

## O cinema intersticial de Myriam Angueira: autoinscrição, cosmologia e história Mapuche

*Myriam Angueira's interstitial filmmaking: self-inscription, cosmology  
and Mapuche history*

*El cine intersticial de Myriam Angueira: auto inscripción, cosmovisión y  
la historia mapuche*

---

### Marcos Aurélio Felipe

Professor associado do Departamento de Práticas Educacionais e Currículo (DPEC), do Centro de Educação (CE), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

### RESUMO

Este estudo analisa o cinema documentário de Myriam Angueira com o objetivo de problematizar as dimensões históricas, autobiográficas e cosmológicas em *Newen* (2014) entre a colonialidade e a decolonialidade. Fundamenta-se na perspectiva cosmológica Mapuche, nos estudos de cinema, históricos e antropológicos. No diálogo com outras cinematografias, intercalando a poética do recuo e participativa, o olhar de dentro e de fora, o espaço fílmico e histórico, as forças narrativas imanentes dos objetos e da natureza, propõe um percurso sobre, através, com e a partir do documentário *Newen*. Constata-se que, em situação de colonialidade, de uma escrita indireta de si, autorreferencial e cosmológica, a porosidade das formas e as zonas incontroláveis da linguagem, uma escritura fílmica do mundo histórico não se sedimenta sem mutações, fricções e fissuras, o que se verifica no estado intersticial do seu corpo narrativo, entre o Eu e o Outro, o espaço fílmico e o espaço histórico, a história e a cosmologia Mapuche.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Colonialidade. Cinema indígena. História Mapuche. Documentário. Povos originários.*

**ABSTRACT**

This study analyzes the documentary cinema of Myriam Angueira with the objective of problematizing the historical, autobiographical and cosmological dimensions of *Newen* (2014) between coloniality and decoloniality. It is based on the Mapuche historical world, a movie study and decolonials. In the dialogue with other cinematographies, interspersing a poetics of retreat and participation, the look from inside and out, the filmic and historical space, as immanent narrative forces, objects and nature, about a journey over, through, with and from *Newen*. From an indirect self-writing, self-referential and cosmological writing, to the game of mirrors, porosity of forms, and uncontrollable zones of language, in a situation of coloniality, a filmic writing of the historical world does not sediment without mutations, frictions and fissures, what is verified in the interstitial state of its narrative body, between the Self and the Other, filmic space and historical space, Mapuche history and cosmology.

**KEYWORDS:** *Colonialidade. Indigenous cinema. Mapuche History. Documentary. Indigenous peoples.*

**RESUMEN**

Esta investigación analiza el cine documental de Myriam Angueira con el objetivo de problematizar las dimensiones históricas, autobiográficas y cosmológicas de *Newen* (2014) entre la colonialidad y la decolonialidad. Se fundamenta en el mundo histórico mapuche, en los estudios fílmicos y decoloniales. En el diálogo con otras cinematografías, intercalando la poética del retroceso y de la participativa, la mirada de dentro y de fuera, el espacio fílmico e histórico, las fuerzas narrativas inmanentes, de los objetos y de la naturaleza, propone un recorrido sobre, a través, con y desde *Newen*. De una escritura indirecta de sí, autorreferencial y cosmológica, al juego de espejos, porosidad de las formas y las zonas incontrolables del lenguaje, en situación de colonialidad, una escritura fílmica del mundo histórico no se sedimenta sin mutaciones, fricciones y fisuras, lo que se verifica en el estado intersticial de su cuerpo narrativo, entre el Yo y el Otro, el espacio fílmico y el espacio histórico, la historia y cosmología mapuche.

**PALABRAS CLAVE:** *Colonialidad. Cine indígena. Historia Mapuche. Documental. Pueblos originários.*

Submetido em 10 de Fevereiro de 2021  
Aceito em 29 de Maio de 2021

Entonces dicen que le preguntaron a la nube “¿por qué tapas al Sol?”; entonces dicen que la nube dijo “lo que pasa es que el viento me lleva, por esa razón es que lo tapo [al Sol]” dicen que dijo la nube, “el viento es el que me lleva, por eso es que tapo al Sol”. Entonces dicen que así le preguntaron al viento, [y el viento respondió]: “lo que pasa es que [la nube] hace llover, por esa razón es que la llevo” dicen que dijo el viento. Entonces dicen que le preguntaron a la lluvia “¿por qué haces que caiga la lluvia?”; entonces dicen que la lluvia dijo “lo que pasa es que Ngünechen me manda, por eso dejo caer la lluvia. Yo no me mando sola, es Ngünechen el que gobierna a la lluvia. Por esa razón llueve, corre viento, cae nieve y salen las nubes. Todo esto es porque lo manda Ngünechen, todo lo manda. Nosotros no nos gobernamos solos. Existe alguien que nos está gobernando a nosotros”.

