívocos, assim como todas a traduções o são, mas possível.

> Política é o que fabrica o vestígio e a cena da relação dos corpos singulares e dos sujeitos quaisquer (o corpo intérprete, o corpo espectador); política é a cena em que se faz-desfaz a relação do indivíduo com o grupo (é o motivo narrativo que prevalece no cinema); como é a política também a relação, frágil, que se estabelece entre o isolamento do espectador na sessão de cinema e a implicação, fora da sala, do sujeito na arena social (Comolli, 2008, p.13).

Em um diálogo, os pais de Pedro, o militante mapuche de *EL Verano*, parecem não desejar que ele continue atuando junto aos seus amigos militantes em atos e protestos. A mãe dele o defende diante do pai dizendo que ele só luta "pelo que é deles", mas logo depois se contradiz dizendo que ele "mexe tanto para ficar no mesmo curral". Tais contradições e paradoxos parecem construir as narrativas a partir da

necessidade seminal do debate constante e mostram que o consenso nem sempre é um trabalho simples. E o cinema, como esse espaço de história inacabada, parece convidar para a ação, visto que são histórias de povos indígenas que continuam em curso e em risco.

5 MOVIMENTO

A maneira como os capítulos da tese estão organizados se inspira na lógica como Julieta Paredes (2020) repensa as formas de conceber o mundo para tentar tecer novas articulações políticas na Bolívia. A pesquisadora, ao falar sobre movimento em seu trabalho, vai se debruçar na situação das mulheres dos povos originários de Abya Ayla depois da invasão colonial de 1492. Nesse contexto, Julieta pondera sobre a situação das mulheres curacas, figuras de liderança andina e seus respectivos protagonismos em espaços de poder:

> Neste campo de ação, analisamos a capacidade organizativa das mulheres, sua participação nas decisões políticas e sociais e sua participação na construção das relações de poder. No que diz respeito à participação das mulheres, como parte dessas relações de poder e gestão dos cargos de autoridade nos territórios, podemos ver que, além de controlar as sucessões dos incas, as mulheres também eram autoridades por si mesmas, como Curacas e Capullanas. Ou seja, o exercício da autoridade não era exclusividade dos homens. As mulheres eram autoridades que também desempenhavam papéis importantes tanto na política quanto na guerra. A curaca de Chocó comandou seu povo e lutou heroicamente[51] (Paredes, 2020, p. 68, tradução nossa).

Ao refletir sobre o movimento feminista comunitário contemporâneo, Guzmán, mencionada no capítulo anterior, apresenta outra perspectiva, que se soma aqui ao trabalho de Paredes. Adriana Guzmán analisa o poder da circulação e disseminação de modos de viver e de pensar na comunidade, e como tais conhecimentos podem ser potencializados com o diálogo com a sociedade, e reiterados em contextos sociais que lidam com constantes transformações de forma inevitável.

> A segunda chave que dissemos ser necessária para fazer a luta e um feminismo antissistêmico é a proposta de sociedade que está ligada de forma circular ao movimento. A proposta, o projeto político, é enunciado e construído em movimento e o movimento se move enquanto se inventa e se constrói a proposta e o projeto político, que, para ser ou não antissistêmico, depende de sua concepção e posição frente ao patriarcado, se assumirmos que o patriarcado, não é mais um sistema, mas “o sistema” de todas as opressões e que opera articulando essas opressões sobre o corpo das mulheres e, a partir desses corpos, as reproduz na humanidade e na

[51] Texto original: “En este campo de acción analizamos la capacidade organizativa de las mujeres, su participacion em las decisiones políticas e sociales, y su participación em la construcción de las relaciones de poder. Em lo que respecta a la participación de las mujeres, como parte de estas relaciones de poder y manejo de los cargos de autoridade em los territórios, podermos ver que aparte de manejar los hilos de las sucecciones de los incas, las mujeres También eran autoridades por sí mismas, como Curacas y Capullanas. O sea que el ejercicio de la autoridade no era exclusividade de los hombres. Las mujeres eran autoridades que También jugavam papeles importantes tanto em la política como em la guerra. La curaca de Chocó comando a su gente y peleó heroicamente”.

> natureza, justificando as guerras, a violência e a depredação da natureza. Se não se assume essa complexidade do sistema patriarcal, as lutas e, neste caso, os feminismos não serão antissistêmicos[52] (Guzmán, 2019, p. 54, tradução nossa).

O intuito de abarcar essa noção de movimento associada ao poder político para a análise de obras fílmicas dirigidas por mulheres latino-americanas e indígenas se dá exatamente por compreender o potencial das obras como agentes epistemológicos, ou seja, como possíveis propulsores de reais impactos sociais. Por sua vez, tanto os contextos de produção quanto movimento que os filmes realizaram em seu entorno, desde a sua concepção primeira, até à distribuição, também refletem o poder dessas mulheres.

Trazendo esse modo de entendimento da sociedade a partir do movimento, neste capítulo propomos uma reflexão sobre como se desenrolaram os processos de inserção destas diretoras no cinema, os modelos de organização de equipe e de distribuição dos filmes objeto da pesquisa. Entendendo tais processos como possíveis mecanismos de construção de modos de viver também pela via da produção fílmica, procuramos investigar como os filmes movimentam os respectivos contextos sociais em que foram produzidos e como essas narrativas voltam para sociedade.

5.1 O movimento de Luna

Para o início da análise, trazemos o filme da diretora zapoteca Luna Marán que se destaca em explorar estruturas coletivas de trabalho em seu processo de produção e distribuição que se alinham com as práticas de ação comunitárias com as quais a diretora esta implicada em seu território.

Luna Marán faz parte de uma produtora chamada *Hagamos Lumbre* composta por diversos diretores indígenas do México, de diferentes etnias (O'dam, Mixteca e Zapoteca). A produtora já tem cinco anos e o período da sua criação coincide com o advento de um edital do Governo Federal do México criado para o fomento específico

[52] Texto original: "La segunda clave que dijimos que es necesaria para hacer una lucha y un feminismo antisistémico es la propuesta de sociedad que está ligada a manera de círculo con el movimiento. La propuesta, el proyecto político se enuncia y se construye en movimiento y el movimiento se mueve mientras se inventa y se construye la propuesta y el proyecto político, que para que sea o no sea anti sistémica depende de su concepción y posición frente al patriarcado, si se asume que el patriarcado, no es un sistema más sino "el sistema" de todas las opresiones y que opera articulando estas opresiones sobre el cuerpo de las mujeres, y, desde estos cuerpos las reproduce en la humanidad y la naturaleza, justificando las guerras, la violencia y la depredación de la naturaleza. Si no se asume esta complejidad del sistema patriarcal, las luchas y en este caso los feminismos no serán anti sistémicos".

da produção audiovisual de povos originários. Em entrevista realizada por mim na cidade do México, em 27 junho de 2024, ao falar sobre o fato de escolher montar uma produtora com pessoas de diferentes povos indígenas, Luna afirmou que, apesar de pertencerem a etnias diferentes, existe uma cumplicidade muito grande, visto que convivem com realidades comunitárias que os aproximam.

> No fim das contas, o que me interessa agora escrever ou filmar tem mais a ver com a vida que eu vivo todos os dias. Eu vivo aqui no meu povo e temos nossos problemas, conflitos, dramas, muito complicados e a mim é isso que interessa. E na minha produtora, Hagamos Lumbre, graças ao fato de serem pessoas que também pertencem a comunidades originárias, elas são muito mais próximas. Entendem a minha forma de trabalhar e eu consigo me conectar melhor com a forma deles trabalharem também. Apesar de não pertencermos à mesma cultura, entendemos as lógicas que nos dão mais força. Estamos juntos há 5 anos e temos 5 filmes produzidos. Então eu creio que estamos indo muito bem e obviamente vamos ganhando experiência e vamos fazer muito mais (Marán, 2024 – entrevista).

É propício aqui relembrar que o conceito de *comunalidad* foi elaborado entre dois pensadores de etnias distintas: mixe e zapoteca, e hoje em dia o *Hagamos Lumbre* também conecta realizadores de povos indígenas diferentes. Ou seja, o pai de Luna e Floriberto Diáz se uniram a um propósito comum no passado e alcançaram uma sinergia semelhante aos colegas de Luna.

No que concerne à sua produção fílmica, para Luna, os incentivos voltados para o cinema indígena fortaleceram e estruturam melhor as produções, mas a sua comunidade zapoteca já vinha produzindo projetos de formação em audiovisual há muitos anos. Projetos nos quais teve a oportunidade de conhecer uma das suas atuais parceiras de trabalho na *Hagamos Lumbre,* como aluna, a diretora Cassandra Casasola. Um aspecto interessante a ser levado em consideração presente nesses trabalhos de formação realizados na comunidade zapoteca é a preocupação antiga em relação à paridade na participação de mulheres e o foco em produzir projetos exclusivos para mulheres, anterior ao advento de indutores para mulheres surgirem nos editais do México ou de instituições, como a Universidade Nacional Autônoma do México, passar a contar com igualdade nas inscrições em cursos de cinema. Luna comenta que a paridade de gênero do público dos projetos de formação na comunidade já é uma preocupação antiga:

> Há dois anos conversava com o diretor da Escuela Nacional de Artes Cinematográficas da UNAM e ele dizia “Tu deve estar muito contente como roteirista já que a inscrição do ENAC hoje em dia é de 50% de mulheres e 50% de homens” e eu fiquei rindo porque já fazia dez anos que eu estava

> trabalhando em espaços de formação onde esse percentual já existia. E o ENAC estava fazendo isso há apenas dois anos. Sim, eu acredito que as coisas vão mudar, mas de forma muito lenta. E as estruturas institucionais são muito lentas de mover, por isso trato de não trabalhar como elas, porque são elefantes. Ou seja, sempre que você pode abrir um espaço de formação onde você cria as regras e os critérios é muito mais simples (Marán, 2024 – entrevista).

Outro aspecto particular da *Hagamos Lumbre* é que os companheiros de Luna se revezam em funções dentro dos projetos. Ou seja, se hoje ela atua como diretora em seu filme, amanhã ela pode trabalhar como produtora do trabalho de um colega. Assim, a hierarquia criativa concentrada no lugar do diretor é sempre posta em movimento, visto que, mais adiante, o companheiro também pode ocupar um cargo mais burocrático.

A partir destas primeiras impressões dos modos de viver o cinema na comunidade da qual Luna faz parte em sua produtora, já é possível observar tanto uma riqueza na troca de experiências com parentes indígenas de diferentes etnias, como uma preocupação em enxergar o trabalho de produção dos filmes como algo que vai além da centralização egóica na figura da direção, além da consideração elementar em garantir espaço em processos de formação para mulheres.

Outro aspecto a ser reiterado é que, para Luna, o contexto no qual ela está inserida na comunidade zapoteca alimenta o seu trabalho de forma única, pois ela conhece esse universo com muita intimidade. A comunidade de Guelatao não é apenas pano de fundo, é a base profunda que inspira o saber que Luna transpõe pela via cinematográfica. No *Manifesto Otros Cines possibles,* de sua autoria, Luna defende:

> O fundo é o que move nossos corações a fazer um filme; a forma é o processo de fazê-lo, que em última análise se torna cores, enquadramento, movimentos de câmera e sons.
> O fundo é aquilo sobre o que caminhamos, a terra, nosso contexto, nossa raiva.
> O fundo é o corpo do qual vivemos, nossa pele crua.
> O fundo é o que nos faz sentir, sentir de novo, sentir novamente.
> O fundo é o que nos impele a imaginar outros mundos, outras possibilidades de existência[53] (Marán, 2019, n.p., tradução nossa).

