

## Cenários das cinematografias indígenas de Abya Yala: Epistemologias e contraestereótipos

Marcos Aurélio Felipe

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Centro de Educação (CE), Departamento de Práticas Educacionais e Curriculo (DPEC), Brasil.  
aurelio.felipe@ufrn.br  
<https://orcid.org/0000-0002-5529-0100>

**RESUMO** Desde a década de 1980, as cinematografias indígenas de Abya Yala vêm se consolidando no cenário audiovisual, nas instituições acadêmicas e nas comunidades, com suas redes de comunicadores, núcleos de produção e escolas de comunicação. A partir dos estudos de cinema, históricos e antropológicos, da perspectiva de intelectuais e cosmologias indígenas, conjugando com o trabalho de análise das imagens, sistematizamos cenários do campo epistemológico (apagamento/(re)afirmação), das denominações (adoção/reversão) e dos estereótipos coloniais (redução, especialização, naturalização). Neste texto analisamos perspectivas filmicas contracolonizadoras Mapuches (Jeannette Paillán, Gerardo Berrocal, Juan Rain, Adkimvn), que, problematizando os regimes visuais, combatem o colonialismo permanente, apresentando outras versões e variáveis históricas.

**PALAVRAS-CHAVE** Abya Yala; cinema indígena; colonialismo; contracolonização; contraestereótipos.

Se quiserdes agora figurar um índio, bastará imaginardes um homem nu, bem conformado e proporcionado de membros, inteiramente depilado, de cabelos tosquiados como já expliquei, com lábios e faces fendidos e enfeitados de ossos e pedras verdes, com orelhas perfuradas e igualmente adornadas, de corpo pintado, coxas e pernas riscadas de preto com o suco de jenipapo, e com colares de fragmentos de conchas pendurados ao pescoço. Colocai-lhe na mão seu arco e suas flechas e o vereis retratado em garboso ao vosso lado. Em verdade, para completar o quadro, deveveis colocar junto a esses tupinambás uma de suas mulheres, com o filho preso a uma cinta de algodão e abraçando-lhe as ilhargas com as pernas. Ao lado deles ponde ainda um leito de algodão feito com rede de pescaria e suspensa no ar. E acrescentai o fruto chamado ananás, que mais tarde descreverei que é um dos melhores da terra. Esse é o aspecto comum dos selvagens.

Jean de Léry<sup>1</sup>

## Abertura

Desde a década de 1980, com suas redes de comunicadores, núcleos de produção e escolas de cinema e comunicação em inúmeros territórios, as cinematografias indígenas de Abya Yala vêm se consolidando no cenário político, cultural e acadêmico na América Latina, seja como objeto de debate e pesquisa, seja como artefato estético e político de formação audiovisual e étnica (Felipe 2025a). Essas cinematografias se contrapõem a essa construção geopolítica colonial denominada América Latina, com seus marcadores raciais históricos e estruturais em continuidade - como, em entrevista ao multiartista Makuxi Jaider Esbell (UnBTV, 2019), explicitou Ailton Krenak, quando observou como a própria denominação continental é marcada por uma dimensão de colonialidade. Sendo assim, enquanto produto do colonialismo: “A latinidade [...] subestima ou descarta as dimensões indígenas e negras na construção das Américas” (Curiel 2007, 97-98)<sup>2</sup>.

Ao contrário da acepção Kuna (autodenominação Dule), cuja terminologia passou a ser requerida por diversos povos, organizações, ativistas e comunicadores, esse imenso continente corresponde, na perspectiva indígena, a Abya Yala<sup>3</sup>. Propagada pelo líder Aymara Takir Mamani (Constantino Lima Chávez), a partir dos anos 1970, essa expressão excede a noção de espaço geográfico, assumindo-se como

<sup>1</sup> Léry (1961 [1574], 97-98).

<sup>2</sup> Tradução nossa.

<sup>3</sup> No idioma Kuna, Abya Yala significa terra em plena maturidade.

categoria contracolonial. A crítica de Krenak, Gonzáles e Curiel pode ser identificada nas produções audiovisuais indígenas, que, ao afirmarem o valor do património ancestral, se posicionam a contrapelo das representações redutoras nacionais. Em nossas reflexões, tendo em vista o panorama das tendências da crítica pós-colonial, consideramos as correntes já canônicas (Mignolo 2005) e crítico-revisionistas (Zapata Silva 2016; Cusicanqui 2021) considerando diversos marcos teóricos que discutem o colonialismo.

No campo dos estudos de cinema, ao analisar as cinematografias indígenas, pensamos como Freya Schiwy (2003), quando adentra as tensões entre Norte e Sul, países desenvolvidos e subalternos, conhecimento e cultura, escrita e oralidade. Schiwy observa que os processos colonialistas, se não apagaram, tentaram subalternizar os saberes e epistemes indígenas. Chama ainda a atenção para as tecnologias audiovisuais como processos descentralizados, desvinculados, assim, dos parâmetros educacionais nacionais. Em suas reflexões, coloca-as em outros termos para pensarmos se “São as tecnologias o resultado de desejos particulares de saber ou a produção de conhecimento depende de suas ferramentas?” (Schiwy 2003, 305 - tradução nossa). Nesse enclave, entre os meios e os seus usos, Schiwy analisa que os sistemas oficiais de representação têm estruturas de compreensão próprias, códigos e parâmetros específicos, que precisam ser avaliados e confrontados, caso contrário, não se poderá compreender seus potenciais usos ideológicos, reducionistas e colonizantes, cujas implicações para o ato crítico, se prescrito ou secundarizados, leva-nos à adoção e à reprodução dos códigos hegemônicos.

A contrapelo, os cinemas indígenas se posicionam como uma tecnologia epistêmica em tensão com as doutrinas ocidentais. Perspectivando as problemáticas das tecnologias da imagem, Schiwy (2015) também analisa a importância do lugar dos sujeitos da experiência na produção de conhecimento. Nesse sentido, paralela à práxis filmica, seguindo Antonio Bispo dos Santos (2023), é importante considerarmos a participação dos sujeitos contracolonizadores em todas as etapas dos processos teóricos, de criação e de formação audiovisuais. Se o colonialismo não tem apenas uma dimensão geopolítica, importam também os regimes de visualidades que atravessaram os séculos, uma vez que, simultânea às economias do poder, a colonialidade do ver delineia dispositivos visuais que constituem modos de poder, saber e ser (Barriendos 2011; Felipe 2024a; 2023).

Em nossas reflexões, o trabalho com as imagens, os estudos históricos e antropológicos, o pensamento crítico de intelectuais indígenas e os múltiplos cenários geopolíticos marcam o campo das estereotipias e das estéticas contra-hegemónicas. Como já pontuamos, importam categorias como contracolonização (Santos 2023) e contraimagem (Leal, 2024), que se retroalimentam e se confundem, pois o debate público acontece na esfera histórico-política e da produção das imagens. Estas guiam nossas reflexões pelas matérias do pensamento crítico e das perspectivas filmicas de indígenas, ora mobilizando seus arquivos (Felipe 2025b) e cosmologias (Felipe 2025c), ora o seu lugar no campo e no antecampo como sujeito da representação (Felipe 2024a; 2024b).

