



COMO PENSAR O CINEMA INDÍGENA? A PAISAGEM, UMA CATEGORIA DE PENSAMENTO

Yanet Viruez Aguilera

cinema indígena cinema indigenista
descolonização categorias de pensamento

O conceito de paisagem, entendido como contemplação, é limitado para entender o cinema indigenista e o cinema indígena da América Latina. Travessia é uma ideia mais adequada para pensar este cinema.

O cinema indígena começou a ser realizado pelos próprios ameríndios quando apareceu o vídeo. Relativamente barata e leve, essa tecnologia, que foi lançada no final da década de 1970, foi recebida efusivamente pelos realizadores independentes, incluindo aqueles que faziam cinema indigenista ou que filmavam a cultura indígena. O entusiasmo permitiu pensar que essa nova câmera poderia

suprir as rádios comunitárias que faziam a comunicação interna entre as aldeias indígenas.¹ Hoje se fala com admiração do vídeo realizado por verdadeiros indígenas, que mostram as comunidades como sujeitos, donas das próprias narrativas. Com a internet e os celulares, que estão substituindo as câmeras de vídeo, chegamos à mídia indígena. Ao usar essa terminologia lembramos de imediato do audiovisual indígena que ajudou o lendário Levante Zapatista a construir a forte estratégia de comunicação, e que colocou mundialmente em pauta a problemática dos povos ameríndios. De modo que pode-se dizer que o vídeo indígena teve “grande impacto para o movimento social e a luta pelos direitos dos índios”.²

Já sabemos, entretanto, que a história narrada a partir da evolução tecnológica é bastante complicada. Além disso, como escreveu o saudoso Andrea Tonacci, não devemos ser ingênuos “ante as estratégias de longo prazo da nova tecnologia. Hoje penso nos ‘telefones’ celulares que nos monitoram e que compramos crentes no sentimento de liberdade e conexão com que nos são vendidos...”. Tonacci fala ainda da responsabilidade que se tem pelas “consequências da produção de imagens”, já que elas nos alteram e alteram nossa relação com o mundo.³ A enorme manipulação e controle audiovisual contemporâneo torna ainda muito pertinente,

HOW TO THINK ABOUT INDIGENOUS CINEMA?
THE LANDSCAPE, A CATEGORY OF THOUGHT | The concept of landscape, seen as contemplation, is limited to understand indigenist cinema and indigenous cinema in Latin America. Traverse is a better idea to think this cinema. | **Indigenous cinema, indigenist cinema, decolonization, categories of thought**

Tekowe Nhepyrum – A origem da alma. Alberto Alvares. 2015.



Las banderas del amanecer. Jorge Sanjinés e Grupo Ukamau, 1983

não apenas para os povos ameríndios, a provocativa a pergunta do xamã Sam Yazzie:⁴ “Fazer filmes causará algum dano às ovelhas? Fazer filmes trará benefícios às ovelhas?; então, por que fazer filmes?”.

Não se trata de condenar e nem de contabilizar danos e benefícios, mas de entender por quem, por que e para quem esses filmes são feitos. Para que essas perguntas possam ter alguma resposta, mesmo que provisória, há, porém, que se admitir de antemão que se trata de um problema complexo, pois envolve muitas questões que sequer são enunciadas. Uma delas é a relação abstrusa que a arte indígena, que inclui o cinema, tem com a questão nacional. Não podemos simplesmente reduzir a atividade artística indígena a uma prática minoritária do Brasil contemporâneo. Se fizermos isso reforçaremos as linhas fronteiriças que marcam os territórios das nações do continente, o que oblitera uma das lutas principais de toda a arte/cinema indígena sem exceção: a de criar imagens e narrativas contra-hegemônicas, que se oponham ou desviem daquelas que buscavam a identificação nacional, tão nefasta para os povos ameríndios.