Consequentemente, o cinema de Luna, como um possível mecanismo de poder

[53] Texto original: “El fondo es lo que hace que nuestros corazones se mueven para hacer una película, la forma es el proceso para hacerla, y termina convirtiéndose en colores, encuadres, desplazamientos y sonidos. / El fondo es lo que pisamos, la tierra, nuestro contexto, nuestra rabia. /El fondo es el cuerpo desde el cual vivimos, nuestra piel prieta. / El fondo es lo que nos hace sentir, re-sentir, volver a sentir./ El fondo es lo que nos urge a imaginar otros mundos, otras posibilidades de existir”.

fazer voltar a sentir, também retroalimenta essas bases do saber em constantes transformações. O último filme dirigido por Luna, chamado *Chicharras* (2024), é uma ficção que mergulha nas complexidades da *comunalidad*, e expõe os desafios na busca pelo acordo na tomada de decisões sobre a construção de uma estrada na região. Ao escolher assinar o longa como um filme de Guelatao, a cineasta não só convoca a comunidade para assinar o filme, mas também o próprio território zapoteca cujos sentires também estariam em jogo com a construção da estrada. A partir da decisão política na escolha do título do seu filme, Luna parece convocar os espectadores a ficarem com o problema e com os desafios associados ao fazer partilhado entre a comunidade zapoteca e o entorno de não humanos ali presentes. Nesse ponto, se faz profícuo convocar novamente o pensamento de Haraway que em muito dialoga com os acionamentos epistemológicos de Luna em sua nova obra, que retoma também implicações políticas sobre o tempo e o território presentes em *Tio Yim*.

> "Chthuloceno" é uma palavra simples. Ela é composta de duas raízes gregas que, juntas, nomeiam um tipo de lugar-tempo para aprender a ficar com o problema de viver e morrer com respons-habilidade em uma terra degradada. *Kainos* significa "agora"; um tempo de começos, um tempo em prol da continuidade e do frescor. Nada em *kainos* deve remeter a passados, presentes ou futuros convencionais. Não há nada em tempos de começos que insista em eliminar o que veio antes nem o que virá depois. Kainos pode ser cheio de heranças, de recordações e também de provires, do cultivo daquilo que ainda pode vir a ser (Haraway, 2023, p.13).

Guelatao é o território da comunidade zapoteca de Luna que se expressa através de *Chicharras* no agora, mas se funda em um tempo repleto de heranças e porvires de uma comunidade que vibra pela conexão com seus ancestrais e, exatamente por esse motivo, não foge de debates contemporâneos relativos à disputa da terra, aos usos da terra.

5.2 Luna e a distribuição de filmes de povos originários no México

O seguinte tópico a ser analisado, de essencial relevância no cinema produzido pela diretora zapoteca Luna Marán, são os processos de distribuição. Sua história com distribuição começa com *Me parezco tanto a ti* (2011), quando a diretora produz o curta-metragem que ela acreditava que fosse contar um alcance de circulação mais amplo em festivais de cinema, mas o mesmo não chega nos resultados esperados.

Por acreditar no potencial do filme, Luna decide criar maneiras de fazer circular a obra produzida por ela e por seus companheiros em sua comunidade, agregando tais exibições ao projeto de formação que já estava em andamento em sua comunidade. Para a diretora, era uma chance valiosa de expor os trabalhos dela e de parentes indígenas em seu povo e em etnias vizinhas nas quais o projeto de formação acontecia.

A partir dessa experiência, Luna começou a se envolver em trabalhos de distribuição de cinema de povos originários que hoje, com a chance de contar com aportes federais voltados para povos indígenas, conseguem realizar um trabalho de grande impacto no México. Para ela, hoje em dia, os filmes realizados por sua comunidade já têm janelas de distribuição garantidas, ou seja, independente da chancela de legitimação de grandes festivais nacionais ou internacionais, os filmes já sabem que vão encontrar seu público a partir da rede independente de cineclubes que foi se consolidando no país.

Ou seja, os filmes têm uma circulação para além do público seleto de cinéfilos que tem acesso a determinada sala de cinema de um festival no centro da cidade. Os cineclubes estão espalhados em diversas localidades do México e, apesar de ainda existirem críticas quanto ao acesso ao cinema em diversas regiões do país, ou seja, o alcance de tais iniciativas está longe de ser perfeito, existe uma capilaridade muito forte.

Diante desse aspecto da distribuição, aqui, é importante enaltecer a articulação de Luna para fazer os filmes circularem em circuitos de exibição descentralizados e a importância que dá ao fato de que eles retornam para as comunidades dos povos originários. A cineasta, ao se propor a esse tipo de movimento, enxerga a importância de expandir para além das telas a exposição de modos de viver comunitários e potencializar as epistemologias a partir desse contato com o público que, muito além de um mero espectador distante em um festival de cinema europeu, é partícipe daquele contexto e pode se movimentar junto ao filme, pode ajudar a mover estruturas a partir dos debates que são lançados nessas produções.

Quando estive na cidade do México, em virtude do meu doutorado sanduíche em 2024, tive a oportunidade de acompanhar algumas sessões da *I Muestra de Cine de pueblos originários e afrodescientes* e fiquei impactada em como a organização da mostra montou uma sala de cinema no meio do Zócalo – uma localidade na cidade

que ocupa mais de 4 vezes as dimensões da Praça do Marco Zero no centro da cidade do Recife. Ou seja, todos que passavam ali no centro da cidade do México eram convidados a assistir aos filmes que também seriam exibidos em salas de cinema bem estruturadas, como a *Cineteca Nacional de las Artes*. A organização também não titubeou em abranger ainda mais o alcance dos filmes, e fez uma circulação paralela à do festival em cineclubes, em regiões como a de Oaxaca, por exemplo, estado mexicano onde está localizada a comunidade zapoteca de Marán.

Já as sessões do festival que pude acompanhar na *Cineteca Nacional de las Artes,* com debate, sempre estavam lotadas, mesmo em dias de semana, e contavam com diversas pessoas indígenas na plateia que reagiam de forma emocionada à oportunidade de poder estar em contato com aquelas histórias, com aqueles modos de viver. Os espectadores presentes pareciam tecer ali no debate novas teias de enredamento das epistemologias nativas presentes em tela.

Desta forma, propomos, aqui, entender esses esforços de distribuição e de formação como um propulsor do conhecimento que é produzido neste cinema. E o modo de enxergar a função desses filmes, a partir do destino imaginado para estas produções fílmicas, acaba falando muito sobre eles também – visto que, para Luna, por exemplo, o mais importante é poder mover as estruturas de sua comunidade e dos seus respectivos parentes indígenas.

5.3 Dados estatísticos do cinema Mexicano

Para esta pesquisa, não nos debruçamos na realização de um mapeamento detalhado acerca do cinema realizado por pessoas indígena e diretoras mulheres nos respectivos países de origem das obras analisadas, mas construir um breve panorama pareceu necessário para entender de onde falam as diretoras das obras que compõem nosso objeto de estudo.

A partir de uma análise no Anuário de Cine Mexicano de 2023 e 2024, os números da desigualdade surgem no que diz respeito ao comparativo entre aos filmes dirigidos por mulheres e por homens. Em 2023, 26% dos filmes de longa-metragem foram dirigidos por mulheres, seja assinando a direção sozinhas ou como codiretoras. E, destes 234 filmes produzidos, 103 deles foram apoiados por financiamentos públicos.

No ano de 2023, foram dirigidos sete longas-metragens de diretores que se reconhecem como indígenas ou afrodescendentes, a maioria foi de documentários. Dois deles foram dirigidos por mulheres, são eles: *Nichimal Tseb*, de Dolores Sántiz Gómez (tsotil) e *Itu Ninu*, de Itandehui Jansen (mixteca). Já em 2024 foram registrados 240 longas-metragens sendo produzidos em alguma etapa de produção e 24% deles dirigidos por mulheres. O Anuário de Cine 2024 Mexicano não divulgou dados relativos aos filmes dirigidos por pessoas indígenas.

5.4 O movimento de *Tio Yim*

Tio Yim é um filme de 2019 que contou com aportes de financiamento como o prêmio do Instituto Mexicano de Cinematografia, o IMCINE, na modalidade de roteiro, com o apoio da Plataforma MX (DOCSMX) e o estímulo Gabriel Garcia Marquez para a criação cinematográfica no México e na América Latina da Fundação norte-americana W.K. Kellog. Como pode ser constatado, o longa-metragem foi produzido anterior à criação da produtora *Hagamos Lumbre* e da consolidação de editais específicos para o cinema indígena, mesmo assim, a diretora logrou uma série de financiamentos que possibilitaram a realização da obra.

Tabela 1 – Dados de produção Tio Yim

TIO YIM	
PRODUTORA	BRUJA AZUL
CO-PRODUTORA	ANIMAL DE LUZ
PRODUÇÃO EXECUTIVA	SOFIA GOMEZ CORDOVA E LUNA MARÁN
PATROCÍNIOS E PREMIAÇÕES NA ETAPA DE PRODUÇÃO	IMCINE - PROGRAMA DE APOIO NA MODALIDADE ESCRITA DE ROTEIRO PLATAFORMA MX (DOCSMX) W.K. KELLOG FUNDACIÓN ATRAVÉS DO ESTÍMULO GABRIEL GARCIA MÁRQUEZ PARA A CRIAÇÃO

	CINEMATOGRÁFICA NO MÉXICO E NA AMÉRICA CENTRAL

Fonte: O autor (2025).

Acerca da circulação do filme em festivais, *Tio Yim* teve a sua estreia no festival Ambulante, no México, em 2019. Durante o mesmo ano, continuou sua exibição em território mexicano, participando do Festival del Nuevo Cine Mexicano de Durango, Festival Internacional de Cine en Guanajuato, Festival Foto Film, Festival Internacional de Cine de Morelia e Festival Zanate. Em 2020, o filme expandiu sua circulação para festivais internacionais, incluindo o Festival Long Shot da BBC, no Reino Unido (online), Festival Hola México em Los Angeles, nos EUA (online), e o Festival San Diego Latino Film Festival, também nos EUA (online). No mesmo ano, voltou a ser exibido no México em eventos como a 1ª Muestra de Cine en lenguas indígenas (IMCINE 2019) e a XVI Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la Televisión. Outras exibições internacionais de 2020 incluíram o festival “Entre dos mundos” de Cine de América Latina, em Florença, na Itália, o Festival de Cine de LASA (México) e a 1ª Muestra de Cine de Realizadoras Indígenas (México). Em 2020, foi exibido no Festival de Películas Nativas Arica, no Chile, país onde também participou do Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas em Wallmapu, em 2021. Finalizando a lista de participações, o filme esteve na Womex 2021, na Alemanha (online). O filme recebeu o prêmio Nuevas Miradas em Cuba em 2013, e, no mesmo ano, o prêmio IMCINE no 7º DocsForum do 9º Festival Internacional de Cinema Documental da Cidade do México, o DocsDF.

A partir desse alcance internacional, fica claro que, apesar da diretora se dedicar à distribuição local do filme, junto aos seus parentes, Luna também busca por diálogos que possam levar o saber zapoteca para outras terras de Abya Ayala e do mundo, fazendo o movimento circular.

5.5 O movimento de Bia

Rama Pankararu é o único filme da pesquisa que não conta com uma mulher assinando a direção. Bia Pankararu, artista, ativista e militante em seu território corroteiriza a obra, e aqui cabe defender o tipo de movimento que fazemos nesta pesquisa em trazê-la para junto das demais diretoras desse objeto. Não cabe aqui questionar a legitimidade dos créditos, mas, como mesmo ensina Luna Marán em seus modos de produção comunitários, passar a valorizar as mentes criativas envolvidas em cada trabalho, ainda mais o trabalho de Bia, que protagoniza a maior parte das cenas do filme.

O segundo aspecto de movimento levantado sobre a obra, vem da possibilidade da roteirista de acessar o set de filmagens e o circuito de festivais, e de como tais inserções a projetam para dentro do fazer cinematográfico. Até então, Bia tinha participado apenas de projetos culturais de outras áreas, principalmente voltados para a produção musical, e, após corroteirizar o filme, Bia tomou a decisão de abandonar o cargo que ocupava, concursada dentro da saúde indígena Pankararu, para “viver de cultura”, como ela mesmo diz.