### **Perspectivas e epistemologias indígenas**

Enquanto o colonialismo se refere aos múltiplos domínios sobre o Outro, historicamente demarcado após a conquista do continente que chamaram de América, a partir de 1492, a colonialidade encerra a lógica da modernidade ocidental como uma dimensão do presente (Maldonado-Torres 2023). Nesse sentido, Walter Mignolo (2005) pontua que, com a pós-independência das ex-colônias americanas e a criação dos estados nacionais, a negação da Europa não significou a negação da “europeidade” por parte da elite crioula. Circunscrevendo a diferença colonial com marcadores raciais, essa elite se considerava americana, sem deixar de ser – ou de querer ser – europeia, negando, racialmente, as camadas afro-ameríndias na diferença. Já o intelectual boliviano de ascendência indígena Fausto Reinaga (2020, 16) expõe a contradição do colonialismo interno, quando observa que, ainda que queira ser reconhecido como ibero, latino ou hispano-americano, o mestizo vê emergir “[...] em seu rosto, palpante, vital, o índio da América”. Desconstruindo o desejo de continuidade colonial, Reinaga retoma as palavras do romancista espanhol Miguel Unamuno sobre o poeta nicaraguense Rúben Darío, quando relembrou a este último que, por debaixo do seu chapéu, eram visíveis as pernas de um índio – descortinando, por trás de sua máscara postiça de “europeidade”, o desiderato colonial de negação de sua identidade índia, de consagração da Europa e de sua condição de estrangeiro dentro de seu próprio país, o que era comum aos intelectuais colonizados latino-americanos do

século XIX. Escrevendo desde a perspectiva indianista, em seus termos<sup>4</sup>, lembra que essa condição se estende aos mestiços de nossos dias, ajoelhados, naquela década de 1970, perante o Rei da Espanha; e, em uma autocrítica, inclui-se nesse processo de negação:

Eu, índio de carne e osso, sangue e alma, conhecia a escravidão índia e conhecia a escravidão mestiça. Cheguei ao fundo do crime do pensamento europeu. Joguei fora minhas correntes de escravo e de pé, pensei... E penso e ataco e destruo o pensamento da Europa (Reinaga 2020, 38).

Na arquitetura das discussões sobre os meios audiovisuais como tecnologias epistêmicas, Schiwy (2003) acrescenta mais uma pedra quando problematiza a teleologia ocidental e as hierarquias epistemológicas entre povos tradicionais e civilizações. Em uma ponta, a doutrina do Ocidente coloca a cultura escrita como lugar onde as culturas orais aportarão, mantendo a ideia de progresso como motriz de um percurso que, da oralidade, os povos e nacionalidades de Abya Yala, em algum momento, chegarão aos domínios da linguagem escrita. Nessa perspectiva evolucionista, que encobre os diversos binarismos (sociedades primitivas e sociedades civilizadas, oralidade e escrita, selvagem e civilizado), Schiwy analisa que as populações indígenas sempre desenvolveram uma cultura (audio)visual, a partir de parâmetros orais e iconográficos, quando demonstra as práticas tecnológicas dessas comunidades vinculadas à pintura de códices, à engenharia dos kipus, ao pictogramismo dos corpos e ao enredamento de tapeçarias e cestarias. Na análise de Silvia Cusicanqui (2015), o complexo das imagens, em suas possibilidades prolíficas e múltiplas, não linear e unidimensional, constitui larga tradição nos Andes com a pintura, a tapeçaria e outros meios visuais. Movimentando-se em uma sociologia da imagem, como metodologia e pedagogia descolonizadora, Cusicanqui observa que o trânsito entre as imagens e as palavras propicia o fechamento de lacunas quando se trabalha com a linguagem: “[...] entre o castelhano standard-culto e os modos coloquiais de fala; entre a experiência vivida e visual dos estudantes de origen aymara e qhichwa e os percalços que encontravam ao expressar suas ideias em um castelhano

<sup>4</sup> “[Em sua acepção, indianista] es la sangre, el espíritu, la fuerza cósmica de los Andes que animan al indio en su resistencia al Occidente y su persistencia en SER [...] es el inextinguible fuego de la libertad que arde en el corazón del indio” (Reinaga 2010, 136).

acadêmico” (Cusicanqui 2021, 30-31). Na experiência investigada e identificada, em suas análises, Cusicanqui analisou que as imagens preencheram as ausências de sentidos que o uso da língua em um ambiente acadêmico não permitiu.

Já a antropóloga Carolina Crespo (2020), estudando as *prácticas de archivación* Mapuche, na patagônia Argentina, constatou uma proliferação de arquivos, desde o século XIX, dos grandes caciques Tehuelche-Mapuche em ambas as margens da Cordilheira dos Andes. Além de se contrapor à organizativa dos arquivos do Estado, centrados na escrita alfabetica e no dado de filiação, as práticas de arquivamento indígenas tinham uma lógica autônoma, privilegiando o registro do dado de alianças em diversos suportes e linguagens: “[...] uniformes, escrita alfabetica, nomes próprios, tatuagens, desenhos têxteis e petróglifos” (Crespo 2020, 178).

Compreendendo a imagem como dimensão dos povos e comunidades de Abya Yala, cujos modos de produzir conhecimento não se restringem à oralidade, Gallois e Carelli (1995, 63) mostram a potência das visualidades em termos de catarse e percepção, pois “Elas abrem espaço para a circulação de características culturais que essas sociedades, inclusive, sempre manifestaram através de gêneros não-verbais: as coreografias de suas danças, os adornos, o gestual característico de diferentes atividades”. Nesse quadro, a pesquisadora Schiwy (2003, 310) observa que: “A descolonização das tecnologias do conhecimento por parte dos cineastas indígenas [...] insiste na necessidade de transformar não apenas o uso e o produto da tecnologia, mas o contexto discursivo que define o que ‘é’ tecnologia epistêmica”<sup>5</sup>.

Assim, os aparatos tecnológicos desses povos e nações requisitam, também, a criação crítica com base na visualidade do meio; tradições e tecnologias semióticas em suas comunidades; e evidenciam a fragilidade da separação entre tecnologia e usos. Essa relação do sujeito da câmera coincidindo com o sujeito do discurso acontece, intensamente, nos processos de autorrepresentação, que impulsionam a apropriação do campo discursivo pelas populações, historicamente, objetivadas pelos *sujetos del UNO*, que, na acepção da intelectual Maya kaqchikel Aura Cumex (Tujaal.org, 2024), são aqueles que sempre negam a diferença, a multiplicidade e a diversidade.

<sup>5</sup> Tradução nossa.