É claro que podemos fazer o recorte tendo o Brasil como elemento em destaque, o que não podemos, se formos responsáveis ética e esteticamente com a atividade artística indígena, é colocar o Brasil como centro. A arte/cinema indígena, a meu ver, exige que se preste atenção nas realizações artísticas das regiões vizinhas. Ao se falar de vídeo indígena “brasileiro” se pensa imediatamente no projeto Vídeo nas Aldeias. Reduzir esse cinema à realização patrocinada por essa ONG – sem nenhum juízo de valor com relação aos filmes, que são excelentes – é bastante problemático, pois cria deturpações na compreensão de sua história, que não pode ser circunscrita apenas ao Brasil. Em geral, liga-se a cinematografia indígena ao cinema etnográfico, que vai de Robert Flaherty a Jean Rouch. Não que não possa haver aproximações desse tipo; elas geralmente excluem, entretanto, relações que me parecem mais fundamentais.

Ignoram-se, por exemplo, outras ações de transferência de tecnologia mais ou menos semelhantes às do Vídeo nas Aldeias, como é o caso de *Ojos de agua comunicaci3n*, do México, e o Centro de Formaci3n



El coraje del pueblo, Jorge Sanjinés e Grupo Ukamau, 1971
(a uniformidade moderna e tediosa das miseráveis casas do povo Siglo XX é uma ferida aberta no meio da paisagem majestosa)

y Realización Cinematográfica da Bolívia, com a Coordenadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolívia (Cefrec-Caib). Muitos trabalhos que se debruçam sobre o vídeo indígena feito no Brasil desconhecem esses coletivos, que são anteriores à ONG brasileira. Desconhecer esses coletivos é ignorar a diferença entre um cinema indígena militante – como é realizado no México e na Bolívia – e aquele produzido aqui – que tem teor mais acadêmico ou antropológico ou pelo menos é lido por esse viés.

Desconsidera-se ainda a ligação entre o vídeo indígena e os filmes de cineastas importantes que fizeram excelente cinema sobre indígenas, como é o caso de Tonacci. Reivindicar o “lugar de fala” do indígena é de suma importância, mas não podemos simplesmente ignorar o que foi feito anteriormente, como se houvesse um profundo corte epistêmico entre os filmes, aqueles realizados por “brancos” e os realizados por indígenas. Basta dar uma olhada em parte das temáticas dos filmes indígenas da região do Brasil para perceber como são intrincados os laços entre esse cinema e aquele que é chamado

de indigenista. Por exemplo, o tópico busca de reconstituições de rituais que foram esquecidos, recorrente no cinema indígena atual, já tinha sido trabalhado em *La nación clandestina*,⁵ uma ficção de 1989, de Jorge Sanjinés. Entender essas relações seria extremamente importante para a história do vídeo indígena e também do cinema da América Latina. Não entenderemos o que somos e o que são as comunidades ameríndias se não pensarmos que como povos colonizados constituímos nossa autoimagem por meio de nossa resistência e luta.

Diante da imensa complexidade do cinema indígena tentei fazer uma incursão no cinema de Jorge Sanjinés e do Grupo (GU) com o objetivo de considerar, ainda que de maneira incipiente, outro pensamento, histórico e conceitual, que não se subsuma ao ocidental. A tentativa é pensar em categorias, poucas, que nos possam fazer entender a heterogeneidade implicada quando estamos estudando a arte/cinema indígena e que já está pressuposta no cinema indigenista. Afinal, como diz Sílvia Rivera Cusicanqui,⁶

La tendencia es pensar que la colonización sólo afecta a los indígenas. Cuando en realidad, 'los más afectados son los mestizos', hasta el colonizador tiene que descolonizarse porque está en una relación de poder 'ilegítima, espuria y violenta.

Foco no conceito de paisagem tão utilizado e pouco questionado quando se trata de pensar as Américas. A escolha do trabalho de Sanjinés e do GU foi feita porque é um cinema indigenista militante e sua fortuna crítica já trabalha com o viés descolonizador. Analiso também dois filmes contemporâneos sobre os indígenas que vivem no Brasil, *Terra vermelha*,⁷ realizado por um “branco” ítalo-brasileiro, Marco Bechis, e *Tekowe Nhepyrum: a origem da alma*,⁸ dirigido pelo guarani mbya Alberto Alvares.