De acordo com relatos da mesma, podemos perceber que não foi uma decisão fácil, mas que feita também para proteger a sua saúde mental, bastante fragilizada durante a pandemia, período em que atuou como linha de frente em postos de saúde. A transição de carreira parece estar sendo árdua, pois não conta mais com a segurança do mesmo valor recebido mensalmente pelo emprego anterior, mas o cinema parece ter lançado luz para a cultura como uma fonte de renda possível. O filme *Rama Pankararu* não contou com financiamentos, mas trouxe para Bia convites para realizar outros trabalhos dentro de produções audiovisuais e a possibilidade de atuar na curadoria de festivais.

Sobre a repercussão do filme em seu povo, Bia comenta da emoção em mostrar o longa para os companheiros e da importância em se enxergar em tela. Para Bia, apesar de todo o alcance internacional que o filme tomou, a opinião mais importante era a de sua comunidade e existia uma expectativa por parte dela muito intensa em perceber como eles iriam reagir:

> Acredito que o momento de estreia e divulgação tenha pego de surpresa a maioria que não sabia que o projeto estava sendo feito, foi preciso relembrar muitas lideranças que era aquele filme, daquela época, que foi rodado em

> 2019... A exibição aqui, sem dúvida, foi a exibição em que mais fiquei nervosa, apreensiva e ansiosa, pois a opinião dos nossos bate diferente, é a minha família, meu povo, foram muitas intensidades, mas foi uma noite incrível. A surpresa e a curiosidade foram maiores, o entendimento de que era um filme sobre nós mas não apenas sobre Pankararu, era sobre mim e várias particularidades, mas que nos reconhecíamos num mesmo lugar. Rolou uma identificação bonita e sincera, muitas reações diferentes à cena do romance lésbico, mas nenhuma falta de respeito, ou crítica mais atravessada, pelo contrário. Me vieram muitas pessoas comentar como era um filme bonito, filme com cara de filme mesmo, desses que a gente assiste na TV (Pankararu, 2023 - entrevista).

Ao ser questionada sobre a representatividade de mulheres indígenas no cinema brasileiro, Bia fala sobre como o protagonismo ainda é muito pequeno, mas defende que a história vem sendo desenhada de outra forma nos últimos anos. A roteirista ainda defende que tais narrativas sobre povos indígenas não podem ser feitas sem que haja parceria direta com os povos originários.

> No contexto geral do Brasil, temos poucas indígenas em todas as áreas e campos de trabalhos, principalmente com o poder de contar suas histórias com propriedade, colocando sua verdade acima do mercado. O mercado audiovisual está sendo tomado de assalto pela nossa geração, tivemos que nos apropriar das mesmas ferramentas para ter autonomia na narrativa das histórias dos nossos povos. Essa tomada de assalto vem, principalmente, como mecanismo de fortalecimento das nossas identidades, mas é uma pena termos que criar recortes e janelas para que nossas linguagens circulem. Sinto que estamos no início de uma nova era, onde nada mais sobre povos indígenas pode ser feito ou retratado sem a participação direta de indígenas nos projetos. Já passou o tempo em que ficávamos assistindo nossas histórias e referências sendo exploradas pelo outro, se houver essa exploração temática, que seja em parceria, com entendimento e protagonismo de indígenas no processo criativo de escrita e execução (Pankararu, 2023 - entrevista).

Já sobre a relevância dos temas relacionados à luta dos povos indígenas do Nordeste no âmbito nacional, Bia considera que os povos indígenas amazônidas acabam tendo uma visibilidade maior, em detrimento aos povos indígenas das demais regiões do país. Para Bia, esse preconceito acaba enfraquecendo a luta pelo bioma e pela vida dos indígenas que não habitam essas áreas.

> Sem dúvida alguma os debates sobre povos indígenas, assim como meio ambiente e mudanças climáticas, são extremamente centrados na floresta Amazônica e ao Norte do país. É como se houvesse o maior esforço, do mundo inteiro, para deixar o intocado ainda intocado, enquanto as regiões já exploradas, como no Nordeste, não tivessem a mesma importância e relevância, afinal, a boiada passa por aqui desde o início da colonização, como se não desse mais para salvar essa causa. A ideia de “salvar o planeta” salvando apenas a Amazônia é um grande tiro no pé, colocar a Amazônia como prioridade, tanto por políticas públicas ou pela mídia, deixa os outros biomas e a gente que neles vive como menos importante e com mais chances de exploração indevida (Pankararu, 2023 - entrevista).

Para Bia, o próprio ato de colocar o sertão indígena pernambucano em tela já é um ato político e uma forma de demarcar um espaço, trazer visibilidade para um bioma e uma luta particular a um povo, de um pluriverso, que não tem tanto espaço de fala como os parentes de outras regiões.

5.6 Dados estatísticos do cinema no Brasil

No Brasil, a porcentagem da participação de mulheres na direção também traz números críticos. De acordo com o Anuário estatístico do cinema brasileiro de 2024 produzido pela Ancine: “231 filmes foram dirigidos exclusivamente por homens (75%), e 52 exclusivamente por mulheres (17%)”.

Quanto ao cenário do cinema dirigido por mulheres em Pernambuco, na publicação *Distribuição do cinema pernambucano: um estudo contemporâneo - de 2013 a 2017,* que assinei junto à Enock Carvalho, a pesquisadora Carol Almeida, convidada para escrever sobre o tema no texto *Mulheres na direção do debate,* constata um cenário ainda mais limitado desta produção, percentualmente, em comparação ao panorama nacional atual:

> Entre 2013 e 2017, apenas cinco mulheres assumiram a posição de direção ou co-direção em longas-metragens no Estado. Renata Pinheiro (as ficções Amor, Plástico e Barulho, de 2015 e Açúcar, de 2017, em co-direção com Sergio Oliveira), Mariana Valéria Ferro, Cláudia Silveira, Patrícia Luna, Andréa Alves, André Brennand (o documentário Danado de bom, de 2017), Tatiana Nascimento (co-direção do documentário Martírio, de 2016), Dea Ferraz (com os documentários Câmara de espelhos, de 2016 e Modo de produção, de 2017) e Tuca Siqueira (a ficção Amores de chumbo, de 2017) (Almeida *in* Andrade; Carvalho, 2018, p.149).

Já os dados do cinema no Nordeste, do período entre 2011 e 2021, obtidos pelo Observatório do Cinema do Audiovisual da Ancine relativo ainda aos longas-metragens, também apresentam uma realidade bastante desafiadora para as mulheres que desempenham o ofício na região:

> Esses dados do Observatório Nacional do Cinema da Ancine reforçam informações amplamente debatidas no meio audiovisual. O fato de o Nordeste estar representado em apenas 7,7% desses filmes não é nenhuma novidade. Tampouco o fato dessas mulheres diretoras nordestinas somarem apenas como 0,73% desse total. Além disso, nenhuma diretora racializada figura entre os nomes que assinam a direção desses filmes (Andrade, 2023, p. 12).

Paralelamente, os números relativos ao protagonismo de diretoras indígenas

no audiovisual brasileiro ainda são escassos, no entanto, editais promovidos pela Agência Nacional do Cinema, como o Fundo Setorial, já contam como cotas tanto para povos indígenas, quanto para diretoras mulheres, desde 2019. Os editais multilinguagens como a Lei Aldir Blanc e a as chamadas públicas da lei emergencial da Paulo Gustavo também contemplam cotas para esses grupos.

No Brasil, ainda é importante destacar o projeto *Katahirine – Rede Audioviosual das Mulheres Indígenas*, concebido pela organização brasileira Instituto Catitu, que atua no fortalecimento do cinema indígena produzido pelas diversas étnicas do Brasil e da América Latina. A Rede Katahirine atua tanto na formação e estímulo à criação audiovisual, como na formação de público e na construção de parcerias para influir em políticas públicas. O conselho e a curadoria da Rede são formados por mulheres cineastas e pesquisadoras indígenas, bem como por mulheres cineastas e pesquisadoras não indígenas.

Dentre as diversas atividades realizadas, o projeto Katahirine lançou um site em 2023 com a produção de mulheres indígenas de diversas etnias e promoveu, em 2024, o prêmio Katahirine. A premiação ofereceu um Laboratório de projetos audiovisuais e em sua culminância o projeto vencedor ganhou um kit de equipamentos.

5.7 O movimento de *Rama Pankararu*

Como já foi citado, o filme não possui financiamentos públicos e contou com o investimento do próprio diretor, Pedro Sodré. *Rama Pankararu* é uma produção da produtora carioca Copa Filmes e, apesar da escassez de investimentos para a sua produção, conseguiu realizar um trabalho interessante na distribuição nacional e internacional do filme.

Tabela 2 – Dados de produção Rama Pankararu

RAMA PANKARARU	
PRODUTORA	COPA FILMES
PRODUTORA ASSOCIADA	PARCERIA ACME

PRODUÇÃO EXECUTIVA	PEDRO SODRÉ, MARIA CÂNDIDA SODRÉ E BRENO SOARES
PATROCÍNIOS E PREMIAÇÕES NA ETAPA DE PRODUÇÃO	APOIO GERMINAL FILMES

Fonte: O autor (2025).

O longa-metragem foi selecionado para diversos festivais internacionais e nacionais, incluindo a Seleção Oficial do 8º Festival Internacional de Cinema de Brasília, o *24º* Festival du Cinema Brésilien de Paris, o *13º Festival du film Brésilien de Montréal e o 26º Infinitto Brazilian Festival*. No 26º Cine PE, a produção foi agraciada com os prêmios de: Melhor Filme, pelo Júri Popular; Melhor Longa, pela crítica da Abraccine; e Melhor Atriz, para Bia Pankararu.

Bia Pankararu antes de roteirizar o filme já atuava como uma importante liderança no território Pankararu e o longa também parece ter expandido a atuação política para outro espaço. Ao falar sobre a oxigenação dos movimentos políticos dentro das comunidades, Jaider Esbell defendia a arte como outra forma de resistência:

> Pelo que a gente vê as lideranças estão cansadas, pedindo socorro de uma energia dentro do movimento. O que se pressupõe, dentro do meu ponto de vista, que o movimento tradicional tem que buscar uma reinvenção, uma oxigenação em si mesmo. E com certa urgência de enxergar novas perspectivas.
> No meu caso, eu acredito que contribuo para isso dentro de uma proposta nova de resistência contemporânea, tanto dentro do mundo indígena, quanto do mundo branco. Através da figura do índio artista (Esbell, 2019, p.155).

Para Bia, o cinema tem bastante poder e a função primeira desses filmes produzidos por pessoas indígenas parece ser a de reescrever a história, pois para ela: “(...) sempre foram de homens, brancos, com dinheiro, a igreja, as cartas de navegantes, estudiosos estrangeiros, a elite descrevia quem éramos e essa narrativa é tida como verdade, ainda em tempos atuais” Pankararu, 2023 - entrevista). Consequentemente, remontar essa história pela via fílmica também é redesenhar o presente.

5.8 O movimento de Claudia Huaquimilla

Em masterclass oferecida na Escola Crítica de Valparaíso, em 2021, Claudia

Huaquimilla, a diretora mapuche de *Mala Junta*, comentou que também iniciou os seus primeiros trabalhos convidando pessoas da sua família para encenar, assim como faz Luna Marán – em *Mala junta*, atuam diversos familiares, dentre eles o seu primo que interpreta o personagem de Cheo. Claudia estudou cinema na Universidade Católica do Chile, onde hoje atua como professora, apesar de afirmar que para ser cineasta não é preciso passar por um curso de graduação. O trabalho dela também se expande para além da Universidade e ainda desempenha trabalhos de formação em espaços comunitários.