Nesse universo epistêmico, com base nos estudos de Roy Wagner e Claude Lévi-Strauss, Ruben Caixeta de Queiroz (2008) observa duas dimensões fundamentais, que nos permitem melhor vivenciar as cinematografias indígenas, seja quanto aos seus processos e produtos, seja quanto às relações que estabelecem com outros povos e comunidades. De um lado, demarca o audiovisual como artefato de compreensão do mundo circundante, como este incide sobre o seu mundo originário e o que podem fazer com ele. Baseando-se em uma perspectiva contracolonial, como se os realizadores/as fossem antropólogos nativos a perscrutar os Outros, os cinemas indígenas têm provocado uma antropologia reversa nos termos de Wagner, ao confrontarem o olhar colonial e apresentarem sua dimensão histórica e contemporânea. Desfiando outro novelo, a partir da ontologia do cinema e da ontologia indígena, analisa ainda que o fazer documentário dos povos e nacionalidades se assemelha à forma como opera o pensamento selvagem nos termos de Claude Lévi-Strauss. Ancorado na experiência e na corporeidade, Caixeta de Queiroz (2008) observa que o pensamento selvagem se (re)faz permanentemente em relação ao mundo, constituindo-se com as sobras, pedaços, resíduos, daquilo que foi destruído. Escalona, ainda, os fatos (ou suas pontas e fragmentos) para construir estruturas, ao contrário do conhecimento científico que fabrica os fatos com estruturas já dadas. Nesse movimento, o pensamento selvagem se constitui como “pensamento neolítico”, não cumulativo, que recomeça sempre a construir o mesmo objeto a cada lance de olhar que lhe dirige” (Caixeta de Queiroz 2008, 117), organizando-se nas qualidades do sensível mais do que nas da razão, com a centralidade do corpo que (re)produz sua “ciência” à maneira dos seus gestos, atos, palavras, pouco a pouco tocando a corporeidade das coisas. Daí a conjunção com a ontologia do cinema documental, que se desenvolve de fragmento a fragmento, capturados sem estrutura pré-concebida (ou roteirizada). Depois, na operação da montagem, é emendado, costurado, editado, a partir de seus fragmentos, isto se pensarmos no filme documentário que não antecipa a realidade a ser filmada. Na complexidade dessas cinematografias, Caixeta de Queiroz e Diniz (2018) problematizam o próprio termo cinema indígena e chamam a atenção para mais uma questão da arquitetura – por vezes frágil – do campo acadêmico, pois, se não apenas é impossível falarmos em gênero cinematográfico, tampouco é possível singularizar a terminologia face à variedade de modos de habitar o tempo e o espaço, de processos

múltiplos de (re)elaboração do mundo em imagem, que as cinematografias de Abya Yala têm diante ou dentro de suas lentes.

Portanto, precisamos ter em perspectiva, antes, os cinemas indígenas, como cada complexo étnico utiliza o audiovisual para (re)inventar o seu mundo, inserido e circundante de outros mundos relacionais e, em perspectiva contracolonial, reverter as operações de estereotipia dos sistemas de dominação, pois nem sempre figurar um índio implica imaginar um homem despidão, de cabelos tosquiados, com lábios e faces fendidos – e enfeitados de ossos e pedras (Léry 1961 [1574]). Assumindo a pluralidade do mundo histórico de origem, a contrapelo ao equívoco colonial, ao situarmos os filmes, optaremos pela expressão *cinemas indígenas*, com sua diversidade de trajetórias, modos e formas fílmicas. Como já pontuou André Brasil (2012, 101), “A resposta não é simples, antes de tudo porque o que costumamos chamar de cinema indígena é uma categoria que abriga experiências díspares, levadas a cabo por integrantes de diferentes etnias, com propósitos diversos”. Um segundo passo é sempre evidenciar os povos e comunidades que respondem pelos processos e operações audiovisuais, como tem feito o realizador Gerardo Berrocal ao destacar a necessidade de falar sobre um cinema Mapuche. Sem subsumi-los a uma categoria genérica como a de cinema indígena, portanto, é fundamental identificar qual comunidade, povo ou nacionalidade ocupa o antecampo, pois se existe um cinema japonês, um cinema italiano, francês, argentino, questiona Berrocal (2024), “[...] por que não poderia existir um cinema Mapuche, um cinema Quéchua, um cinema Kichwa, um cinema Aymara, por exemplo?”<sup>6</sup>.

Diante da construção e desconstrução do “Outro”, em sua alteridade radical, pelos regimes de visualidade coloniais, alinhamo-nos com o que tem defendido Naine Terena (2020, 458), ao se referir a necessidade de pensar “o protagonismo indígena não somente na produção artística, mas também na articulação do pensamento do que são tais artes”. Se esse conhecimento não se restringe à ciência acadêmica, articulando o mundo ch'ixi Aymara, Cusicanqui (2018) analisa que ele precisa – sobretudo – se organizar em torno “do paradigma epistemológico indígena”:

<sup>6</sup>Tradução nossa.

[...] Uma epistemologia na qual os seres animados ou inanimados são sujeitos, tão sujeitos quanto os humanos, embora sujeitos de muito outra natureza [...] Temos que pensar em uma episteme que reconheça a condição do sujeito em relação ao que comumente se chama objetos; seja plantas, animais ou entidades materiais incomensuráveis, como as estrelas (Cusicanqui 2018, 90)<sup>7</sup>.

Assim, o cenário dos intelectuais indígenas é um campo a ser evidenciado, pois, para Claudia Zapata Silva (2016), esses sujeitos foram protagonistas do movimento indígena latino-americano, entre os anos 1970-1980, sendo fundamentais no interior das organizações políticas, nos processos de denúncia de exclusão no período republicano e como agentes mediadores. Ou seja, esses intelectuais tem colocado a questão de quem fala ou deve falar pelas comunidades e quais as suas problemáticas e práticas. Zapata Silva (2016, 13) observa ainda que esse período significou “[...] A chegada do outro indígena que falava sobre si mesmo: sobre e a partir de sua diferença”<sup>8</sup>. Além de integrar essa elite dirigente, intervindo na arena pública, situa-os como personagens centrais na visibilização das questões históricas e contemporâneas.

Nesse cenário, a respeito da nota de advertência de *!...Escucha, winka ....!* (2006), clássico da historiografia Mapuche, os autores Pablo Marimán, Sergio Caniuqueo, José Millalén e Rodrigo Levil chamam a atenção para a distinção fundamental entre escrever uma história sobre ou a partir da perspectiva indígena. Portanto, o trabalho “[...] Não tem relação com descrever ou analisar os fatos do passado que dizem respeito ao desenvolvimento de nosso povo, pois essa seria uma história do 'do povo Mapuche' em termos de objeto de estudo. [...]” (Marimán, Caniuqueo, Millalén e Levil 2006, 9)<sup>9</sup>. Se o intento era não reproduzir a lógica colonial, também não consideravam que estavam escrevendo uma História Mapuche apenas por defenderem certa posição política ou pertencerem ao movimento indígena. Baseavam-se, outrossim, na oralidade e na postura crítica frente à dimensão colonialista *Winka* (pessoa não mapuche). Entre outras questões, desenvolviam uma história em seus próprios termos, especialmente porque, em consonância com Cusicanqui citada anteriormente, uma “História

<sup>7</sup> Tradução nossa.

<sup>8</sup> Tradução nossa.

<sup>9</sup> Tradução nossa.

Mapuche significa retomar nosso passado sob nossa própria epistemologia e construir novos conhecimentos a partir de nossa cultura" (Marimán, Caniuqueo, Millalén e Levil 2006, 9) <sup>10</sup>. Nesse território, os historiadores Mapuche acolhiam perspectivas convergentes e antagônicas de outros modos de conhecer o lugar da língua *mapudungun* na retomada de sua própria história face à historiografia nacional (com suas escolhas e esquecimentos) e a potência do grito *Escucha winka!* destinada aos colonizadores e a outros colonizados. Problematizando a produção historiográfica como politicamente situada, os historiadores indígenas descortinam a face colonial da comunidade acadêmica do Chile e da Argentina em torno das questões do Mundo Mapuche. Em sua reflexão sobre a sociedade pré-hispânica, José Millalén desvela as intenções das historiografias nacionais que, em relação à parte oriental da Cordilheira dos Andes (o que hoje é a Argentina), sempre tentaram fazer crer que a ocupação indígena só ocorreu entre os séculos XVIII e XIX – com a propalada “araucanização dos pampas”. Com isso, para deslegitimar os processos de reivindicação territorial, as teorias nacionais descartavam a ancestralidade de Puelmapu, apesar dos relatos dos viajantes e missionários, dos dados arqueológicos e da toponímia dos lugares (como lagos, montanhas, rios, pampas, pântanos, colinas) apontarem para uma ocupação pelos Puelche (gente do leste) muito anterior à Conquista.