Sanjinés e o GU

Os filmes de Jorge Sanjinés e do Grupo Ukamau (GU) são fundamentais para entender a luta entre as elites conservadoras, as esquerdas urbanas sindicalizadas e os movimentos sociais agrários: a preservação ou apagamento do legado indígena na maneira de viver da sociedade emergente do trauma colonial. Inúmeras comunidades indígenas sobreviveram aos pesados ataques do colonialismo e às elites urbanas ocidentalizadas que governam desde a instauração das novas repúblicas. Durante muito tempo grande parte dos movimentos sociais politizados das cidades, apesar de eles terem sido duramente combatidos pelas classes dirigentes, mantinha a visão colonizada de que as sociedades indígenas são atrasadas ou “primitivas”. Como a maioria dos americanos é mestiça, a autodepreciação é evidente. A imagem de uma América degenerada, criada no século 18 pelos viajantes e compiladores de relatos de viagem é bastante conhecida.⁹ Aprendemos que somos atrasados em relação aos povos europeus, não apenas porque somos saqueados e, portanto, pobres, mas também porque ainda não alcançamos um nível aceitável de “civilidade”.

Os processos civilizatórios, que levaram a inúmeros genocídios e etnocídios, não são condenados pela maioria das populações americanas, porque aceitamos o rebaixamento e porque pouco se sabe sobre a morte de sociedades inteiras e, principalmente, das lutas que mostram a resistência e negociações que permitiram as comunidades ameríndias sobreviverem em todo o continente. O cinema de Sanjinés e do GU se insere na luta pela descolonização das populações da América Latina por meio da visibilização do legado indígena.

Silvia Rivera Cusicanqui¹⁰ nos lembra que o trauma civilizatório vivido pelos americanos, o *Pachacuti* Colonial, tem mais de cinco séculos e repercute ainda hoje na vida dos povos. O corte temporal é diferente do postulado pelos pensamentos atuais da filosofia, da arte, da política e dos estudos cinematográficos: o trauma dos campos de concentração nazistas na Segunda Guerra Mundial. Esses acontecimentos, apesar de terríveis, apenas confirmam o que já na América se sabia a respeito da história ocidental, de sua violência genocida brutal, que a experimentamos desde a época colonial e que segue tão terrivelmente atual. Assim como para o restante das Américas, para as culturas andinas, assuntos dos filmes de Sanjinés e do GU, a invasão das Américas é considerada o “hecho fundacional o ‘momento constitutivo’ (Zavaleta), que partió en dos la historia de los Andes...”.¹¹ A socióloga aimará nos aconselha a estar atentos aos acontecimentos que marcaram nossa história e estudar nossas expressões artísticas a partir da longa duração e do corte histórico traumático provocado pela invasão das Américas. Além disso, nunca devemos esquecer que somos populações “abigarradas”,¹² em uma mistura tensa.

A paisagem cinematográfica

Sanjinés e o GU, representantes fundamentais do Novo Cinema Latino-americano, realizaram

um cinema que figura grandes extensões míticas do continente. Em geral, exibem-se as paisagens domesticadas do lago Titicaca e do altiplano, além da incomensurabilidade dos Andes. Formas e enquadramentos que poderiam ser aproximadas ao gênero pastoral, pitoresco ou sublime que a pintura ocidental consagrou. Essa leitura traz, porém, um problema: o termo paisagem levou à comparação dos fotogramas a gêneros pictóricos, o que implica a naturalização de uma maneira de ver, como se ela fosse a-histórica e universal, quando é apenas um código iconográfico europeu. A redução da natureza à paisagem supõe um observador contemplativo que torna o caos da natureza visão panorâmica. Ao aprender a olhar a natureza como paisagem não percebemos que a redução é contraditória: esse conceito, plasmado na maneira de ver, tenta colocar o infinito da natureza na finitude do enquadre paisagístico. É uma limitação que domestica a natureza e que aparece na beleza ordenada do gênero pastoral. A representação do mistério e da reflexão contemplativa do infinito de um Friedrich, assim como do rebuliço da natureza de um Turner, não é diferente, apesar de se deixar de lado o conceito de paisagem-jardim do estilo comportado e clássico de um Gainsborough, por exemplo.