Ao iniciar o seu trabalho com cinema, a cineasta afirma que seus pais não eram cinéfilos e suas maiores referências artísticas vinham da música, com Violeta Parra como uma grande referência. Ao descrever o processo criativo perante suas obras, Claudia diz que se pergunta repetidamente o porquê de contar tais histórias e como contar. Parta ela, é ainda mais importante continuar fazendo essas perguntas depois que começam a entrar empresas patrocinadoras para negociar. Ao falar sobre a produção de *Mala Junta*, que contou com 6 anos de pesquisa, ela cita que houve a possibilidade de o filme ser contemplado com o patrocínio de uma empresa de celulose e ela prontamente recusou. Ao negar o apoio, Claudia relembrou as principais motivações que a levaram a fazer o filme, que elabora de forma subjetiva críticas às empresas de celulose que aparecem como pano de fundo da narrativa.

Claudia, que afirma possuir uma forte influência do cinema político chileno, inspirada em figuras como Raul Ruiz, por exemplo, vem construindo uma cinematografia que se debruça bastante na juventude, nos chamados *coming of age*[54]. Claudia enxerga nessa produção a possibilidade de falar sobre outras adolescências, adolescências indígenas e cita a série *Reservation Dogs* (2021-2023), dirigida pelo indígena Sterlin Hajo, da Nação Seminole de Oklahoma e descendente de Muscogee, como uma de suas referências.

Ao citar seus processos de casting, Claudia afirma que vem trabalhando bastante com não atores em seus filmes e busca sempre criar uma aproximação mais próxima com os candidatos, em uma entrevista inicial, questionando-os sobre situações em que sofreram preconceito por serem mapuches antes de propor uma cena para que encenem. A diretora afirma que trabalha bastante com duas perguntas chave em torno da construção dos personagens: O que quer? O que esconde? A

[54] Filmes que tratam do processo de transição de adolescência para a vida adulta.

diretora comenta a potencialidade do não dito no cinema e constrói junto com os atores os diálogos a partir dos objetivos de cada cena, onde os mesmos têm espaço para o improviso. Outra pergunta crucial realizada por Claudia diz respeito ao "para quem". Para quem esses filmes estão endereçados? A diretora não se diz interessada em criar uma narrativa universal compreendida por um vasto público internacional, ela parece querer comunicar para sua comunidade, parece querer dar voz a um grupo de adolescentes mapuche que poderiam muito bem ser sua família.

Para Claudia, um dos elementos mais importantes para a escolha dos atores é o olhar. Como os silêncios são muito importantes para a Claudia, o olhar é essencial para expor momentos em que os personagens pensam apenas com a expressão dos olhos. Claudia ainda comenta que muitas vezes quem inscreve os atores mirins nos testes são os respectivos professores de teatro e não os próprios alunos.

5.9 Desmistificação do lugar da cineasta intocável

Ao comentar sobre a forma como lida com a equipe no set, Claudia diz que sempre procura manter um espaço de tranquilidade, sem gritos, sem tanta pressão em cima dos atores. Claudia comenta que prefere fazer observações diretamente aos atores em voz baixa ao invés de falar em voz alta para toda a equipe e criar situações de constrangimento. A diretora mapuche ainda comenta que prefere construir espaços de cumplicidade no set, do que relações de poder rígidas e que prefere trabalhar com pessoas que estejam começando, tanto para dar uma oportunidade, como para construir relações de troca mais próximas.

Ao descrever o convite que recebeu para fazer uma palestra em uma escola chilena, onde 90% dos alunos eram mapuches, para a exibição de *Mala Junta*, a cineasta fala sobre como, para o diretor da escola, era mais importante mostrar que todos eles eram capazes de fazer um filme, "talvez até mais do que exibir a própria obra", segundo ela. Para o diretor, eles observaram Claudia como uma mulher de carne e osso e isso ajudaria a tirar o cinema de um lugar distante e inacessível. Claudia ainda afirma que é professora e as melhores histórias com as quais ela se depara são escritas por pessoas indígenas.

O pai da cineasta, Victor Huaquimilla, é um indígena mapuche gestor e fundador do projeto intercultural Aldeia Lawan, fundado em 2010, espaço criado para

preservar as tradições mapuche. No espaço, além de atividades das oficinas de práticas agroecológicas e trilhas, também ocorrem atividades educativas focadas na cultura mapuche. Claudia possui dois filmes que foram rodados na aldeia, o curta-metragem *San Juan la Noche más Larga* (2012) e o longa-metragem *Mala Junta*. A diretora também integra atividades desenvolvidos pelo seu pai na Aldeia Lawan. Assim como Luna, Claudia Huaquimilla caminha junto ao pai em um movimento de abraço aos laços do território, do tempo e da luta do seu povo.

5.10 Dados estatísticos do cinema chileno

No Chile, os dados relativos ao cinema são parcos em relação à representatividade racial, mas, nas últimas pesquisas disponíveis na enciclopédia virtual de cine, a Cine Chile, realizadas entre 1990-1999, o protagonismo das mulheres diretoras assinando filmes de longa-metragem é ainda menor do que no México. Dos 63 longas-metragens realizados, 82,2% foram dirigidos por homens, 11,1% por mulheres e 6,4% foram codireções nas quais participou ao menos uma mulher. Apenas entre 2010 e 2019 a situação melhorou para as mulheres:

> O período de 2010 a 2019 foi o mais frutífero para o cinema chileno e aumentou a participação das mulheres, mas principalmente no cinema documental: dos 768 longas-metragens de ficção e documentários, 77,6% correspondem a diretores, 16,1% a diretoras e 5,6% a longas-metragens de co-direção mista[55] (Pinochet, 2021, p. 24).

Já de acordo com o Informe de *Programación y públicos 2024* da Red de salas independentes de cine de Chile, a análise de gênero dos diretores também mostra um forte predomínio dos homens, visto que, dos filmes de longa-metragem produzidos, apenas 17,3% foram dirigidos por mulheres. O Chile possui cotas em seus editais públicos para mulheres realizadoras, mas não possui cotas para realizadores indígenas.

5.11 Jeanette Paillan e os primeiros passos do cinema mapuche

[55] Texto original: “El periodo de 2010 a 2019, há sido el más fructífero para el cine chileno y ha aumentado la participación de la mujer, pero mayormente en el cine documental: de los 768 largos de ficción y documental, el 77,6% corresponde a directores, el 16,1 % a directoras y el 5,6% a largometrajes de codirección mixta”.

Acerca do cinema indígena realizado por mulheres no Chile é importante enaltecer a relevância da primeira realizadora mapuche de documentários, Jeannette Paillan, que pertence a uma geração que antecede o trabalho de Claudia Huaquimilla. Jeanette começou a produzir cinema em uma época nos anos 90 em que a diretora denuncia que não se conheciam os povos indígenas do Chile ou que não se sabia que existiam. Jeanette dirige o filme *Punalka: El Alto Biobío* (1995) enquanto o Chile estava saindo de um período de ditadura. A diretora atuava no jornalismo e, na época, se juntou à *Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígena*s.

AltoBioBio é um filme que relata uma situação de despejo que o povo mapuche daquela região, a terra mapuche de Biobío, localizada na Cordilheira dos Andes, iria sofrer. No início, Jeanette começou a fazer imagens despretensiosamente, mas, quando começou a notar o impacto que aqueles registros tinham nos povos da região, resolveu acreditar no material enquanto filme. Ela também defende que nem todos os diálogos são traduzidos nas legendas do filme, pois acredita que nem tudo precisa ser falado. Para Jeanette, a comunicação ali ocorre muito através das imagens e aquele povo, por muito tempo, não foi escutado, então ela também parece optar por essa decisão como um tipo de provocação.

Jeannette atuou como diretora do Festival Internacional de Cinema Indígena de Wallmapu, terra mapuche, que contou com oito edições e encerrou suas atividades no ano de 2023 e atualmente trabalha com projetos de formação, produção e distribuição em cinema no Chile e na Espanha. O Ficwallmapu exibiu *Mala Junta* de Huaquimilla e tantos outros filmes de diretoras indígenas de toda a América ao longo dos seus oito anos de atividade.

5.12 O movimento de *Mala Junta*

Mala Junta é um filme de 2016, período positivo em relação a recursos federais para o cinema chileno, e contou com aportes de financiamento públicos do Cinebanco Estado do Governo do Chile e da municipalidade de Mariquina, região onde o filme foi gravado. Além disso, foi o vencedor do prêmio *work in progress* da *Indústria Guadalajara Constryue do México*. Apesar de o Chile não contar com incentivos específicos para o cinema indígena e com um mapeamento detalhado da produção

dos povos originários, o cinema de Claudia mostra que essa produção existe, e iniciativas, como o *Ficwallmapu,* puderam fazer um panorama da mesma durante os anos de atividade.

Tabela 3 – Dados de produção *Mala Junta*

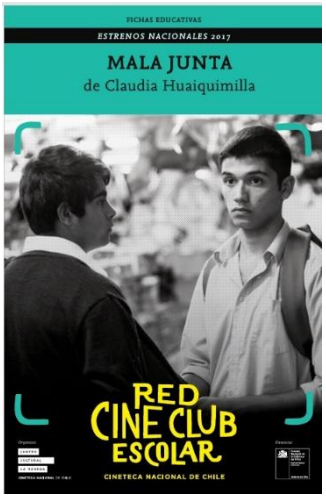
MALA JUNTA	
PRODUTORA	ALPHA VIOLET
PRODUÇÃO EXECUTIVA	PABLO GREENE FLATEN REBECA GUTIÉRREZ CAMPOS EDUARDO VILLA LOBOS PINO
PATROCÍNIOS E PREMIAÇÕES NA ETAPA DE PRODUÇÃO	MUNICIPALIDAD DE MARIQUINA VENCEDOR DO PRÊMIO WORK IN PROGRESS DA INDÚSTRIA GUADALAJARA CONSTRUYE 10 FINANCIADO PELO CINEBANCO ESTADO

Fonte: O autor (2025)

O longa-metragem de Huaiquimilla conquistou reconhecimento internacional em diversos festivais de cinema. No Chile, foi premiado como "Melhor Filme Nacional" no Valdivia International Film Festival. Sua repercussão internacional inclui vitórias no Toulouse Latin America Film Festival (CinéLatino), na França, onde recebeu o Prêmio do Público e o Prêmio do Estudante, além de uma Menção Especial. Nos Estados Unidos, o longa-metragem foi exibido em festivais como o Seattle International Film Festival, o Palm Springs International Film Festival e o *AFI* Latin American Film Festival, todos em 2017. A produção também recebeu uma indicação para o Prêmio Bergman de Estreia no Göteborg Film Festival, na Suécia.

O filme Mala Junta ainda está presente em uma iniciativa voltada para o diálogo entre o cinema e a educação, a Red Cine Club Escolar da Cineteca Nacional do Chile. O projeto consiste na elaboração de fichas educativas e este conteúdo faz parte do material de trabalho do Red Cine Club Escolar, que compõe uma das atividades do Programa Escola ao cinema e tem como objetivo a formação de novos públicos. As fichas educativas são recursos metodológicos de apoio ao trabalho de professores e permitem a análise das películas com diversas perspectivas: cinematográficas, sociológicas e pedagógicas.

Figura 29 – Ficha didática do filme *Mala Junta*



Fonte: Printscreen ficha didática do filme *Mala Junta*

O fato de ver o filme inserido em um projeto educativo legitima, pela via da educação formal, o longa-metragem mapuche em seu caráter didático, mas isso não significa que ele não carregue as suas epistemologias e saberes, mesmo dissociados de um conteúdo educativo de apoio. Por outro lado, é importante valorizar iniciativas que se dediquem a enxergar a obra como importante fonte de debate. Paulo Freire, em seu método educativo que salvou diversas pessoas do analfabetismo, acreditava no poder das imagens para disseminar debates políticos na população. O trabalho do pernambucano é amplamente utilizado no exterior, em diversas áreas do saber, não somente a pedagogia, e aqui trago o mesmo para conversar com o cinema, quando afirma que “Não há nada que contradiga e comprometa a emersão popular do que uma educação que não jogue o educando às experiências do debate e da análise dos problemas e que não lhe propicie condições de verdadeira participação” (Freire, 1967, p.93).