Em um mesmo andamento, somando-se a essa construção política do conhecimento, a experiência de Marimán mostra como o “dispositivo nacionalista” funciona como dispositivo colonial de mentalidades. Na abertura da sua reflexão sobre o período anterior à conquista militar, lembra como as infâncias de ambos os lados da Cordilheira dos Andes se depararam, na iminente guerra entre o Chile e a Argentina, em 1978, com o corolário dos territórios nacionais usurpados por um e por outro país. Sendo que, na conclusão de Marimán (2006, 53): “Esses territórios em disputa no imaginário colonialista dos Estados jamais lhes pertenciam. Isso nunca foi chileno nem argentino. A isso chamamos Wallmapu, o País Mapuche”<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Tradução nossa.

<sup>11</sup> Tradução nossa.

## Estereótipos/Contraestereótipos

Essa geografia epistemológica, que mobiliza elaborações críticas desde dentro dos povos e nacionalidades de Abya Yala, coaduna-se com a reivindicação de Terena (2020) de inclusão de ativistas e intelectuais indígenas como agentes de discurso, de práticas de descolonização e produção audiovisual, especialmente porque meio e discurso não se encerram em si mesmos, mas, ao intercederem-se, constituem as duas faces de uma mesma práxis – política e filmica – contracolonial frente às estereotipias redutoras, essencialistas e, epistemologicamente, racializadas. Stuart Hall (2016), pensando os espectros em torno das questões de raça e da diferença, trabalha no limite da representação visual entre as imagens negativas e as imagens positivas, calcadas em processos de estereotipagem que produzem e definem as representações do Outro.<sup>12</sup>

No espetáculo da diferença, comprehende a representação como conceito e prática, cujos modelos e regimes de visualidade coloniais, permanecendo na contemporaneidade, continuam modulando os diversos domínios das imagens – incluindo, nesse âmbito, o cinema e demais tecnologias visuais. Compreende ainda que os significados flutuam - não são imóveis, fixos, permanentes - e que qualquer tentativa de fixação de um “significado preferencial” anula os “vários significados potenciais de uma imagem” (Hall 2016, 143). Ao eleger determinadas tipologias caracterizadoras do Outro como marcadores coloniais da diferença, ajuda-nos a identificar modos binários de representação dos povos e comunidades indígenas, que, quase sempre, acentuam extremos preferencialmente opostos, polarizados e binários (bom/mau, estranho/exótico, primitivo/civilizado). Invariavelmente, os regimes de visualidade do colonialismo trabalham com estereótipos que, constitutivos desses marcadores de redução e subjugação, têm a função de acentuar a alteridade e de marcar a diferença (Hall 2016). Nesse debate, para além dos marcadores raciais, entram em campo as dimensões da sexualidade e de gênero, principalmente porque, nas relações de poder que permeiam a construção do Outro, é como se “uma espécie de diferença atraísse outras”, em uníssono, “somando-se para totalizar o espetáculo da alteridade” (Hall 2016, 149). Estruturando suas reflexões, considerando o contexto e não textos isolados, Hall (2016)

<sup>12</sup> Ver Prystyon (2016) sobre as relações de Stuart Hall com os estudos filmicos e o cinema.

sabe que as tecnologias audiovisuais potencializam seus significados quando “lidas” contextualmente, a partir de relações e contrastes, em todas as suas ambiguidades, reducionismos e simplificações demarcadas pelas formações discursivas, regimes de representação e repertórios de imagens. Os marcadores visuais promovem a expulsão da diferença, pois, em suas singularidades, passa a ser considerada impura e anormal. Nesse conjunto de estereótipos, situando a diferença em categorias opostas, a aplicação da teoria racial à distinção cultura/natureza incidiu, de forma diferente, sobre os grupos racializados. De um lado, o Outro passou a ser relacionado à natureza, que, na contramão, considerava-a conectada à cultura, ou seja, cultura e natureza não constituem na cosmogonia dos povos e nacionalidades indígenas como polos opostos; enquanto para o homem branco, com sua episteme ocidental, cultura e natureza se situavam em polos distintos, com o primeiro a dominar o segundo. De outro, a impossibilidade da antropologia do século XIX identificar a razão de certas marcações culturais nas raças “inferiores”, destacando a relação entre discurso visual e produção do conhecimento (racializado), as diferenças passaram a ser explicadas a partir do corpo, entre suas dimensões biológicas e sociais.

María Paz Bajas Irizar (2008), ao analisar o cinema Mapuche, ainda nos anos 1990-2000, pontua que as experiências do México, Brasil e Bolívia foram pioneiras na América Latina na transferência de tecnologias audiovisuais para os povos e nacionalidades indígenas de Abya Yala. Chama a atenção para o fato de o cinema indígena no Chile ter surgido ali de forma independente, sem apoio estatal, do terceiro setor ou de organismos privados. Em sua pesquisa, levanta especialmente uma questão central quanto ao uso de estereótipos nas cinematografias de Abya Yala, a princípio, enquanto marcadores coloniais, também presentes nas lentes dos/as realizadores/as Mapuche, sem qualquer distinção do que tem feito o cinema nacional por décadas. É da essência do estereótipo, na compreensão de Bajas Irizar (2008, 13), tecer uma “[...] representação icônica, característica e estável, que se constitui por traços particulares que se tornam sinais permanentes de identidade [...]”<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Tradução nossa.



Imagen 1 e 2 – Dimensões Natureza Cultura Mapuche / Fonte: © Imagens retiradas de *Punalka, El alto Bío Bío* (Paillan, 1995).

Na análise de três filmes, entre eles *Punalka, El alto Bío Bío* (1995), da cineasta Jeannette Paillán<sup>14</sup>, Bajas Irizar observa que a natureza, repetidamente, aparece como um desses redutores. Compondo segmentos da obra, os elementos naturais nesse documentário continuam a figurar uma visão reducionista do mundo Mapuche, como indivíduos, organicamente, vinculados aos ambientes, geografia física e natural. Entre uma representação e outra, esses elementos indexam os Mapuche às suas antigas formas de vida, confundindo-os, em sua análise, com o habitat em que produzem seu cotidiano, ao passo que apontam para certo distanciamento de contemporaneidade. Na leitura de Bajas Irizar (2008), a obra de Paillán fixa uma identidade, sem qualquer possibilidade de transição entre o passado e o presente, formas ancestrais e contemporâneas, consolidando, nas imagens a estreita relação dos Mapuche com o habitat natural: exuberante, sereno, sagrado, nativo, cercado por bosques, cascatas, pedras, rochas, rios e lagos.