Com a filosofia kantiana o sublime passa a ser a potência negativa que tem a tarefa de “demonstrar a existência do não representável” ou traduzir “a incapacidade da imaginação diante da natureza desencadeada”.¹³ Com a pintura romântica, o sublime desloca a estética para um problemática moral que contrapõe a liberdade à lei. A ética da liberdade romântica, expressa na estética da paisagem, entretanto, é falsa porque projeta na imagem da natureza uma finita desordem. É um exorcismo da natureza que passa a ser perigosa e, conseqüentemente, a ser vista como inimiga que deve ser controlada e dominada. A relação harmoniosa entre o estético e o ético, na experiência romântica,

é um mau artifício. A natureza se esconde, e seu aspecto sublime é uma máscara imposta pelo homem, mera violência estética, segundo Sandro Bernardi.¹⁴ W. T. J. Mitchell¹⁵ radicaliza ainda mais esta crítica ao gênero paisagem ao vê-lo como uma técnica de representação colonial, mera compensação estética pela violência real que é perpetrada no espaço na época da colônia que se estende até a atualidade. Esse tétrico moral da estética da paisagem foi retomado pelos nacionalismo americanos que se constituíram a partir da visibilização de uma paisagem regional ou local; basta lembrar as pinturas dos viajantes que percorreram as Américas desde o século 18. Essas pinturas se tornaram fundamentais para uma iconografia que forneceu uma imagem da América (não muito propícia), ao mesmo tempo que são um inventário das riquezas a ser saqueadas pelas gananciosas potências da época. O gênero paisagem, para esse autor, é um fenômeno global, imperialista, por seu valor mercadológico claro, que se mantém até os dias atuais nos altos preços de uma bela vista nos investimentos imobiliários.

A paisagem conspurcada

No caso do cinema de Sanjinés e do GU, que tentaram colocar o ponto de vista indígena, como conciliar essa tentativa se o código iconográfico europeu imperialista da paisagem está muito presente? Os realizadores parecem saber o que a paisagem representa, já que misturam aos belos e sublimes enquadramentos do lago Titicaca, do altiplano e dos Andes uma geografia violentada, cujas marcas terríveis são bem visíveis. Os detritos das minas são agora montanhas monumentais, e a beleza do altiplano se vê comprometida quando somos obrigados a assistir, por longos segundos, índios carregando brancos nas costas.

Marco Bechis também usa essa estratégia em *Terra vermelha*. À impressionante tomada aérea do rio sinuoso e da floresta fechada, no começo



La nación clandestina – Jorge Sanjinés e Grupo Ukamau, 1989

do filme, segue-se uma floresta rala da entrada de uma fazenda. A floresta, fechada numa propriedade privada, virou cenário publicitário de filme. Os enquadramentos cortados pelos arames farpados é outro exemplo, entre vários, da conspurcação da paisagem.

A ironia ou uma contraiconografia é outra maneira de se contrapor à paisagem ocidental. Sebastián, adulto e menino, duplica o viajante de Friedrich, ícone da relação entre os conceitos de contemplação da paisagem e de autorreflexão. A atitude da personagem, porém, é outra – pela topografia de La Paz e pela tomada de cima se constrói metaforicamente a interação entre cidade e averno, sem nenhum toque baudelairiano. A cidade é para o indígena o não lugar onde será discriminado e violentado.

Bechis também usa essa estratégia, indo além dos realizadores bolivianos, já que mostra o que estava suposto na paisagem imperialista do século 19: a terra arrasada que enche de perplexidade os guarani kayowá na região de Dourados, Mato Grosso do Sul. A contemplação se transformou em profunda perturbação não porque se está diante do infinito, mas pela capacidade de autodestruição do homem branco ocidental – aquele, o viajante de Friedrich. Aos meninos indígenas só lhes resta contemplar o infinito quebrado constantemente com a paisagem

dos caminhões cheios de soja e carne bovina que devastaram a terra.