Em seu modelo educativo, Freire educava a partir de muita escuta perante a sociedade e a permanente construção de debates, a presente pesquisa também observa os filmes como potentes instrumentos de debate e a subsequente escuta do que reverbera no espectador. Nesse sentido, Freire (1967, p. 97) afirma que “A educação é um ato de amor, por isso, um ato de coragem. Não pode temer o debate. A análise da realidade. Não pode fugir à discussão criadora, sob pena de ser uma farsa”.

Mala Junta não oferece respostas fáceis aos dilemas contemporâneos

mapuches, sua diretora, Claudia Huaquimilla, parece mais preocupada em fazer as perguntas certas para, a partir da obra, impulsionar os debates que surgem em diversos sentidos e que parecem querer movimentar, junto, o espectador, complexificando a realidade mapuche.

Trazer uma relevância neste capítulo, tanto para propostas formativas - como é o caso das anteriormente citadas no povo zapoteca e mapuche -, quanto para esses materiais didáticos de Mala Junta, assimilados à noção da educação popular, se dá por encontrar um íntimo diálogo entre tais iniciativas e a hipótese das vocações epistemológicas, bem como por enxergar que propostas educativas podem tanto servir como intensificadoras na disseminação desses saberes, como, dependendo de sua estruturação, criar novas epistemologias, a partir do diálogo com práticas comunitárias, como é o caso de Luna.

5.13 O movimento de Marcela

Em uma entrevista de Marcela Said, diretora de *El Verano de los Peces Voladores,* cedida à CNN Chile, a jornalista Matilde Burgos afirma que o cinema da diretora parece estar cativado pelo “enigma da maldade”. Em obras como *I love Pinochet* (2001) e *El Mocito* (2011), ela investiga o fantasma da ditadura no Chile; já em *Opus Dei* (2006) ela trata de uma ala da Igreja Católica mais conservadora, ligada a setores de poder político e econômico do seu país. Em *El Verano*, objeto da presente pesquisa*,* não é diferente, a diretora também está interessada em fazer um estudo do mal, do inimigo, no caso deste último, o neocolonizador.

Na mesma entrevista da CNN, a diretora, ao falar sobre *El Mocito*, comenta que “Todos temos um monstro dentro da gente. Eu sei que tenho um monstro dentro de mim, sou um pouco má. Nós precisamos controlá-los”. Tal perspectiva da diretora fortalece o argumento de Jerá Guarani sobre a importância da antropologia sobre o branco. O cinema de Marcela aponta para os inimigos, ao mesmo tempo em que parece ter consciência que também traz junto uma autocrítica.

A cineasta em questão estudou Estética na Universidade Católica de Santiago e fez um mestrado em Mídia e Linguagem na Universidade de Sorbonne, na França. Logo, ela parte de um contexto de produção mais privilegiado ao das realizadoras indígenas acima citadas. Morar na França possibilitou viabilizar outras fontes de

financiamento para as produções, pois os contatos com produtores europeus a permitiram contar com a estratégia de captação de recursos fora do Chile.

Tanto a facilidade de falar o idioma, como a possibilidade de conhecer pessoas na Europa lhe conferiu a oportunidade de realizar um número significativo de obras e parece ter influenciado inclusive o convite para dirigir o projeto *Narcos* da Netflix. Outro aspecto que pode ter influenciado em sua visibilidade, parece ter sido a relação com o diretor Jean de Certeau, com o qual codirige algumas obras, como *Opus Dei* e *El mocito.* De forma alguma pretendemos aqui desmerecer o trabalho da diretora, mas é importante comentar como tais circunstâncias podem facilitado alguns acessos e viabilizado os movimentos que o filme *El Verano* trilhou, especificamente em relação ao financiamento.

5.14 O movimento de *El Verano de los peces voladores*

Marcela Said, enquanto diretora mulher, ocupa um lugar de margem dentro do cinema chileno, como mostram os dados estatísticos já citados, mas mesmo assim consegue alcançar financiamentos consistentes para a sua obra *El verano de los peces voladores*. Quanto às suas articulações no meio cinematográfico, é importante considerar que Marcela que já havia trilhado um caminho na realização de longas, diferente de Bia, Luna e Claudia. O longa de ficção chileno é produzido com financiamento público do Fundo de Fomento ao Audiovisual do Governo do Chile e do Fonds Sud Cinéma – ARTE COFINOVA *9*, um mecanismo de financiamento e coprodução internacional da Sociedade de Financiamento da Indústria Cinematográfica e Audiovisual francesa, a SOFICA. *El Verano* ainda foi contemplado com o prêmio Cinéma em Construcción do Cinélatino – Festival Rencontres de Toulouse.

Tabela 4 – Dados de produção *El verano de los peces voladores*

EL VERANO DE LOS PECES VOLADORES	
PRODUTORA	JIRAFA E CINEMA DE FATO
CO-PRODUTORA	L90 CINEDIGITAL E THINE IMÁGENES
PRODUÇÃO EXECUTIVA	TOM DERCOURT E BRUNO BETTATI

PATROCÍNIOS E PREMIAÇÕES NA ETAPA DE PRODUÇÃO	PRIX CINÉMA EN CONSTRUCCIÕN TOULOUSE 2013 FONDS SUD CINÉMA - ARTE COFINOVA 9 FUNDO DE FOMENTO AO AUDIOVISUAL DO GOVERNO DO CHILE

Fonte: O autor (2025).

A obra teve a sua estreia mundial na Quinzena dos Realizadores, uma seção paralela do Festival de Cannes, em 2013. Sua trajetória internacional incluiu exibições em diversos festivais, como o Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano de Havana (2013), o Festival de Biarritz América Latina (2013), o Festival Internacional de Cinema de Vancouver (2013) e o Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata (2014).

A produção também acumulou diversos prêmios importantes. Ainda na fase de finalização, o projeto foi duplamente reconhecido na França, recebendo o Prêmio *Cine en Construcción de Toulouse* (2013) e o *Prêmio Especial Ciné+ en Construcción* (2013), que garantiu sua exibição no canal de TV francês Ciné+. No Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata (2014), o filme conquistou o Prêmio do Público e o prêmio de Melhor Roteiro. No Festival de Cinema de Valdivia (2014), a diretora Marcela Said foi agraciada com o Prêmio do Júri de Melhor Direção, e Inti Briones recebeu o Prêmio do Júri de Melhor Fotografia. O filme também foi honrado com o Prêmio Pedro Sienna em 2014, um importante reconhecimento do cinema chileno.

5.15 Ficha educativa de *El verano de los peces voladores*

O filme *El verano de los peces voladores* também possui uma ficha didática, no caso do filme de Marcela, produzida pelo Ibermedia digital, projeto incentivado pela *Cooperación Española*. O conteúdo da ficha consiste em uma introdução com os principais pontos da obra, como a temática e os tópicos de aprendizagem – a ecologia e o meio ambiente, por exemplo. Além disso, ainda conta com as diretrizes para a preparação da aula, os objetivos da atividade, os exercícios para o aluno e as perguntas para o debate.

Figura 30 – Ficha didática do filme *El Verano de los pece voladores*



Fonte: Printscreen ficha didática do filme *Mala Junta*

Ao enxergar o tópico burguesia e decadência na introdução da preparação da aula, no material desenvolvido pelo Ibermedia digital, é notável um direcionamento do debate que diz respeito diretamente aos neocolonizadores, à presença dessa maldade burguesa, tão cara à produção da diretora. Debate este que vai ser convocado, na obra, aliado aos saberes mapuches que entram em cena e se expandem, para além das palavras, em espaços do território que carregam uma história, como o Huaca Mahuida.

5.16 O movimento do ator mapuche Roberto Cayuqueo

Ao falar sobre *El Verano,* é importante pensar sobre o tipo de movimento que o ator do filme, Roberto Cuyqueo, trilha. Ele já era ator teatral antes de encenar no filme de Marcela e, atualmente, além dos trabalhos no teatro, também atua como presidente do Instituto Internacional do teatro do Chile e é o cofundador do Coletivo Epew, um projeto que possui atividades educativas com crianças e pesquisas interdisciplinares.

O coletivo possui dez anos de atividade e, no ano de 2025, lançou, em parceria com a Universidade de Sheffield do Reino Unido, o espetáculo dirigido por Roberto, chamado *Fillke Pewma (Sueños).* Na sinopse da obra, são abordados os sonhos, tema tão precioso ao saber mapuche e a diversos outros povos ameríndios: “Tens sonhado com água? Com o rio Mapocho ou o centro de Santiago? Tens sonhado com a rua ou algum lugar da tua comunidade, cidade ou país? Você teve algum sonho que se tornou realidade ou que avisou de algo importante?”.

Roberto Cayuqueo atua produzindo a sua arte em diálogo com os saberes do seu povo como dramaturgo e, também, provoca fricções na sua obra entre os universos chileno e mapuche, assim como o fez Marcela em *El Verano*. Em entrevista para o jornal chileno *The Clinic,* em 29 de agosto de 2014, no qual fala sobre o trabalho com Marcela, ao ser questionado sobre estar imerso nestes dois mundos, produzindo o seu trabalho, Roberto defende que é importante habitar os dois espaços para fortalecer o seu povo: "Aprender com as técnicas ocidentais, seja na arte, no mundo intelectual ou nas ciências, para depois devolver ao nosso povo certa sabedoria, força e poder, a partir dos quais nos defenderemos. É importante a retomada de territórios, a luta do mais forte, mas também o é a luta intelectual.[56]"

Roberto interpreta o protagonista mapuche Pedro de *El Verano* que, ao final do filme, é assassinado pelos neocolonizadores chilenos. Trazer esse destaque aqui é importante para mostrar que o destino do ator seguiu rumos diferentes ao do personagem e, também, apresentar a forma madura, isenta de deslumbres como enxergou o trabalho no longa. Apesar do enfoque estar na representatividade das realizadoras perante o cinema, é pertinente saber que a atuação artística profissional de Roberto não se limitou apenas à produção de Said.

5.17 O movimento de Paula Gaitán

Paula Gaitán nasceu em de Paris, na França, e fez graduação em Artes Visuais e Filosofia pela Universidade de Los Andes (Bogotá); em 1977, veio morar no Brasil. Gaitán se movimenta dirigindo filmes desde os anos 2000, anteriormente trabalhava como artista visual, poeta, fotógrafa e diretora de arte. A estreia de Gaitán no cinema se deu em *A Idade da terra* (1980), dirigido por Glauber Rocha. No filme, ela trabalhou como atriz e assinou o departamento de arte. Em relação à sua vasta filmografia, interessa-nos, especificamente, realizar uma aproximação entre *Luz nos trópicos* e o longa-metragem *Uaka* (1988), realizado na comunidade Kuikuro, do Alto Xingu, para a qual Gaitán retorna no filme objeto da pesquisa. Em *Uaka*, Gaitán se ocupa, em grande parte do tempo de tela, em apresentar a cerimônia do Quarup e o faz com uma

[56] Trecho original: "Aprender de las técnicas occidentales, ya sea del arte, del mundo intelectual, de las ciencias, para devolverle después a nuestro pueblo cierta sabiduría y fuerza y poder desde ahí defendernos. Es importante la toma de terrenos, la lucha del más fuerte, pero también lo es la lucha intelectual".

montagem paralela que consiste em sequências de um indígena caminhando por imagens símbolos de poder executivo no distrito federal em Brasília e cenas de *Viagem à lua* (1902) de George Méliès.

Percebemos, então, que desde *Uaka* interessa a Gaitán realizar uma espécie de provocação ao deslocar o indígena da aldeia e colocá-lo no centro urbano, na metrópole, assim como faz com o descendente Kuikuro, em *Luz nos trópicos,* quando o observamos caminhar nas ruas de Nova Iorque. Desde 1988, parece urgente para Gaitán trazer esses corpos para as cidades urbanizadas e apresentar o embate presente nesse simples gesto de deslocamento, que parece evidenciar a cisão entre dois mundos; de um lado a reprodução de modos de viver e de lutar ocidentalizados presentes na cidade e, do outro, as formas tradicionais de se relacionar herdadas da aldeia.

