

## Espelhos Pós-coloniais e Cinema Indígena Brasileiro Vistos por Marcos Aurélio Felipe

Carlos Eduardo Ribeiro

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil  
dudaribeirodudaribeiro@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-4337-382X>



Felipe, Marcos Aurélio. 2020. *Ensaio sobre cinema indígena no Brasil & outros espelhos pós-coloniais*. Porto Alegre: Sulina. 231 pp.

ISBN 978-65-5759-003-4.

*Ensaio sobre cinema indígena no Brasil e outros espelhos pós-coloniais* é um texto oriundo da pesquisa empreendida por Marcos Aurélio Felipe em seu estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE), orientado pela professora Angela Prysthon, que também assina o prefácio da obra. O autor é professor associado do Centro de Educação-

CE da Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN. Graduou-se em História, com Mestrado e Doutorado em Educação, trajetória acadêmica cumprida também na UFRN. Trata-se de um dos livros de maior fôlego publicados recentemente sobre o Vídeo nas Aldeias (VNA). Pessoas que venham conduzindo pesquisas acerca do projeto podem se interessar também por *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*, de Juliano José de Araújo (2019), ainda que o trabalho de Araújo foque a série *Cineastas indígenas* do VNA e o de Felipe elenque obras mais múltiplas dentro o projeto. Devido ao enfoque e recorte, Felipe parece mais interessado no que pode haver de político e/ou militante nesse cinema.

Para abordar o cinema indígena no Brasil, Marcos Aurélio Felipe detém-se principalmente sobre a experiência e filmografia do VNA, cuja origem “pode ser localizada no projeto Interpovos de comunicação indígena por meio do audiovisual, que nos anos 1970 foi proposto ao CTI [Centro de Trabalho Indigenista] por Andrea Tonacci” (p. 44). O projeto foi retomado, na versão que conhecemos, em 1986, por Vincent Carelli – já num contexto de maior popularização do vídeo e de redemocratização política – e, desde 2000, é uma ONG. Embora o VNA não seja o primeiro projeto que se dedica a fomentar o cinema indígena no Brasil, constituiu-se como o maior acervo de imagens dos grupos indígenas no Brasil devido à extensão geográfica de povos que abrange e à dimensão quantitativa da produção. De acordo com Felipe, o trabalho desenvolvido por Vincent demonstra, em relação a projetos semelhantes, “maior espessura em termos de produção e formação audiovisual, espalhando-se por formatos e suportes diversos (cinema, vídeo, televisão) e ampliando o seu raio de ação” (p. 45) pelo território brasileiro. Já com aproximadamente 100 obras audiovisuais (p. 46), o VNA também proporciona a formação de realizadores audiovisuais indígenas através de oficinas em diversas aldeias, dos “Ashaninka do rio Amônia, no Acre, aos Guarani Mbya, nas várias aldeias do Rio Grande do Sul” (p. 45). Essas oficinas marcam a “segunda fase” (p. 150), mais madura, do projeto, que migrou da “documentação audiovisual” para “se tornar [também] *escola de cinema*” (p. 98, *itálico no original*).

Ainda que *Ensaio sobre cinema indígena no Brasil* e a pesquisa pós-doutoral de Felipe elejam o VNA como janela para abordar o cinema indígena no Brasil, o livro retoma também as primeiras empreitadas da mídia indígena no Brasil e no mundo, com especial atenção para as experiências da América Latina. No Brasil em particular, Felipe

menciona também as experiências de Marechal Rondon – primeiras realizações audiovisuais *sobre* indígenas –, embalados por um teor positivista e integracionista e sem, portanto, a busca pela autorrepresentação cara ao que, hoje, chamamos de cinema indígena. Na orelha do livro, Manuela Penafria – que também assina o posfácio – enfatiza o descarte que Felipe faz da expectativa de *ineditismo* formal que um olhar apressado poderia lançar sobre o cinema indígena. Assim, ainda que o chamado “cinema indígena” ofereça molduras novas, lembra-se que tanto o cinema quanto o aparato e a perspectiva têm histórias.