Essas imagens são uma resposta à visão conservadora e eurocêntrica da paisagem romântica que nos legou imagens da autorreflexão tão cara ao conhecimento ocidental. Afinal, ao se voltar sobre si mesmo o pensamento se valida, segundo a terceira crítica kantiana. Epítome do saber europeu, a metaimagem e a metanarrativa são retrabalhadas pelo cinema indigenista num viés nada ufanista dessa prática. Em *Para recibir el canto de los pájaros*,¹⁶ o cineasta/personagem confirma a impossibilidade de o processo autorreflexivo ser produtor de um conhecimento que se valida porque supostamente se questiona. Na sua confissão de impotência, o realizador, mestiço de classe média, reduz a nada sua pretensão de falar e, principalmente, reconstruir a figura desse outro que é o indígena.

Bechis também coloca o filme dentro do filme, logo no começo de *Terra vermelha*. Faz, entretanto, um corte entre as tomadas publicitárias do começo e o próprio trabalho, já que este último denuncia a maneira como os “brancos” americanos usam a imagem da floresta e dos indígenas. Não há, contudo, como não perceber uma contaminação entre os dois filmes; afinal, *Terra vermelha* cumpre também a função publicitária de ajudar a consolidar Bechis como cineasta internacional independente. Há uma distância ética e conceitual entre os cineastas bolivianos e o brasileiro com relação à construção da imagem do ameríndio. E, como se fala na psicanálise, quando Pedro fala de Paulo sabemos mais de Pedro do que de Paulo.

O olhar do Mallku, o olhar horizontal das sociedades contra o Estado, a serpente andina e a imagem da comunidade

O trabalho experimental que consegue, na forma e na técnica, construir cenários que são algo mais do que vistas ou paisagens aparece em vários planos

dos filmes dos bolivianos; a câmera, focando de cima para baixo, impõe uma distância que não é comum no cinema e que estabelece outra relação entre personagem e cenário que não cumpre a função contemplativa da paisagem. Como as personagens estão diminutas na imensidão espacial, o olhar da câmera deixa de ser o de um espectador ubíquo e onividente, ao qual se lhe outorga o poder de supostamente controlar o que está sendo mostrado. Não encontrei nenhuma referência a esses planos, apesar de ser enquadramento pouco comum. A desproporção retira a dimensão humana que, em geral, essas imagens supõem, propondo uma visão que parece mimetizar o olhar do condor, animal sagrado para as comunidades andinas. Necessidade de ultrapassar a maneira como fomos treinados a ver o mundo e a visão que temos de nós mesmos? Olhar dessa outra maneira, que também nos pertence, mas que fomos obrigados a esquecer?

Bechis também atenta para planos intimamente relacionados com a visão de mundo indígena, principalmente naqueles em que os indígenas atacam o trailer e naqueles em que, cantando/rezando, avançam até o lugar em que será refundada a aldeia, em meio à terra arada e desértica. A horizontalidade do quadro cinematográfica é ainda mais enfatizada pela linha construída pelos personagens que avançam em direção à câmera. Forma bem interessante, que remete à maneira não hierarquizada das sociedades ameríndias se constituírem, no sentido que Pierre Claster¹⁷ detectou nessas comunidades. Ao contrário do condor e das montanhas, a floresta exige a linha deitada, na qual ninguém sobressai (pena que Bechis mantém por pouco tempo essa construção).

Outra imagem que se destaca em alguns filmes de Sanjinés e do GU é a formação de uma enorme serpente vinda das massas camponesas e urbanas. São cenários poderosos tanto pela relação entre olhar, espaço e personagem quanto pela potência

sensual do movimento serpentino desse povo unido, caminhado para fazer sua própria história, que não é a dos vencidos, mas a dos resistentes.

Alberto Alvarez não é da aldeia Yhowy, Guaíra, Paraná, que aparece em *Origem da alma*. Ele foi chamado pela comunidade para realizar o filme. Responde com maestria ao convite ao nos mostrar o significado de comunidade para o povo guarani na maneira delicada e vagarosa como filme vai construindo o chamado e a chegada dos membros da aldeia para o ritual do parto (nunca antes filmado). Nós, pessoas urbanas “abigarradas”, apenas podemos lamentar a condição solitária à qual fomos submetidos pelas grandes cidades modernas.