Outro aspecto relevante é pensar sobre a maneira como trabalha com *Viagem à lua* de Méliès, em uma montagem paralela em *Uaka*. Aqui, o filme coloca em diálogo o ritual indígena do Quarup e uma narrativa ocidental fílmica francesa que trata de um grupo de astronautas que viaja à lua, e, ao chegar lá, se depara com outros seres extraterrestres coabitando aquele espaço. Ao criar essa aproximação, a diretora coloca lado a lado a ficção científica e o saber indígena de forma ousada, o que, de maneira inesperada, parece aprofundar a relação subjetiva etérea provocada no espectador com o início da narração dos elementos mágicos presentes na cosmologia do Quarup, narrada pelo indígena Kuikuro. Já em *Luz nos trópicos* Gaitán evoca Muybridge, outro cânone do cinema, e o aproxima da aldeia Kuikuro na montagem, mas nos parece que o faz em um sentido mais propício ao tensionamento do que à uma junção sinérgica, como comentado no capítulo anterior.

A motivação em citar *Uaka* nesse capítulo se dá para desenhar como os estímulos criativos que motivam a produção de *Luz nos trópicos* já estão sendo ensaiados desde 1988. *Luz nos trópicos* acrescenta mais um bloco narrativo, o dos invasores europeus, mas muitas propostas fragmentadas de montagem e de estímulos ao exercício de alteridade observadas no longa já nascem de certa forma em *Uaka*.

Desde *Uaka*, Gaitán pretende aproximar esses mundos indígena e não-indígena e talvez aí resida o grande trunfo da obra. Pensar sobre um cinema produzido por pessoas não-indígenas interessado em se implicar em certos debates faz

rememorar a provocação, já citada, de Marisol de la Cadena, de que os indígenas não tem como salvar o mundo sozinhos. E trabalhos como o de Gaitán, em *Luz nos trópicos,* parece fazer lembrar que pessoas indígenas e não-indígenas coabitam o mesmo mundo, disputam espaços de poder e também podem criar alianças na contemporaneidade. Isso não significa que tal relação não vai ser precedida de dissensos e equívocos, mas pode ficar cada vez mais complexo separar os mundos como se não respirassem o mesmo ar.

Nesse aspecto, filmes como de Gaitán, que envolvem camadas outras de fricção e pisam nos calos da colonialidade, podem ter um efeito político importante, pois certos debates que a alcunha do cinema indígena nem sempre está dedicada a se debruçar, como a subjetividade dos algozes colonizadores, têm o seu lugar em *Luz nos trópicos.*

5.18 O movimento de *Luz nos trópicos*

Como observado nas estatísticas do cinema brasileiro destacadas acima, o país que Paula escolheu como morada, o Brasil, ainda carece de um protagonismo feminino expressivo no cargo de direção, mas a diretora, apesar disso, consegue alcançar investimentos para a obra. *Luz nos trópicos* é um filme de 2020 e Gaitán, que já vinha de uma trajetória de diversos longas-metragens antes da captação de recursos para o mesmo, contou com financiamentos públicos do Fundo Setorial do Audiovisual brasileiro e do Itaú Cultural.

Tabela 5 – Dados de produção *Luz nos trópicos*

LUZ NOS TRÓPICOS	
PRODUTORA	ARUAC FILMES
PRODUTORA ASSOCIADA E COPRODUTORA	FM PRODUÇÕES E PIQUE BANDEIRAS FILMES
PRODUÇÃO EXECUTIVA	VICTOR GRAIZE

PATROCÍNIOS E PREMIAÇÕES NA ETAPA DE PRODUÇÃO	FUNDO FSA APOIO – ITAÚ CULTURAL

Fonte: O autor (2025).

A produção teve sua estreia mundial no 70º Berlinale Forum e foi premiada em diversos festivais. No exterior, recebeu o Prêmio de Melhor Filme Ibero-Americano no Lima Alterna Festival Int. de Cine; participou do Cámara Lúcida – Encuentros Cinematográficos (Equador, 2020); do 18º DocLisboa e do Filmadrid – Festival Internacional de Cine 2021; além do Frontera Sur – 4º Festival Internacional de Cine de No_Ficcion, no Chile. No Brasil, o filme foi exibido no 9º Olhar de Cinema, onde venceu o Prêmio de Melhor Filme; no 14º CineBH – Mostra Internacional de Cinema de Belo Horizonte; na 24ª Mostra de Cinema de Tiradentes e no Cinema Brasileiro Anos 2010 – 10 Olhares (2021). O filme também recebeu uma Menção Honrosa na 10ª Mostra Ecofalante de Cinema.

Partindo do pressuposto de que tanto o filme de Marcela Said, como o filme de Paula Gaitán focam mais no estudo do inimigo, talvez faça sentido que esses dois filmes circulem mais em contextos de festivais em cujas classes mais abastadas e opressoras às quais essas obras se direcionam – pensando no neocolonialismo – teriam acesso.

Apesar de não haver identificado nenhum tipo de iniciativa educativa associada ao filme, como um material didático voltado para professores, como é o caso de *EL Verano de los peces voladores*, nos parece que o conteúdo do filme teria potencial para ser utilizado com uma abordagem similar à realizada com os filmes chilenos.

Sobre o acesso online democratizado aos filmes destas realizadoras, é crucial enaltecer a existência de plataformas financiadas pelo governo federal do Chile e do México, que criam oportunidades de acesso para localidades em seus países onde não existem cinemas ou cineclubes, por exemplo. Tanto o Ondamedia do Chile, como o Nuestro Cine MX do México são plataformas online que garantem acesso aos residentes nos respectivos países – ambas apresentam restrições para visualização fora do limite geográfico. No Brasil, o projeto do Tela Brasil, uma iniciativa do Governo Federal, com um objetivo semelhante, tem previsão para ser lançado em 2025.

Neste capítulo, analisamos distintos aspectos dos movimentos realizados pelas

diretoras e pelos respectivos filmes. A partir do momento em que o poder das diretoras ao realizar os filmes move as estruturas dos respectivos contextos sociais e políticos específicos ao redor delas, é importante que tais manifestações sejam focadas de maneira particular, valorizando as idiossincrasias desses saberes localizados.

A partir do momento em que Bia roteiriza um filme e muda de profissão, estimulada pelo trabalho, que Luna compartilha o saber junto a outras comunidades indígenas próximas ou que Claudia convida não-atores mapuche para compartilharem suas histórias, toda uma cadeia de se movimenta. Uma cadeia que não é apenas de uma produção de cinema, mas de epistemologias nativas.

Da mesma forma, ao dirigir filmes que tematizam os colonizadores, pedindo licença aos povos indígenas representados, tanto Paula como Marcela elaboram um movimento de autocrítica que parece tão necessário para tais sociedades, como a constituição de comissões da verdade, para lembrar de não esquecer que existe uma maldade que ainda se manifesta nesses territórios, herdada da colonização.

Além disso, falar sobre essa cinematografia é discorrer sobre manifestações artísticas sendo produzidas em uma região onde o acesso a recursos para realizadoras é ainda mais complexo, e as oportunidades são mais escassas do que nos países dos colonizadores. Se produzir filmes ainda é um desafio para mulheres do mundo todo, para as mulheres latino-americanas os obstáculos são ainda maiores, principalmente para as mulheres indígenas. Por isso o movimento que essas narrativas fazem é tão precioso, seja pela quantidade de trabalho e de esforço operado nos bastidores, seja pelo chacoalhar nas estruturas ocidentais que elas podem gerar.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reunião das obras que compõem o objeto desta tese se baseia em uma motivação motriz e consiste em unir filmes que tratam da questão do colonialismo e da colonialidade de maneira frontal, convocando-os a partir de uma perspectiva contracolonial. O *corpus* contemplou um cinema contemporâneo de um grupo de diretoras latino-americanas e indígenas que ainda estão à margem dos glossários de estudos latino-americanos no mundo e os desafios postos eram vários, consistiam desde unir filmes de pontos de partida distintos, como encontrar uma bibliografia que fizesse jus ao saber indígena exposto nas obras e às epistemologias advindas dos mesmos.

A escolha de trazer filmes de realizadoras indígenas e não-indígenas que tematizam os povos ameríndios, bem como os invasores europeus, surge como uma tentativa de abranger o escopo de análise narrativo e poder pensar junto com o cinema que também antropologiza o branco, por assim dizer. Já a decisão em falar de povos de diferentes regiões de Abya Ayala surge na intenção de colocar em diálogo parentes e seus respectivos universos, sempre respeitando as diferenças, mas visando por confluências possíveis.

Em se tratando da bibliografia, é importante frisar que, dentro do universo acadêmico, ainda existe uma quantidade muito pequena de pesquisadores indígenas com títulos, formados e diplomados. Desta forma, fiz um exercício de investigação por pensadores das respectivas etnias abordadas nos filmes e me deparei com trabalhos que confluíram de forma profícua com a tese, ao mesmo tempo, também busquei tratar de contribuições advindas da oralidade das cineastas indígenas que tive a oportunidade de entrevistar, com a mesma legitimidade que manuseei os textos acadêmicos, procurando repensar as lógicas ocidentais de sedimentação do saber.

Pensar nas vocações epistemológicas desses filmes também significa subverter certos padrões de apreensão e legitimação do saber, visto que os próprios longas também são observados enquanto propulsores de outra lógica para se organizar uma base de estruturação para o conhecimento. Na realidade, em se tratando de pluriversos, a lógica da pluralidade também se aplica à maneira como esses conhecimentos se expandem através do cinema, de maneira que não podemos englobar tudo em uma base uníssona para o conjunto dos filmes. Trata-se de epistemologias, no plural, pois são vários os universos de distintos povos indígenas.

Durante o trabalho de costura entre as narrativas e processos de produção tão distintos, não tivemos a pretensão de construir um panorama amplo do cinema contracolonial que tematiza o colonialismo na América Latina, até porque o universo de obras sobre o tema se expande muito além desta seleção. A escolha dos filmes se deu por acreditar no profícuo diálogo dos mesmos enquanto construções estéticas e políticas. A decisão de realizar uma análise que passeia entre os filmes de maneira a tentar colocar lado a lado personagens e os territórios tão diferentes consistiu, de certa forma, em desenhar um caminho, uma trajetória que já identificava possíveis interseções a priori; por outro lado, o desenvolvimento do trabalho possibilitou que outras perspectivas surgissem dessa travessia.

Foi muito potente nos depararmos, ao longo do trabalho, com a sensação, de que nada estava dado. Os universos cosmológicos nos quais mergulhamos ao longo da construção desta tese, bem como a proposta de observarmos as obras como agentes primeiros epistemológicos, possibilitou identificar que os filmes dirigidos pelas realizadoras indígenas operam por outra lógica de construção de imagens, que se ampara em bases estruturais e espirituais distintas do cinema ocidental. No fazer da análise, surge a constatação de que nos cinemas dessas realizadoras não parece haver uma pretensão em definir onde começa e onde termina o cinema, pois ele se funde aos modos de viver.

Dito isto, a principal hipótese inicial levantada no presente trabalho era de que a análise proposta acerca do tempo, do território, da luta e do movimento nesses filmes levaria a identificar possíveis epistemologias presentes nas obras. Em outras palavras, os filmes poderiam auxiliar o entendimento sobre como os povos ameríndios presentes nessas narrativas pensam os pensamentos e a partir de quais bases estruturais.

Para conseguir se aproximar dessas outras formas de pensar, convocamos tanto pensadores indígenas e latino-americanos que se aliam ao pensamento decolonial, como referências que valorizam os saberes dos povos nativos do sul global latino enquanto soberano e para além da vitimização. Além disso, também assimilamos referências teóricas do cinema que poderiam ajudar na análise da matéria da temporalidade nos filmes.