Se dialogarmos com Hall (2016), esse quadro se intensifica com a estereotipagem, enquanto prática de produção de significados, operando na construção do Outro em três eixos: essencialização, redução e naturalização. Em sua leitura, ao incidir sobre as características de uma pessoa ou agrupamento, reduzindo-os a esses traços, ampliando ou simplificando, o estereótipo “fixa a ‘diferença’” (Hall, 2016, p. 191); depois, excluindo e expelindo tudo o que diverge, o que não se enquadra na comunidade imaginada, onde habitam os que têm os mesmos princípios e conceitos sobre o mundo, natural e humano. Por fim, estabelecendo o centro de poder, jogando para fora – nominando como o Outro – os que não pertencem ao padrão, impõe-se uma fronteira simbólica “[...] entre o ‘normal’ e o ‘pervertido’, o ‘normal’ e o ‘patológico’, o ‘aceitável’ e o ‘inaceitável’, o ‘pertencente’ e o que não pertence ou é o ‘Outro’, entre ‘pessoas de dentro’ (*insiders*) e ‘forasteiros’ (*outsiders*), entre nós e eles” (Hall 2016, 192). Entretanto, sem considerar o contexto histórico, étnico e fílmico; o sistema narrativo em que os códigos e operações se efetivam; e as particularidades históricas e cosmológicas dos povos de Abya Yala, que, no caso Mapuche, habitam situações coloniais específicas, em *Punalka, El alto Bío Bío*, perdemos os efeitos de significados do registro. O modo como essas dimensões são analisadas, como se, supostamente, fossem promotoras de estereótipos e não estratégias fílmicas, ressaltando elementos da

<sup>14</sup> Jeannette Paillán também realizou *Wirarün, el grito* (1998) e *Wallmapu* (2002).

espiritualidade de todo um complexo cultural, coloca-nos distantes das formas de utilização e de como o “estereótipo”, no sentido de Hall (2016), está sendo transcodificado. Entretanto, Jeannette Paillán não se propõe a tanto: o movimento de suas imagens não requer a crítica à estereotipia, a partir da desconstrução de signos, pois ela não opera estereótipos para invertê-los ou revertê-los. Mas, em cada um dos seus segmentos, procura evidenciar as entidades e os elementos da natureza (*newen*) do mundo Mapuche diante o colonialismo em curso. O que suas lentes testemunham não é a redução de um complexo cultural aos parâmetros da natureza, nem acentuação de dicotomias entre o homem social e o homem da floresta, como o racionalismo europeu com o binômio cultura/natureza. Primeiro, porque Paillán não amálgama os homens e o território para fixar uma identidade reduzida à natureza. O que se desdobra em cada plano dos rios, da neve, das montanhas, dos vales e da fauna é a dimensão cosmológica, cuja espiritualidade tem estreita relação com o espaço, que não é apenas habitado por pessoas, mas integrado por outros seres mais que humanos. No contexto da construção de uma represa em curso no Alto Bío Bío, ao dar centralidade a essas relações multiespécies, com o espírito do rio (*Punalka*) desafiando o novelo narrativo, a realizadora chama a atenção para o desastre ecológico e territorial por vir e para as problemáticas socioculturais com a inundação dos territórios. Segundo, as lentes de Paillán não prescindem do mundo histórico Mapuche em relação à sociedade nacional, como se provocasse a separação entre a história social e a história natural, uma vez que o tempo todo as colocam em relação nos segmentos dos encontros, das festas e cerimônias, dos trânsitos entre campo e cidade e, assim, inscreve a complexidade histórica de um povo na superfície da imagem.

Por último, se aparentemente a predominância da natureza em *Punalka*, *El alto Bío Bío* pode sugerir o estereótipo dos Mapuche como selvagens, é importante ressaltar que, no perspectivismo ameríndio (Viveiros de Castro 2017, 303), não há dicotomia entre *culturานatureza*, dominância de polos e diferenciação *humanoanimal*. Na perspectiva do multinaturalismo, os animais, os espíritos e os humanos se confundem, com os jaguares vendo o seu alimento como alimento humano, seus atributos corporais (de peles, plumas, couros) como adornos e vestimentas humanas. A realizadora reconhece, assim, epistemes confluentes, ao dar relevo às dimensões geonaturais do Alto Bío Bío, não fazendo outra coisa senão reafirmar o que, na perspectiva de Wallmapu, impõe-se: “O respeito a todos os elementos, a todos os seres tangíveis e

intangíveis que coabitam com o ser humano. Na concepção Mapuche, todos os seres coabitam, ou seja, habitam no mesmo nível de importância" (Hernandez, Calfuqueo Lefio e Painemilla 2017, 104)<sup>15</sup>.

Nesse mesmo movimento, alternando as sequências do depoimento do lonko Jorge Calfuqueo e das manifestações culturais Mapuche, o documentário *Rewe Nguïñiwe, Aylla Rewe Budi* (2014), de Gerardo Berrocal e Juan Rain, didaticamente, apresenta a economia política do conhecimento Mapuche sobre o território, o lugar sagrado e o espaço ancestral, em sua multiplicidade de habitantes e seres. Nele, também não há como se falar em estereotipia, como se estivéssemos, aparentemente, testemunhando uma evocação etnográfica indianista do novecentos. No caso da história Mapuche, com base na ocupação da Araucanía e nas migrações forçadas para os centros urbanos, nos anos 1940-1950, sabemos através do historiador Fernando Pairican (2014) o quanto a continuidade colonial foi devastadora e a importância da afirmação do conhecimento próprio, das suas tradições, da cosmologia e saberes, manifestações e traços culturais que lhes guiam:

Aquilo era caminhar por uma trilha que se traduzia na perda de suas tradições e tudo o que até aquele momento os havia definido como Gente da Terra [...] Seus pais os haviam privado do mapuzungun como forma de proteção contra o racismo, que, por sua vez, simbolizava a dominação que se tentou exercer sobre o povo mapuche a partir da ocupação da Araucânia. Outras experiências falavam de comunidades que, já no século XX, não praticavam o nguillatun nem outras tradições mapuche (Pairican 2014, 21)<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Tradução nossa.

<sup>16</sup> Tradução nossa.



Imagen 3, 4 e 5 - Gestos comunitários Mapuche I / Fonte: (c) Imagens retiradas de *Rewe Nguïñiwe, Aylla Rewe Budi* (Berrocal e Rain, 2014)

Em *Rewe Nguiñiwe, Aylla Rewe Budi*, ao contrário da câmera objetualizar a anciã Mapuche, descrevendo-a diante do tear, testemunhamos antes uma cena de afirmação de modos culturais específicos: a forma de fiar e tecer, a montagem do tear, o significado de cada uma de suas partes, as peças que o estruturam (*witral, trarine, makun*). Didaticamente, em *mapudungu*, a partir de uma planificação, invariavelmente atenta aos gestos, movimentos e ocupação do espaço, a anciã diante da câmera investe-se do mundo ancestral protagonizado em quadro. Esse segmento potencializa um modo de vida e um traço de ancestralidade que inscreve um grau significativo de história e de humanidade àquele corpo, às suas epistemes e à sua arte. No documentário, aparentemente descritivo, afirma-se uma tradição Mapuche, cujas técnicas e tecnologias, historicamente, têm sido negadas. Nesse sentido, afirmar a sua diferença é também uma forma de resistência à continuidade colonial. Separado, esse segmento do *Witral* perderia sua potência de inversão e de reversão de significados e nos levaria a uma leitura equivocada, pois os cinemas indígenas não olham para o seu mundo como coisa.