Outra ideia de cenário/paisagem

Além dessas opções que aproximam os filmes à visão de mundo indígena, os filmes insistem em mostrar como uma característica das comunidades indígenas – dos Aimará aos Guarani – o constante deslocamentos de seus membros. E estão certos; por exemplo, os Kallawayá aprendem a sua conhecida medicina e farmacopeia caminhado; antigamente alguns chegavam até o Panamá. Com os Guarani não é diferente, eles circulam por uma vasta região entre Brasil, Paraguai, Argentina e Bolívia. A deambulação torna redutor o conceito de paisagem como contemplação, exigindo outra categoria para pensar os cenários. Poderíamos trabalhar com o conceito de travessia, pois ele parece mais adequado, já que expressa melhor a metafísica ameríndia que estabelece uma estreita relação entre deslocamento e morte.

Sebastián, em *La nación clandestina*, carrega o tempo todo a morte nas costas. Segundo Rivera,¹⁸ a máscara que ele leva está olhando para trás, remetendo a uma temporalidade andina em que o passado é também futuro. Ao transportá-la consigo, a personagem não se dirige para a morte,

que deixa de ser um horizonte para o qual se caminha. Sebastián e sua máscara, atravessando o altiplano, têm tamanha intimidade, que o sentido cristão da morte se perde. O estar junto atesta que na metafísica andina estamos todos mortos e que a vida é uma conquista. Assim, morrer dançando (o *tata danzanti* é um ritual em que um jovem decidia morrer dançando para o bem de todos) para beneficiar a comunidade é uma bela morte. Não há que a confundir com aquela que Aquiles escolhe em *Iliada*, porque nenhum *Tata Danzanti* é imortalizado individualmente, quase ninguém se lembra qual foi o último jovem que morreu nesse ritual. A morte de Sebastián é para que ele possa renascer para a comunidade, pertencer novamente ao lugar do qual tinha sido expulso: metáfora poderosa de todos os latino-americanos, cujas diásporas têm deixado um terrível rastro de sangue.

Terra vermelha também mostra rapidamente a paisagem da floresta fecunda como uma miragem imperialista para se deter num cenário que, apesar de conspurcado, é uma travessia para os Guarani Kayowá. Os personagens têm que correr para não ser perturbados pelas ameaças dos capangas do fazendeiro que se apropriou das terras. Eles têm também que espantar os maus espíritos que rondam o pequeno pedaço de floresta que ainda sobrou. A travessia desse filme também tem relação com a morte autoinfligida assim como em *La nación clandestina*, mas que não obedece mais a nenhum ritual e é resultado do puro desespero dos jovens diante da situação precária e perigosa em que vivem, marcada pelo desrespeito e discriminação. Ato ainda mais terrível se consideramos que, como afirma Eduardo Viveiros de Castro,¹⁹ o grande inimigo das comunidades ameríndias das terras baixas são os mortos, mesmo que sejam parentes muito próximos. Esses povos não têm o culto dos ancestrais e, portanto, não consideram a memória parte constitutiva da comunidade, pelo menos aquela que sustenta processos simbólicos/

políticos nas sociedades ocidentais e que marca diferenças e hierarquias entre seus membros. Assim, quando a mãe de uma das meninas que se enforcou joga os objetos – celular, pulseira, sapatos – ela não apenas está recusando os artefatos ocidentais que se tornaram objetos do desejo dos jovens indígenas, mas reafirmado uma outra maneira de vivenciar a morte.

Já o filme de Alberto Alvarez não fala da morte, como era de esperar pela maneira como os indígenas afastam os mortos da convivência social. Ao contrário, fala da vida, do nascimento sem dor que possibilitará a união da comunidade. Essa é talvez a grande diferença entre o indigenista e o indígena enquanto cineastas.

No cuidado com a interpretação dos significados das imagens se insinua a travessia do espectador com relação à/ao arte/cinema indígena. As imagens dos três filmes e de toda a arte ligada aos povos ameríndios nos interpelam diretamente de maneira incômoda, mostrando quão pouco sabemos a respeito de esses outros que somos nós mesmos. O que é mais perturbador não é apenas o que não sabemos sobre eles, os povos indígenas, tão próximos e tão distantes, mas o que sabemos sobre nós, mestiços e “brancos”, e sobre o papel que desempenhamos na relação colonizadora que mantemos sobre eles e sobre nós.