A forma como essas bases estruturais outras do pensamento foram aventadas passou por um trabalho de busca pelo conhecimento formal, mas também de um

diálogo de linguagem comparada com obras das artes visuais e da literatura de outros parentes indígenas latinos dos povos analisados nas obras que compuseram o nosso objeto de pesquisa. Pois acreditamos que, ao falar sobre o indizível, presente em diversas epistemologias abordadas no trabalho, um diálogo com outras linguagens artísticas poderia auxiliar na compreensão e fruição do conteúdo proposto.

Como resultado do primeiro capítulo, pudemos perceber que a trilha de análise das imagens convocada junto às cosmologias dos povos indígenas em tela proporcionou um caminho de encontro e sinergias entre tais povos ameríndios. Algumas palavras na língua nativa, inclusive, como *epew* em *mapuzungun*, ajudou a ler as imagens de modo a enxergar tais universos através de uma lente multiespécie e contemplar os elementos não-humanos também como protagonistas.

No segundo capítulo, as cosmologias Kuikuro e Pankararu acerca da circularidade do tempo e da importância da lentidão evidenciaram, na leitura dos filmes analisados, o papel das narrativas também como propulsoras desse tempo não-linear e ancestral, ao passo que passado e presente se fundem em diversas cenas das obras.

Já a luta indígena, que nasce muito antes da matéria cinema, é representada nas narrativas de forma pluriversal, pois cada povo desenvolve suas próprias estratégias de revolta. Para a análise desses filmes, uma reflexão pormenorizada acerca do contexto do povo indígena de cada narrativa foi o caminho para nos mantermos fiéis às vocações epistemológicas identificadas no capítulo.

No último capítulo, intitulado Movimento, a segunda hipótese acerca de a potencialização das epistemologias presentes nas obras se intensificar com os mecanismos de distribuição se confirma, além disso, os processos de produção tanto de Luna Marán como de Claudia também apresentam um potencial transformador para as suas respectivas comunidades nativas.

Outro aspecto a ser ressaltado é a colaboração desta pesquisa, escrevendo mais algumas linhas sobre o cinema dirigido por mulheres latino-americanas, mas reiteramos que pesquisas dessa natureza não precisam necessariamente focar, em seu problema, questões relativas ao gênero, especificamente. Nesta tese, convocamos algumas pesquisadoras feministas, em certo ponto do estudo, para dialogar com tensionamentos propostos pelas narrativas e tampouco fugimos ao debate, mas é importante entender que a trajetória dos filmes se expande para além

desse tópico no trabalho.

Sobre o contexto econômico, a realidade da produção de longas-metragens dirigidos por mulheres indígenas e não-indígenas na América Latina ainda é bastante desafiadora. Apesar de alguns editais já possuírem cotas e editais específicos para tais grupos, os dados estatísticos ainda constatam uma quantidade pequenas de mulheres em relação aos homens e, quando se trata das mulheres indígenas, a representatividade é ainda menor, além disso, os dados quanto a estes povos nativos ainda são ínfimos.

Vale ressaltar que tal representatividade ainda é bem pequena também no contexto ocidental, ao considerarmos a seleção de filmes dirigidos por mulheres em festivais de grande repercussão. Na edição de 2024, do Festival de Cannes, por exemplo, apenas quatro filmes eram dirigidos por mulheres, representando 18,2% dos 22 títulos em competição, e nenhuma delas era latino-americana.

Nesse aspecto, é importante frisar também o valor de pesquisas que estejam comprometidas em compreender outras possibilidades de distribuição e legitimação para além dos grandes festivais de cinema internacionais, compreendendo a importância de circuitos de distribuição alternativos como cineclubes comunitários e outras propostas de descentralização do cinema.

Sobre a análise dos filmes como agentes epistemológicos e considerando a capilaridade dos respectivos resultados, é interessante pensar na potencialidade de outros trabalhos futuros que se aproximem de tal análise e expandam o objeto para outros países latino-americanos. Da mesma forma, realizar o diálogo com filmes que foquem nos colonizadores como personagens, nessas possíveis futuras análises, também pode ser produtivo para ajudar a refletir, de maneira complexa, pela via fílmica, como se deu a invasão colonial em outras regiões e como, talvez, ela insista em se perpetuar sob outras roupagens.

Já quanto à escolha no *corpus* por longas-metragens com circulação internacional considerável, ela se deu para que conseguíssemos analisar, também, os movimentos da carreira de realizadoras que já obtiveram um certo alcance internacional; todavia, uma futura análise de curtas-metragens pode expandir o escopo para países que ainda não possuem uma produção fílmica nacional tão estabelecida.

Ainda sobre o escopo de análise e os diálogos proporcionados pela tese, o

roteirista cubano Eliseo Altunaga, professor da Escola Internacional de Cine e Televisión de Cuba, a EICTV, ao escrever sobre o cinema, defende a importância de obras que se expandam para além do realismo e declara a importância do modo de contar das narrativas, enaltecendo o valor de guardar espaço para as subjetividades e para os símbolos. Outra interseção das agências epistemológicas desses filmes e o que as torna possíveis enquanto potências parece residir também na capacidade de construir histórias que respeitam os símbolos que estão inseridas em suas representações:

> A Susan Sontag sugere em uma crítica, que quando você quer enfrentar uma situação social através do formalismo, o formalismo come o que você quer representar. O importante não é o que você quer dizer, mas como você diz; talvez, o que você quer dizer seja banalizado e se torne um objeto de prazer, um objeto espetacular, mas não se torne um objeto de sentido (Altunaga *in* Rojas, 2018, p. 31).

A maneira como os filmes que compõem o objeto da pesquisa manuseiam os símbolos presentes nas cosmologias e constroem as narrativas e os personagens parece expandir para dentro das obras os saberes ancestrais e, assim, o ato de construir esses cinemas não entra na caixinha de um mero formalismo espetacular. A maneira como a percepção mais que humana dos territórios é posta, como o tempo é fruído e a luta e o movimento são engendrados não passa por uma didática simplista; o espectador parece ser convidado a se implicar no contexto social afetivamente a partir da força da subjetividade das imagens que também não entregam tudo de maneira direta. Os símbolos são fortes e o laço para com a verossimilhança é elaborado exatamente a partir dos artifícios visuais que tornam um peixe, uma montanha, uma árvore ou o curso de um rio elementos reais na expressão da sua magia.

Assim como árvores que se comunicam pelas raízes, essas cinco obras parecem se conectar pela via da ancestralidade desse território de Abya Ayala, conexões que estão presentes desde um tempo outro, onde ainda não haviam sido delimitadas fronteiras. Essas confluências podem ser vistas na tela ao colocar os filmes para conversar, não se trata de reflexos idênticos, mas de reverberações visíveis de modos de viver que podem ser vistos como irmãos.

Ademais estes filmes continuarão distribuindo os frutos das sementes plantadas na tela através das imagens cada vez que houver uma nova exibição. As comunidades nativas continuarão em movimento tentando sobreviver em um mundo

fraturado pelo colonialismo, mas as ideias lançadas e a forma pluriversal de aterrar os pensamentos podem inspirar novas soluções.

Muitas dessas obras fílmicas são as primeiras manifestações da linguagem cinematográfica desses povos indígenas a disseminarem a sabedoria nativa. A flecha foi lançada ao céu e já nasce com o peso de um legado transformador, tanto para o contexto de um mercado de cinema que vê pela primeira vez uma expressividade mais ampla de certas vozes indígenas, como dos impactos que geraram e ainda podem gerar a partir do contato com o público espetador.

O cinema, instrumento de poder simbólico que historicamente se viu capitaneado por homens, a partir da direção desses filmes, expõe a ferida colonial pelas mãos da escrita de mulheres, historicamente vítimas desse patriarcado que se intensifica e se sofistica a partir da invasão europeia. O que observamos em tela são os vestígios e as heranças do trauma, mas o que se destaca nesse conjunto pode ser compreendido mais como uma espécie de rota de fuga.

Uma vez exposto o trauma, tal cinematografia não se limita a descrever, a representar de maneira detalhada as dores que ainda pulsam na terra – visto que o fantasma do colonialismo ainda parece se apresentar como observado a partir da presença, seja de colonizadores, seja de neocolonizadores, nas obras. Os filmes parecem se preocupar em reordenar as ideias de como fazer para curar, cuidar, reflorestar, respirar. O caminho não vem fácil, não tem ordem, nem progresso que dê conta do quanto parece precisar ser desaprendido, desprogramado.

O que resta ao espectador parece ser seguir o fluxo desse rio, assim como indica Gaitán a partir da sua montagem, e tentar encontrar a nascente, ou melhor, as nascentes desses saberes ancestrais, pois cada território preserva, junto aos seus encantados, os seus próprios esconderijos – como, por exemplo, o são os terreiros ou rituais que aparecem em tela. E é particular desses filmes também remexer com protagonismos em cena, revertendo o antropocentrismo ocidental e a linearidade do tempo; contudo, virar o mundo ocidental de ponta a cabeça vai construir trajetórias diferentes em cada espectador. Não tem solução certa ou antídoto para desfazer toda a maldade mapeada por Said – que se manifesta a partir do pai de Manena e dos seus amigos, ou até da afasia da sua mãe –, mas pensar junto com o cinema, junto a esses filmes, parecer ser um convite, um convite inquieto, que em sua medida também pode ser perturbador, posto que não tem espetáculo, não tem artificialismos, tem a

vida. O céu parece estar caindo e não interessa a estas realizadoras criar imagens fascinantes de um mundo apaziguado.

Por outro lado, parece existir sim um convite para olhar para a beleza das estrelas que insistem em brilhar no céu, como Luna o faz ao trazer a *comunalidad* para o seu fazer cinematográfico, ou como Bia proporciona ao eleger a narrativa fílmica para reverberar a sua militância e conexão com os praiás, ou até como Huaquimilla faz ao ecoar o som do *kultrum* e mostra que os encantados estão vivos no coração da juventude mapuche. Ainda é preciso enfatizar que tanto Said como Gaitán também fazem de suas obras instrumento não só de crítica, mas de via catalisadora das epistemologias nativas, ao trazer junto elementos como o Cuero, ao evocar a eternidade dos homens da terra prometida Kuikuro. Nesse sentido, durante o exercício de produzir a tese, procuramos caminhar junto à voz dessas mulheres porque parecem se aliar à compreensão de que não existe outra via de produção de imagens interessadas em ouvir os entes mais que humanos ancestrais que não seja política.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Manuela; CARVALHO, Enock. *Distribuição do cinema pernambucano: um estudo contemporâneo - de 2013 a 2017.* Recife: [s.n.], 2019.

ANDRADE, Manuela; RIBEIRO, Anti; ALMEIDA, Carol; SOUZA, Mariana*. Territórias:* Cinema e fabulações no Nordeste do Brasil. Recife: [s.n.], 2023.

ALMEIDA, Mauro. *Caipora e outros conflitos ontológicos*. São Paulo: Ubu, 2021.

ALVARENGA, Clarisse. O caminho do retorno – o cinema das mulheres ameríndias. In: HOLANDA, Karla (org.). *Mulheres de cinema.* Rio de Janeiro: Numa, 2020, p. 175-190.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CARNEIRO, Robert L. *A origem do lago Tahununu, um mito kuikuro*. Em Os Povos do Alto Xingu: História e Cultura (Bruna Franchetto e Michael Heckenberger, orgs.). Rio de Janeiro: Editora UFR, p. 287-292, 2001.

CAVALCANTI TEDESCO, M. Nuevo Cine Latinoamericano: uma análise do cânone a partir do gênero. *Aletria: Revista De Estudos De Literatura*, v. 30, n. 3, p. 39-62, 2020.

CESAR, Amaranta. *Cinema como ato de engajamento*: documentário, militância e contextos de urgência. CIBERLEGENDA (UFF. ONLINE), v. 35, p. 11-25, 2017.