Ao refletir sobre o potencial formativo do *witral* Mapuche, em uma experiência de aprendizagem sobre a linguagem da tecelagem ancestral, Patricia Raquimán Ortega (2019, p. 329) demarca que as possibilidades de criação têxtil: “Expressam transmissões, experiências e significados, dados no exercício do tecer, onde emergem compreensões de mundo e uma relação com a vida e a natureza que se manifestam em símbolos que transmitem um valor cultural”. Em consonância com a problemática em questão, a partir de outra latitude geo-étnica, na cosmovisão Misak, a tecnologia da tecelagem – dos fios ao aparelho de madeira –, que tem nas mulheres uma agente imprescindível, revela as estruturas organizativas e as relações de poder do Resguardo Guambiano, assim como as estruturas familiares, com os significados e especificidades cosmológicas e societárias. Na língua *wam*, o tear se chama *nuusri*, a grande mãe, já os grossos troncos laterais, que sustentam a estrutura, são os *pasrontsik usri*; e as travessas horizontais, os dois irmãos. Usadas para a tecelagem das ruanas masculinas e anacos femininas, as listas da vestimenta dos homens são reconhecidas como *usri* (correspondente as fibras verticais aos seus filhos), já as listas grossas e finas da indumentária das mulheres, respectivamente, são identificadas como *usri* e *urek* (Hurtado, Aranda e Uribe 2015, 53-54).

As lentes de Berrocal e Rain restituem, outrossim, a força de um saber e de uma cultura e, ao dobrarem-se, inclinam-se para dentro da história da

comunidade em um contramovimento distante da sociedade nacional, com *Rewe Nguiñiwe, Aylla Rewe Budi* apresentando-se como uma espécie de pedagogia indígena das imagens: entre o “ensino” e a “aprendizagem” de todo um complexo histórico-cultural.<sup>17</sup> Nesse universo, ao estudar as relações entre as práticas femininas Mapuches com o Witral, a pesquisadora Raquimán Ortega (2019) apresenta um contexto que no permite compreender melhor esse segmento documental, organicamente, posto em cena.

O objetivo que persegue o ensino e a aprendizagem do Witral é reivindicar e validar os próprios enfoques, experiências e acúmulo de conhecimento que as mulheres mapuches possuem, a fim de superar a invisibilização e a falta de valorização que o poder colonialista construiu ao longo do tempo sobre as comunidades originárias (Raquimán Ortega 2019, 327)<sup>18</sup>.

Em diálogos com o cineasta Gerardo Berrocal (2024), o lugar das manifestações tradicionais do mundo Mapuche ganham outro viés em *Rewe Nguiñiwe, Aylla Rewe Budi*, compreendemos melhor o contexto das danças e dos homens mascarados (Purun e Kollon) na cerimônia do *palin*, que, na sua leitura sobre o próprio filme, é a principal manifestação em desenvolvimento diante de suas lentes. Essas manifestações, que constituem um segundo eixo narrativo do documentário, entrecortam o depoimento do lonko Calfuqueo, sendo a inserção do *palin* não um acaso como décor culturalista. Ao contrário, há múltiplos significados inscritos nesses segmentos, que, se margearmos apenas a superfície da imagem, não se comprehende o percurso pelas suas camadas políticas, étnicas, históricas, uma vez que o encontro entre comunidades, como uma grande cerimônia de festas, jogos e brincadeiras, evoca a estratégia das organizações Mapuche (Ad-Mapu, CCM, CTT), nos anos 1980-1990, que reposicionava o *palin* como atividade lúdica e política. Em um período crucial de ressurgência do movimento indígena da Araucanía, durante um período, o intento era realizar encontros comunitários para consolidar, nos termos de Pairican (2014), o processo de *mapuchización* em Wallmapu. Em *Lof Temucuicui - territorio en recuperación* (2019), assinado coletivamente pela ADKIMVN, em colaboração com a

<sup>17</sup> Witral (em mapudungun) corresponde ao tecido e ao aparelho de madeira usados na tecelagem (Raquimán Ortega, 2019).

<sup>18</sup> Tradução nossa.

Comunidad Autônoma Temucuicui, temos a mesma situação fílmica contracolonial. A sequência inicial da jovem Mapuche no *witral* só não poderia ser enquadrada como estereotipia porque, de partida, a potência do seu relato, simultâneo ao ato da tecelagem, desvela contundentemente que a condição histórica dos povos indígenas, sob o Estado chileno, se pensarmos com Adolfo Colombres (2005, 42), não é um “campo idílico plantado de rosas, mas uma situação colonial já estabelecida”<sup>19</sup>.



Imagen 6 e 7 - Gestos comunitários Mapuche II / Fonte: (c) Imagens retiradas de *Lof Temucuicui. Território en recuperación* (Adkimvn, 2019)

<sup>19</sup> Tradução nossa.

Após a abertura, a montagem nos coloca na ruka (casa) do Lof Temucuicui, ao lado de Karina Millanao: perfilada diante do *witral*, confeccionando o trarulongko para seu companheiro. Ao passo que somos guiados por uma planificação, às vezes, operacionando um registro mais fechado, próximo aos sujeitos; e, em outras, aberto o suficiente para nos aproximar do território, sentimos uma territorialidade com marcas étnicas, conhecimento e sangue de ancestrais; secular e violentamente ocupada pelos colonos e, depois, pelas empresas florestais, no século XX, como tecem todos os relatos.

Nas duas partes de Lof Temucuicui, a expressão “território em recuperação” é, repetidamente, pronunciada pelos sujeitos da cena, que retorna ao corpo sonoro várias vezes vocalizada, como os gestos das mãos da jovem Mapuche tecendo e dos homens semeando o campo espalhando as sementes sobre a terra. Na semeadura coletiva, como, no segundo segmento, escutamos ser pronunciada pela liderança Jorge Huenchullan, bem como visionamos os grandes e pequenos grupos de homens Mapuche, com seus corpos em um movimento uníssono, alimentando o território: distantes e próximos, de frente e de lado para a câmera, com uma angulação modulando o quadro em perspectivas diversas. Entre sons e imagens (o tear, a indumentária, a sonoridade permanente do *kultrung* e o canto de Anahí Mariluan, ao final) que tecem um regime visual e afirmam práticas ancestrais, o que está em processo de recuperação (ou de retomada) não é um espaço geográfico, na concepção winka de território, mas, como sabemos com a pedagogia contracolonial de *Rewe Nguiñiwe, Aylla Rewe Budi*, o que se recupera, na acepção Mapuche, é todo um complexo epistêmico atravessado por conhecimento próprio (kimvm), espiritualidade e biodiversidade (itrofillmongen), habitado por forças humanas e não humanas.

### **Conclusões: para além do estereótipo, o real**

A perspectiva fílmica da ADKIMVN se desenvolve, portanto, a partir de um percurso contracolonial, que, se adotássemos a análise de Antonio Bispo dos Santos (2023), opõe-se aos processos de colonização que “começam por desterritorializar o ente atacado quebrando-lhe a identidade, tirando-o de sua cosmologia, distanciando-o de seus sagrados, impondo-lhe novos modos de vida e colocando-lhe outro

nome". No momento em que escrevia estas linhas, em 30 de julho de 2024, depois de ver e rever o documentário *Lof Temucuicui - territorio en recuperación*, a jovem ativista Mapuche Vania Queipul, de Temuco, na Araucanía, Chile, denunciou nas redes sociais (Facebook) a invasão do território Temucuicui pelas forças militarizadas do Estado nacional chileno, com a presença ostensiva de Carabineros, o uso de bombas de gás lacrimogêneo, de armas de fogo e ameaças ao lonko Víctor Queipul em frente à sua casa. Entretanto, o portal de notícias Araucanía Diário.cl, no dia seguinte, registrou que houve um confrontamento entre moradores e carabineiros, que foram deslocados para ajudar uma patrulha do exército que se deparou com troncos no meio da estrada, a depredação do patrimônio público e uma tentativa frustrada de homicídio contra as forças da ordem pública. A reportagem levanta a dúvida se o confrontamento se deu em Quechereguas (Traiguén) ou em Temucuicui (Ercilla) (Araucanía Diário.cl, 2024). Segue o relato da jovem Queipul (2024):

"Feula<sup>20</sup>

Hoje, terça-feira, 30 de julho, por volta das 11h30 da manhã, entrou na comunidade de Temucuicui um contingente de carabineros e militares, que permaneceram dentro da comunidade por cerca de 40 minutos.