A sagacidade do autor para desviar de uma assunção ingênua e exotizante sobre um “olhar” ou “lugar” do indígena, passa, talvez, pela perspectiva pós-colonial, enunciada no título do livro, na qual o não-essencialismo é um alicerce. A perspectiva pós-colonial dá densidade a uma série de discussões desenvolvidas por Felipe: a representação, a autorrepresentação, o olhar do Outro e sobre o Outro, a importância – presentificada de maneira extensiva no VNA – de não simplesmente se falar “sobre” o Outro, mas “com”, “por dentro”, “a partir” e/ou “pelo” Outro (p. 38). A teoria pós-colonial vem também, há décadas, colocando em dúvida a ideia de um Terceiro Mundo homogêneo que possa explicar a América Latina. Servindo-se dessa discussão e levando-a adiante, Felipe considera que o cinema indígena não é um “terceiro cinema” nos moldes do proposto pelos argentinos Octavio Getino e Fernando Solanos, mas um “quarto cinema”, de um “quarto mundo” (p. 39). O autor elabora boas traduções e passagens entre a teoria pós-colonial e uma leitura do que é o quarto cinema e traz à discussão Walter Mignolo e o projeto decolonial, compreendidos em seu contexto pós-colonial e acionados em suas contribuições para essa discussão.

No capítulo 1, “Do outro lado do espelho: história e problemáticas”, Felipe contextualiza o VNA, o pós-VNA – “que não necessariamente significa uma produção posterior, mas que surge e se desenvolve paralelamente ao VNA e que, de alguma forma, foi por ele influenciado” (p. 59) – e sinaliza algumas das principais questões a serem desenvolvidas ao longo do livro, como a invenção de uma linguagem pelos realizadores do cinema indígena e o lugar do Outro na mesma. De maneira adjunta, lança as seguintes perguntas:

entre as redes de sentido e significado das cinematografias originárias, que trabalham com a representação e autorrepresentação do Outro, em que medida as dimensões formativas são determinantes para os processos e produtos

fílmicos do VNA? Afinal, o que pode o cinema indígena e quais respostas foram apresentadas ao longo das últimas três décadas? (p. 44)

As questões marcam todo o desenvolvimento do livro. As análises de Felipe levam em conta as experiências durante as gravações, os modos de realização, a devolutiva das imagens para as comunidades – temas enriquecidos pelos conhecimentos do autor na área da Educação, especialmente pelo enfoque nas interfaces entre as dimensões audiovisuais e formativas, já desenvolvido na sua tese e dissertação, que reaparecem no livro.

O capítulo 2 é sobre Vincent Carelli, fundador do VNA, que “já trabalha há mais de três décadas com cinema documentário” (p. 65). Suas obras mais conhecidas são, provavelmente, *Martírio* (2014) e *Corumbiara* (1998). O capítulo aborda o problema da escritura documental de Carelli, ou, mais propriamente, “como a escritura de Vincent Carelli acontece em uma perspectiva de rede e se desdobra em um labirinto de múltiplas formas e reflexos” (p. 66). Segundo Felipe, um *Leitmotiv* de toda a obra de Carelli é o movimento de “colocar diante do Outro a sua imagem” (p. 72), por isso a ideia do espelho reaparece ao longo dos capítulos do livro, remetendo ao conhecido texto do francês Jean-Louis Comolli (2015). Através dessa política da imagem desenvolvida pelo cineasta, Felipe argumenta que a sua escritura se distancia de certos filmes etnográficos que levam adiante uma lógica colonial. Ainda que a obra de Carelli não se trate da autoprodução e autorrepresentação que caracterizam a mídia indígena, abre espaço para as mesmas.