O *close* no olho de *Ukamau*²⁰ retoma aquele da caveira do animal em *Deus e o diabo na terra do sol*.²¹ Ao mesmo tempo que é uma homenagem ao cinema de Glauber Rocha, Sanjinés e o GU parecem firmar um compromisso de uma luta sobre o saber e poder olhar. Em *Las banderas del amanecer*,²² vemos meninos indígenas correndo na estrada pedindo esmola como em *Tire Dié*,²³ de Fernando Birri. Os filmes de Marco Bechis e de Alberto Alvarez certamente têm referências a outro cinema, embora ainda não as saibamos identificar. O cinema da América Latina, incluindo o indígena, existe nessa

conversação entre os filmes que ainda espera pelos intérpretes. Há que descolonizar os estudos e a crítica da arte/cinema da América Latina.

NOTAS

1 Tonacci, Andrea. *Olhar um ato de resistência*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2015: 9.

2 Tonacci, op. cit.: 147.

3 Tonacci, op. cit.: 11.

4 Apud Brasil, André in Tonacci, op. cit.: 125.

5 *La nación clandestina*, Jorge Sanjinés y el GU, Bolivia, 1989.

6 Silvia Rivera Cusicanqui: seguir olhando para Europa é apostar em um suicídio coletivo Distrodysca, 18 de setembro 2016 <https://distrodysca.milharal.org/arquivos/73>

7 *Terra vermelha*, Marco Bechis, Brasil, 2008.

8 *Tekowe Nhepyrum: a origem da alma*, Alberto Alvares, Guarani, 2015.

9 Cañizares, Exguerra Jorge. *How to write the history of the New World: histories, epistemologies, and identities in the Eighteenth-Century atlantic world*. Palo Alto: Stanford University Press, 2002.

10 Cusicanqui, op. cit.

11 Rivera Cusicanqui, Silvia. *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. La Paz: Editorial Piedra Rota, 2010: 26.

12 Não há tradução em português. Este conceito tem um histórico relativamente longo na literatura – Alejo Carpentier já o usava ocasionalmente –, na filosofia – René Zavaleta fez uma densa reflexão a seu respeito – e agora na sociologia. Trata de estabelecer os elementos que se entrecruzam sem se misturar completamente, porque mantêm uma relação tensa e não de subsunção de um dos componentes pelo outro.

13 Rancière, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004: 111.

14 Bernardi, Sandro. *Il paesaggio nel cinema italiano*. Venezia: Marsilio, 2003: 202.

15 Mitchell, W. T. J. *Landscape and power*. Chicago: University Press Chicago, 2002.

16 *Para recibir el canto de los pájaros*, Jorge Sanjinés y el GU, Bolivia, 1995.

17 Clastres, Pierre. *A sociedade contra o Estado: pesquisa de antropologia política*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

18 Rivera Cusicanqui, Silvia. *Sociología de la imagen – miradas ch'ixi de la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón (Colecciones Nociones Comunes), 2015.

19 Palestra administrada no CPFL Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nz5ShgzmuW4>>. Acessado em 12 dez. 2017.

20 *Ukamau*, Jorge Sanjinés y el GU, Bolivia, 1966.

21 *Dios y el diablo en la tierra del sol*, Glauber Rocha, Brasil, 1964.

22 *Las banderas del amanecer*, Jorge Sanjinés y el GU, Bolivia, 1983.

23 *Tire Dié*, Fernando Birri, Argentina, 1960.

Recebido em: 16/12/2018

Aceito em: 04/06/2019

Yanet Viruez Aguilera Profa. Dra. da História da arte. Formada em Filosofia FFLCH/USP. Mestrado e Doutorado em Filosofia e Cinema FFLCH/USP. Pós-doutorado ECA/USP. Autora e organizadora de: *Preto no Branco: a arte gráfica de Amílcar de Castor (Discurso Editorial/UFMG)*; *Imagem e Exílio (Discurso Editorial)*; *Imagem, Memória e Resistência (Discurso Editorial)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0801-5472>