CLASTRES, Pierre. *A Sociedade contra o Estado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

CNN Chile*. La propuesta de la película "El verano de los peces voladores"*. Youtube, 23 de agosto de 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gnQMyYZH89E. Acesso em: 22 de agosto de 2025.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder.* A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editor UFMG, 2008.

CICLO SELVAGEM. *Conversa na rede. - Partículas particulares - Ailton Krenak e Eduardo Viveiros de Castro*. Youtube. 16 de agosto de 2023.

CORREIA, Mariama. *Como ficam as demarcações em Pernambuco após a eleição de Bolsonaro?* Marco Zero Conteúdo, Recife. 06/11/2018. Disponível em: https://marcozero.org/como-ficam-as-demarcacoes-em-pernambuco-apos-a-eleicao-de-bolsonaro/. Acesso em: 13 de janeiro de 2024.

DE LUCA, T.; BARRADAS JORGE, N. (eds.). *Slow Cinema.* Edinburgo: Edinburgh University Press, 2016.

DESPOJOS, TERRITORIOS E RESISTENCIAS. *Jeannette Paillán: mujeres, cine, resistencia Mapuche en Wallmapu* Youtube, 10 de julho de 2022. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=t_7HYsWU-SA. Acesso em:

DÍAZ, Floriberto. *Comunidad y comunalidad.* Diálogos en la acción, segunda etapa. México: Culturas Populares e Indígenas, 2004.

DIAZ, Natalie. *Poema de amor pós-colonial*. São Paulo: Editora Círculo de poemas, 2022.

DOBYNS, H. F. Estimating Aboriginal American Population: An Appraisal of Techniques with a New Hemispheric Estimate. *Current Anthropology*, v. 7, n. 4, pp. 395-416, 1966. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/2740306. Acesso em:

EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

ELENA, Yásnaya. *Tres veces tres.* En la chave Malintzin: Nueve aproximaciones a su figura. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.

ESBELL, Jaider. Jaider Esbell. In: Cohn, Sérgio; Kadiwèu, Idjahure (orgs.). *Tembetá: conversas com pensadores indígenas*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2019. p. 11-51.

ESCOBAR, Arturo. El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿Globalización o postdesarrollo? In: LANDER, Edgardo. (Comp.). *La colonialidad del saber*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

ESCOBAR, Arturo. *Pluriversal Politics*: The Real and the Possible. Durham, N.C.: Duke University Press, 2020.

FEDERICI, Silvia. *La revolución feminista inacabada*. Mujeres, reproducción social y lucha por lo común. Colombia: Ediciones desde Abajo, 2014.

FEDERICI, Silvia. *Reencantando o mundo*: Feminismo e a política dos comuns. São Paulo: Elefante, 2022.

FRANCHETOO, Bruna. Beleza desta língua: tempo no nome. *Revista Mana*, v. 23, n. 1, p. 269-291, 2017. Doi: http://dx.doi.org/10.1590/1678-49442017v23n1p269.

FREIRE, Paulo. *Educação como Prática da Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967

GALINDO, Maria. *Feminismo Bastardo*. México: Editora Mantis, 2023.

GÓMEZ-BARRIS, Macarena. *La zona extrativa. Ecologías sociales y perspectivas descoloniales*. Santiago: Metales pesados, 2021.

GLISSANT, Éduard. *Poética da Relação*. Brasil: Bazar do Tempo. 2021.

GROSFOGUEL, Ramon; ONESKO, Gabriel. A complexa relação entre modernidade e capitalismo: uma visão descolonial. *Revista X,* v. 16, n. 1, p. 6-23, 2021.

GUARANI, Jerá. Torna-se selvagem. In: CARNEVALLI. F. *et al.* (org.). *Terra*: Antologia afro-indígena. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

GUEVARA, Tomás. *El pueblo mapuche*. Santiago de Chile, Andújar, 2003.

GUTIÉRREZ AGUILAR, Raquel. *Horizontes comunitario-populares*: producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas. Madrid: Traficantes de Sueños, 2017.

GUZMÁN, Adriana. *Descolonizar la memoria*. Descolonizar los feminismos. La Paz: Tarpuna Muya, 2019.

HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema*: fazer parentes no Chthluceno. Tradução de Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2023.

HARAWAY, Donna. *O manifesto das espécies companheiras – Cachorros, pessoas e alteridade significativa.* Trad. Pê Moreira. Revisão técnica e posfácio Fernando Silva e Silva. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARAWAY, Donna. *Staying With The Trouble*. Making Kin In The Chthulucene. Carolina do Norte: DUKE UNIVERSITY PRESS, 2016.

HOLANDA, Karla. (org.). *Mulheres de cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019. 412p.

HUAIQUINAO, Juan. *Tayiñ Mapuche Kimun*: Sabiduría y conocimientos. Santiago: Universidad de Chile, 2016

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Censo Brasileiro de 2022*. Rio de Janeiro: IBGE, 2022.

KOHN, Eduardo. *How forests think*: toward an anthropology beyond the human. Berkeley: University of California Press, 2013.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *O espírito da floresta:* tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia da Letras, 2023.

KRENAK, Ailton. *Futuro Ancestral.* São Paulo: Companhia das letras, 2022.

KRENAK, Ailton. Ailton Krenak. In: Cohn, Sérgio; Kadiwèu, Idjahure (orgs.). *Tembetá*: conversas com pensadores indígenas. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2019.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Editora: Companhia das Letras, 2019.

DE LA CADENA, Marisol. *Earth Beings*: Ecologies of Practice Across Andean Worlds. Durham: Duke University Press, 2015.

DE LA CADENA, Marisol. *Earth*-beings: Andean indigenous religion, but not only. T&F PROOFS NOT FOR DISTRIBUTION, p. 19–36, 2018.

LARA CASTAÑEDA, E. *Población indígena en México*. Características sociodemográficas 2020. Ciudad de México: Secretaría General del Consejo Nacional de Población (SGCONAPO), 2024.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*: ensaio de antropologia simétrica. Rio de

Janeiro: Ed. 34, 1994.

LEÓN, Christian. Imagem, mídias e telecolonialidade: rumo a uma crítica decolonial dos estudos visuais. *Revista Epistemologias do Sul*, v. 3, n. 1, p. 58-73, 2019.

LISBOA, Carolina. *Caatinga possui quase duas vezes mais espécies por área que Amazônia.* ((o))eco. Jornalismo ambiental independente.16 de dezembro de 2019. Disponível em: https://oeco.org.br/noticias/caatinga-possui-quase-duas-vezes-mais-especies-por-area-que-amazonia/. Acesso em:

MALDONADO-TORRES, N. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global, p. 127-167, 2007.

MARTÍNEZ, Jaime. *Conocimiento y comunalidad.* em Revista Bajo en Volcán, Volume 15. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MASSONI, Neusa; MOREIRA, Marco. *A visão epistemológica de Isabelle Stengers*. Periódico Ensino, Saúde e Ambiente – v. 8, n. 2, pp. 111-141, agosto, 2015.

MATTA, Priscila. *Dois lados da mesma corrente*: Uma etnografia da corrida do imbu e da penitência entre os Pankararu. 2005. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Antropologia da USP, São Paulo, 2005.

MESSINA et al. Sebastião Salgado, ou a lógica enervante do colonialismo tardio. *Revista Igarapé*, v. 11, n. 1, p. 20-36, 2018.

MROZ, Matilda. *Temporality and Film Analysis*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2012.

NAGIB, Lúcia. The Politics of Slowness and the Traps of Modernity. In: LUCA, Tiago de; JORGE, Nuno Barradas (org.). *Slow cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. p. 25-46.

NODAR, José María Filgueiras**.** *La cosmovisión de los zapotecos de la Sierra Sur de Oaxaca (México) y la ética ambiental comparada.* Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, 2019. Disponível em: https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/2803. Acesso em: 11 de março de 2022.

MARÁN, Luna. *Manifesto Otros Cines Possibles*. [Manuscrito não publicado].

PANKARARU, Bia. *Entrevista cedida ao (autor).* Recife, 4 de agosto de 2023.

PAREDES, Julieta. *Para Descolonizar el Feminismo*. Bolívia: FeminismoComunitario de Abya Ayala, 2020.

PAREDES, Julieta. GUZMÁN, Adriana A. *El Tejido de la Rebeldía.* Que es el feminismo comunitário? La Paz: Comunidad Mujeres Creando Comunidad, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. *Movimentos coletivos dos povos nativos da América*. São Paulo: Editora Elefante, 2025.

PINHEIRO, Sophia. A imagem como arma – o cinema feito por mulheres indígenas. *Revista Philos*, 2020.

PINOCHET, Carla. *Mujeres en el Campo* Audiovisual: Barreras y Brechas de

Género en el Sector Artístico Chileno. Chile: Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2021.

RABELLO, Aline Varela. *Marcadores de modalidade epistêmica nas narrativas históricas Kuikuro*. 2013. Dissertação de mestrado. UFRJ/ FL, Rio de Janeiro, 2013.

REINAGA, Fausto*. O pensamento índio contra a colonialidade.* Brasil: Editora Terra sem Amos, 2020.

RIBEIRO, Daniel; ROMERO, Roberto; TORRES, Júnia. (Org.). *Cosmologias da Imagem:* cinema de realização indígena. 1ed. Belo Horizonte: Forumdoc.bh, 2021, v. 1.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología* de la Imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

RODRÍGUEZ, Cristian; SAAVEDRA, Andrea. *Cosmovisión mapuche y manifestaciones funenerarias. Chile:* Si Somos Americanos, Revista de Estudios Transfronterizos, vol. XI, núm. 2, 2011, pp. 13-38

ROJAS, Julio*. Eliseo em 100 perguntas*: O roteiro cinematográfico segundo Eliseo Altunaga. São Paulo: Klaxon, 2018.

ROLNIK, S. *Esferas da Insurreição*: Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2019.

ROQUE, Tatiana. *O dia em que voltamos de Marte*: uma história da ciência e do poder com pistas para um novo presente. São Paulo: Planeta, 2021.

SAAVEDRA, Carola. *O mundo desdobrável – Ensaios para depois do fim*. Minas Gerais: Relicário Edições, 2021.

SEGATO, Rita. *Crítica da colonialidade em oito ensaios*: e uma antropologia por demanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021

SOLNIT, Rebecca. *Storming the gates of Paradise*: landscapes for politics. Califórnia: University of California Press, 2007.

STENGERS, I. *A invenção das ciências modernas.* São Paulo: Editora 34, 2002.

STENGERS, I. In: DE LA CADENA, Marisol; BLASER, Mario (ed.*). A world of many worlds*. Durham: Duke University Press, 2018.

TAUREPANG *et al. Makunaimã:* o mito através do tempo. São Paulo: Elefante, 2019.

THE CLINIC. *Roberto Cayuqueo, actor mapuche*: “Cuesta ver a Ballesteros y a Camila Vallejo junto a Michelle Bachelet”. Chile, 29 de agosto de 2014. Disponível em: https://www.theclinic.cl/2014/08/29/roberto-cayuqueo-actor-mapuche-cuesta-ver-a-ballesteros-y-a-camila-vallejos-junto-a-michell. Acesso em: 12 de março de 2023.

TSING, Anna. *Cogumelo no fim do mundo*: Sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. São Paulo: n-1 edições, 2022.

TSING, Anna. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Tradução: Thiago Mota Cardoso *et al.* Brasília: IEB Multi Folhas, 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *A floresta de cristal*: ensaios de antropologia. 1. ed. São Paulo: n-1 edições, 2024.

WHITE, Lynn Jr. Raíces históricas de nuestra crisis ecológica. *Santiago de Chile*: *Revista Ambiente y Desarrollo, v.* 23, p. 78-86, 2007.

XAKRIABÁ, C. N. C. *O barro, o jenipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria xakriabá:* reativação de memória por uma educação territorializada. 2018. Dissertação (Mestrado em Sustentabilidade junto a Povos e Terras Tradicionais). UnB-MESPT, 2018.