O terceiro capítulo, “Contranarrativas fílmicas Guarani Mbya: reversão dos espelhos”, foca as obras do Coletivo Guarany Mbya, radicado no Rio Grande do Sul. O coletivo foi formado em 2007 e, “como os demais coletivos de cineastas indígenas (Xavante, Kuikuro, Ashaninka, paraná, Kisêdjê, Huni Kuin)”, emerge de oficinas do VNA (p. 98). Ariel Ortega e Patrícia Ferreira são apontados como os dois principais realizadores do grupo, ainda que seu modo de produção seja comunitário e metafílmico: comporta citações entre filmes e reaproveitamento de imagens, dos quais emana a ideia de rede. Felipe opta por acionar a ideia de “rede” na abordagem da obra do coletivo, captando as suas poéticas relacionalmente ao que Walter D Mignolo chamou de “atos de desobediência institucional” (p. 102) – no caso, para com as tombadas ruínas das Missões Jesuíticas, monumento à colonialidade. Felipe propõe que a poética dos cineastas ressignifica o espaço e deflagra a violência

simbólica da expectativa do índio indícial, histórico e pertencente ao passado.

No capítulo 4, “*Martírio e Serras da desordem: face a face*”, a expressão “face a face” parece suscitar uma dupla leitura: em parte, salienta o método comparativo desenvolvido ao longo do texto; de maneira adjunta, aponta para o “encontro”, tema que é explorado em ambos os filmes. Segundo o autor, estes são “um díptico contranarrativo problematizador da questão indígena no Brasil sem precedentes no documentário brasileiro contemporâneo” (pp. 156-157).

Por fim, o capítulo 5, “Outros espelhos pós-coloniais: o cinema contra a barbárie”, traz a verve política do pós-colonial, pensada a partir das análises anteriores, da potência do cinema indígena, da produção do VNA, e da obra de Vincent Carelli. Apoiado em Nicole Brenez e em outros autores, Felipe desenvolve uma distinção útil entre um “filme sobre política” e um “filme político” (p. 182). Se o primeiro toma a política como objeto da representação, no segundo a política irradia da obra e confunde-se com ela. A reflexão se encaminha para ponderar sobre *Martírio*, “poderoso instrumento de denúncia/testemunho” (p. 183). Esse potencial de transformação, encontrado em *Martírio*, em particular, e no cinema como um todo, converge na ideia de “espelho”, trabalhada ao longo de todo o livro: “o cinema não apenas reflete, mas também fabrica – refratando e substituindo – o mundo histórico” (p. 185), argumenta Felipe, ancorado em Jean-Louis Comolli.

Os tantos coletivos e cineastas independentes que existem no entorno do cinema indígena, com produções significativas e visibilizadas nos circuitos de cinema, não são aprofundados na análise. Ainda que Felipe fundamente bem a incontornável importância do VNA para o cinema indígena no Brasil das últimas décadas, o título do livro leva a imaginar uma incursão mais demorada na produção que se situa fora das fronteiras deste projeto/ONG. Que relações poderiam ser traçadas com outros filmes contemporâneos, com os filmes do contexto pós-VNA, ou mesmo com os cinemas indígenas na América Latina, cuja aparição no texto é rápida? Mesmo assim, o trabalho demonstra domínio sobre a teoria do cinema, a teoria pós-colonial, os conhecimentos voltados à produção audiovisual indígena no Brasil e as etnias indígenas. Após as referências bibliográficas e a filmografia, o livro traz um “Índice de Povos Indígenas”, denotando o rigor e sistematicidade do autor na elaboração da pesquisa, especialmente no trato com a questão indígena e a diversidade de povos originários que atravessam o cinema indígena.

## Referências

Araújo, Juliano José de. 2019. *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*. Bragança Paulista-SP: Margem da Palavra.

Comolli, Jean-Louis. 2015. “O espelho de duas faces”. In: *Pensar o Cinema: Imagem, Ética e Filosofia*, editado por Gerardo Yoel, pp. 165-203. São Paulo: Cosac Naify.

## Filmografia

*Corumbiara* [documentário] Dir: Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias, Brasil, 2009. 117 min.

*Martírio* [documentário] Dir: Vincent Carelli. Vídeo nas Aldeias, Brasil, 2016. 161 min.

*Serras da desordem* [documentário] Dir: Andrea Tonacci. Brasil, 2006. 135 min.