Grande parte do tempo, estavam posicionados na entrada da casa do lonko da comunidade, Víctor Queipul, onde, ao tentarem retirá-los de lá, fizeram uso de suas armas de fogo, bombas de gás lacrimogêneo e spray de pimenta, sabendo que há casas próximas, onde há crianças menores de idade.

As pessoas tiveram que se refugiar para evitar ser intoxicadas pelos gases lacrimogêneos.

Desconhecemos se há algum motivo para essa incursão policial, além de hostilizar e intimidar as famílias que vivem dentro do lof, prejudicando assim a tranquilidade e a ordem que existem em nosso território.

Fazemos um chamado a todas as comunidades mapuche para que fiquem atentas a esse tipo de fato que está acontecendo novamente na comunidade de Temucuicui, a essas incursões onde a polícia entra com armas de guerra. Sabemos que isso não traz nada de bom. Os militares estão treinados para matar, e aqui só vivem pessoas mapuches que defendem sua comunidade para continuar existindo e resistindo."

<sup>20</sup> Fewla, também aparece com essa outra grafia, significa "agora": o que está acontecendo.

Na arena pública das disputas políticas, de narrativas e contranarrativas, Vania Queipul denuncia a violência do Estado nacional chileno e, nos termos de Cusicanqui (2018, p. 27), esgarça que, no contexto de continuidade colonial, “a opressão não cessou, as feridas mais antigas ainda derramam sangue.”<sup>21</sup>

Em sua dimensão histórica e de denúncia, podemos observar que as múltiplas conexões entre cinema e ativismo se condensam nas cinematografias indígenas, no caso Mapuche, desde os anos 1990, como parte das lutas históricas de denúncia do colonialismo e de reafirmação da ancestralidade. A citação da ativista Vania Queipul (2024) exemplifica a continuidade da denúncia política na prática audiovisual e nas redes sociais – uma extensão contemporânea do cinema como meio de resistência. Assim, as obras e os discursos analisados expõem as violências coloniais e a repressão estatal, mas também constroem narrativas de autodeterminação.

Em sua dimensão epistêmica, essas conexões também podem ser observadas no campo das tecnologias indígenas como tecnologia epistêmica (Schiwy, 2003), ou seja, um modo de produzir e transmitir conhecimento, a partir das próprias cosmologias de Abya Yala. Essa perspectiva questiona a hegemonia do olhar ocidental, que define o que é tecnologia, ciência e arte e afirma modos de saber indígenas (por exemplo, o *witral mapuche*) como linguagem visual e pedagógica, que o cinema da Adkimvn retoma, aparentemente, apenas como cenas subsidiárias. Em outro campo, podemos ver uma práxis fílmica indígena em sua dimensão contracolonizadora, produzindo contraimagens e contranarrativas que desafiam a colonialidade do ver.

Em sua dimensão política e estética, o cinema indígena Mapuche tem se apresentado em sua contínua resistência. Por isso, há a necessidade de compreender suas manifestações como artefato político, como prática de denúncia do colonialismo contínuo e dos regimes de visualidade que sustentam a dominação sobre os povos indígenas. Filmes como *Lof Temucuicui – territorio en recuperación* e *Rewe Nguiniwe, Aylla Rewe Budi* exemplificam um cinema de resistência, denunciando a violência do Estado chileno e reivindicando o território e o conhecimento próprios. O cinema indígena atua, assim, como instrumento de mobilização e

<sup>21</sup> Tradução nossa.

visibilização – uma forma de ativismo que articula memória, luta territorial e defesa da vida multiespécie.

Por fim, as relações entre cinema e ativismo transbordam em sua dimensão estética no campo da contracolonização da imagem. Como observamos, os/as realizadores/as Mapuche revertem os estereótipos coloniais (de “índio selvagem”, “natural”, “sem história”), substituindo-os por imagens ancoradas em cosmologias, espiritualidades e modos de vida próprios. A estética contracolonial, portanto, não busca apenas substituir o olhar hegemônico, mas reconfigurar a própria linguagem cinematográfica, tornando o corpo, o território e a natureza coautores da imagem, a partir da autorrepresentação como um gesto político e estético que transforma o cinema em campo de enunciação autônoma, em que o sujeito filmado é também sujeito do discurso teórico e imagético: colonização, contracolonização.

### Agradecimentos

Este artigo é resultado do projeto de estágio pós-doutoral “Cinematografias e comunidades de formação indígenas em Abya Yala: processos formativos e produção audiovisual dos povos originários de territórios na América do Sul”, que desenvolvemos no Programa de Pós-graduação Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGCOM-UFMG) (2024-2025), sob a supervisão do professor. Dr. André Guimarães Brasil.

### Referências

- Bajas Irizar, María Paz. 2008. “La Cámara en manos del otro. El estereotipo en el video indígena mapuche.” *Revista Chilena de Antropología Visual*, no. 12: 70–102.
- Barriendos, Joaquín. 2011. “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico.” *Nómadas*, no. 35: 13–29.
- Brasil, André. 2012. “Bicicletas de Nhanderú: lascas do extracampo.” *Devires: cinema e humanidades* 9 (1): 98–117.
- Caixeta de Queiroz, Ruben, e Renata Otto Diniz. 2018. “Cosmocinepolítica Tikm’n-Maxakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena.” *Gis* 3 (1): 63–105.

- Caixeta de Queiroz, Ruben. 2008. “Cineastas indígenas e pensamento selvagem.” *Devires* 5 (2): 98–125.
- Colombres, Adolfo, org. 2005. *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol/Clacso.
- Crespo, Carolina. 2020. “Prácticas de archivación mapuche en la Patagonia Argentina.” In *Pueblos Indígenas, archivos y memorias: reflexiones teórico-metodológicas e itinerarios de investigación desde México y Argentina*, edited by Lorena Ojeda Dávila, Lorena B. Rodríguez, and Tzutzuqui Heredia Pacheco, 173–98. Morelia: Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo.
- Curiel, Ochy. 2007. “Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista.” *Nómadas*, no. 26: 92–101. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105115241010>.
- Cusicanqui, Silvia Rivera. 2021. *Ch'ixinakax utxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores*. São Paulo: N-1 edições.
- \_\_\_\_\_. 2018. *Um mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- \_\_\_\_\_. 2015. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Ecuador. 2008. *Constitución de la República del Ecuador*. Registro Oficial, año 2, no. 449, October 20.
- Felipe, Marcos Aurélio. 2025a. “Comunidades de cinema, comunidades de formação: processos de produção e formação audiovisual de povos e nacionalidades indígenas de Abya Yala”. *Pro-Posições*, 36: 1-30. Doi: <https://doi.org/10.1590/1980-6248-2025-0012BR>
- \_\_\_\_\_. 2025b. “Políticas e práticas de arquivação nas cinematografias indígenas: Arquivo e contra-arquivo em perspectiva.” *E-Compós*, 28: 1-26. <https://doi.org/10.30962/ecomps.3155>.
- \_\_\_\_\_. 2025c. “Etän bë tali bu: Apontamentos sobre dimensões cosmófílmicas indígenas de Abya Yala.” *La Furia Umana*, 46: 74–91. URL: <https://www.lafuriaumana.com/etan-be-tali-bu-apontamentos-sobre-dimensoes-cosmofilmicas-indigenas-de-abya-yala/>

- \_\_\_\_\_. 2024a. *Outras fronteiras do cinema: colonialidade, contracolonização e cosmófilias históricas nas cinematografias indígenas*. Porto Alegre: Editora Sulina.
- \_\_\_\_\_. 2024b. “Domínios do cinema indígena: A problemática do sujeito revisitada.” *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 14 (1): 1-36. Doi: <https://doi.org/10.1590/2237-2660134450vs01>.
- \_\_\_\_\_. 2023. “Da colonialidade do ver ao cinema indígena: Apontamentos sobre a (contra) colonialidade em Abya Yala.” *Revista de Antropologia* 66: 1-39. Doi: <https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2022.201158>.
- Gallois, Dominique e Carelli, Vincent. 1995. “Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias.” *Horizontes Antropológicos* 1 (2): 61-72.
- Hall, Stuart. 2016. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. Puc/RJ – Apicuri.
- Hurtado, Abelino Dagua, Aranda, Misael e Uribe, Luis Guillermo Vasco. 2015. *Guambianos: hijos del aroiris y del agua*. Bogotá: CEREC.
- Leal, Luís Henrique. 2024. “Imagens e contra-imagens: disputas em torno do significado da ditadura militar brasileira (1964-1985).” *Significação* 51: 1-24. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2024.218423>.
- Léry, Jean de. 1961 [1574]. *Viagem à terra do Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Editora.
- Maldonado-Torres, Nelson. 2023. “Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas.” In *Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico*, edited by Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres, and Ramón Grosfoguel, 33-49. Belo Horizonte: Autêntica.
- Marimán, Pablo, Caniuqueo, Sergio, Millalén, José e Levil, Rodrigo. 2006. *!...Escucha, winka....!! Cuatro ensayos de historia nacional mapuche y un epílogo sobre el futuro*. Santiago: LOM.
- Mignolo, Walter D. 2005. “A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade.” In *A colonialidade do saber*, edited by Eduardo Lander, 33-49. Buenos Aires: Clacso.

- Pairican, Fernando. 2014. *Malon: la rebelión del movimiento mapuche (1990-2013)*. Santiago: Pehuén Editores.
- Prysthon, Angela. 2016. “Stuart Hall, os estudos filmicos e o cinema.” *Matrizes* 10 (3): 77–88.
- Raquimán Ortega, Patricia. 2019. “En búsqueda de prácticas decolonizadoras: WITRAL el telar mapuche y sus aproximaciones didácticas.” *Revista GEARTE* 6 (2): 326–40. <http://dx.doi.org/10.22456/2357-9854.92907>.
- Reinaga, Fausto. 2020. *O pensamento índio contra a colonialidade: textos escolhidos*. Parnaíba: Fundación Amaútica Fausto Reinaga (Bolívia)/Terra sem Amos (Brasil).
- Santos, Antônio Bispo dos. 2023. *Colonização, Quilombos: modos e significações*. Brasília: Associação de Ciências e Saberes para o Etnodesenvolvimento AYÓ.
- Schiwy, Freya. 2015. “‘Cuando el ruido se hace discurso.’ Los medios indígenas y las geopolíticas del conocimiento.” *QVR - Quo Vadis Romania?*, no. 46: 70–83.
- \_\_\_\_\_. 2003. “Descolonizar las tecnologías do conocimiento.” In *Estudios culturales latinoamericanos: retos desde e sobre la región andina*, edited by Catherine Walsh, 303–13. Ecuador: Ediciones Abya Yala.
- Terena, Naine. 2020. “Arte ativista.” *Zum: Revista de Fotografia*, no. 19: 52–67.
- Tujaal.org. 2019. “Entrevista com Aura Cumes.” Enconversa.org. Barcelona, August 19. <https://tujaal.org/aura-cumes-no-somos-sujetos-culturales-somos-sujetos-politicos/>. Acesso em 10 de Julho, 2024.
- UnBTV. 2019. *Programa Diálogos: Desafios para a decolonialidade – com Ailton Krenak e Jaider Esbell*. Julho 16. [https://youtu.be/qFZki\\_sr6ws?si=vxJloM1jpbxuaFaf](https://youtu.be/qFZki_sr6ws?si=vxJloM1jpbxuaFaf). Acesso em 14 de Abril, 2024.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2017. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu.
- Zapata Silva, Claudia. 2016. *Intelectuales indígenas em Ecuador, Bolívia y Chile: diferencia, colonialismo y anticolonialismo*. Santiago: LOM ediciones.

## Filmografia

*Punalka, El Alto Bío Bío* [documentário, vídeo]. Dir. Jeanette Paillan.

Produção: Grupo de Estudios y Comunicación

Mapuche Lulul Mawidha / Jeanette Paillan, Chile, 1995. 26 min.

Edição consultada no YouTube:

<https://youtu.be/9q9hWS8tGCk?si=Im7wBpQ3WtwkB2Sb>.

*Rewe Nguiniwe, Aylla Rewe Budi* [documentário, vídeo]. Dir. Gerardo

Berrocal e Juan Rain. Produção: ADKIMVN Cine y Comunicación

Mapuche - LAFKEN ÑY ZUGUN, Wallmapu, 2014. 34 min. Edição

consultada no YouTube:

[https://youtu.be/vah9QvY\\_b8U?si=nJ0ZdtPS2foe3pat](https://youtu.be/vah9QvY_b8U?si=nJ0ZdtPS2foe3pat).

*Lof Temucuicui. Territorio en recuperación* [documentário, vídeo]. Dir.

ADKIMVN. Produção: ADKIMVN / Comunidad Autónoma

Temucuicui, Wallmapu, 2019, 8:21 min. Edição consultada no

YouTube: <https://youtu.be/t7kwp5372Tg?si=qaa-Ik1r11kOpjki>.

## Scenarios from the Indigenous Cinematographies in Abya Yala: Epistemologies and counter-stereotypes

**ABSTRACT** Since the 1980s, the indigenous cinematographies of Abya Yala have been consolidating themselves on the audiovisual scene, in academic institutions and in communities (with their networks of communicators, production centers and communication schools). Based on the study of cinema, history and anthropology; from the perspective of intellectuals and indigenous cosmologies, combined with the analysis of images, we systematize scenarios from the field of epistemology (erasure/(re)affirmation), denominations (adoption/reversal) and colonial stereotypes (reduction, specialization, naturalization). We analyse the counter-colonial perspectives of Mapuche filmmakers (Jeanette Paillán, Gerardo Berrocal, Juan Rain, Adkimvn) who, by problematizing visual regimes, combat permanent colonialism, presenting other versions and historical variables.

**KEY WORDS** Abya Yala; indigenous cinema; colonialism; counter-colonial; counter-stereotypes.

Recebido a 16-07-2025. Aceite para publicação a 07-11-2025.