*Katrulaf – da tribo do cacique Sayweke*

*Cuento del perro y el ratón: fragmento 5 – 1901*

(2013, 127)

## Introdução

Nascida em Buenos Aires, Argentina, em 1969, Myriam Angueira é cineasta, fotógrafa e professora universitária na Universidad Nacional de las Artes (UNA). Tem formação e realização cinematográfica pelo Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda (IDAC). O contato com a pintura foi o primeiro passo rumo ao cinema: “He pintado desde niña hasta casi mis veinte años. Luego dejé un poco violentamente: un día me levanté, quemé todos mis bocetos, todos los pinceles, hice una gran fogata y nunca más pinté” (Angueira, 2019). Esse afastamento de pincéis, cavaletes e telas a deixou distante do mundo das imagens por um período: “Con el tiempo la técnica se va, perdés la mano, la línea” (Angueira, 2019). Além de exercer

a docência na Universidad Nacional de las Artes (UNA), coordenou a área de Medios Audiovisuales no Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL), do Ministerio de Cultura, da Argentina, entre 2015-2019, e desenvolve documentários sobre a história política do seu país: “Unos años después, empecé cine y encontré, en las imágenes en movimiento, mi lugar [...] [pois sente] el arte y el cine como transformación” (Angueira, 2019). Suas lentes buscam personagens do mundo histórico da Argentina (os soldados da Guerra das Malvinas), do povo Mapuche<sup>1</sup> (os lonkos Inakayal e Don Sergio Nahuelpan) e dos sujeitos que fazem parte da experiência histórica da sua bisavó indígena (Felisa).

Descendente de imigrantes italianos (bisavô) e dos povos originários (bisavó), Angueira é personagem indireta dos seus filmes, cultivando espelhos nos corpos, nas memórias e na história mapuche que também a constituem. Às suas lentes não cabe o desdém com o biográfico do historiador da arte Roberto Longhi, que, ao encerrar um ensaio sobre o pintor Mattia Preti, semeou a ironia de um formalista: “Agora um pouco de biografia, de cronologia, de documentos. Nasceu em 1613, morreu em 1699” (Ginzburg, 2007, p. 9). Tamanha concisão esvazia uma percepção aguda do cinema de Angueira, pois a dimensão biográfica tem fortes implicações sobre a sua poética documental. *Inacayal, la negación de nuestra identidad* (2011-2014), por exemplo, não é apenas um filme sobre um dos caciques de *Puelmapu*<sup>2</sup>, pois carrega o contexto histórico da bisavó mapuche da diretora que, com os pais,

---

<sup>1</sup> Mapuche: gente da terra.

<sup>2</sup> Wallmapu é o território ancestral mapuche. Compreende, basicamente, o lado leste: *puelmapu* (Argentina); e o lado oeste: *ngulumapu* (Chile) – separados pela Cordilheira dos Andes. Ver Bello (2011, p. 46) para uma maior compreensão dos significados da palavra *puelmapu*: terra do leste, o lugar onde termina a terra ou onde os passos não podem ir mais além.

sobreviveu ao processo genocida do final do século XIX<sup>3</sup>. Ao atravessarmos as fronteiras biográficas, cosmológicas e históricas do documentário *Newen* (2014), este estudo se ancora no *modo* Mapuche de pensar o mundo e a natureza, nos estudos de cinema, históricos e antropológicos. Analisa como a colonialidade e a decolonialidade, a escrita indireta de si e a autorreferencialidade, constituem uma escritura fílmica do mundo histórico.

Como artefato, ao deslocar-se pelas comunidades de Chubut, o corpo de Angueira se movimenta entre imagens, tempos e evoca um corpo fronteiriço com suas afecções, afetos e especificidades históricas. Se, no sentido estrito, não constitui um cinema autobiográfico, é latente a presença da cineasta na cena. Daí porque *in(corpo)rar* o biográfico na análise, o que nos permite pensar suas formas entre os sujeitos e o mundo em imagem. Mesmo tardiamente, reflete uma vertente do *Nuevo Cine Argentino* vinculado às questões étnicas, identitárias e culturais. Em seu estudo sobre as escritas de si no cinema, Piedras (2014, p. 235) coloca que *la inscripción del yo* no registro é “una de las vertientes más relevantes y persistentes” do documentário contemporâneo. Comparando com o campo ficcional, observa que a dimensão autobiográfica estabeleceu a figura do autor no campo do cinema documental. Não por acaso, Angueira situa *Newen* como seu filme mais autoral, no interior do qual, seguindo Piedras (2014, p. 29) que trabalhou sobre contexto mais geral, temos um corpo que é “testigo, actor o provocador del registro”, invariavelmente, no fora de campo, como indício da sua presença no espaço histórico.

---

<sup>3</sup> Antonio Modesto Inakayal, com Namuncura, Sayweke e Foyel, foi um dos últimos caciques a resistir a Campaña del Desierto (1879-1885). Detido em 1884, no Regimento do Tigre, Buenos Aires, a pedido de Francisco “Perito” Moreno, foi encarcerado no Museo de La Plata, onde morreu em 1888. Ver Guias (2012) e Moyano (2017).

“¿Por qué no buscas en tu corazón lo que estás buscando?”

Realizado na província de Chubut, Argentina, em 2014, o documentário *Newen* estreou em 8 de setembro de 2016, ganhou o prêmio de melhor documentário Mapuche no Festival Internacional de Cine y Video Mapuche y del Abya Yala (FICWALLMAPU - 2016) e registra o contato de Angueira com as Comunidades Mapuche Nahuelpán, a partir da sua inserção mediada por Patrícia. Acompanha, também, o deslocamento da diretora pelas estradas patagônicas: paisagens, ambientes e comunidades. Testemunha o mundo das *kimches*: anciãs depositárias da memória, dos saberes e da língua *mapuzungun* (ou *mapudungu*). Com ele, conhecemos vários *lof* (comunidades), a história de opressão e negação, outras formas de vida e (re)existência. Entre suas lentes, acompanhamos um filme em busca de personagens originários e, entre dois mundos (branco e indígena), um corpo partido, intersticial, fronteiro a cultivar *relatos* entre o cinema, a cosmologia e a história<sup>4</sup>. Ao contrário do olhar factual ou topográfico, *Newen* semeia pertença ao *locus histórico*, ao qual “pertenceu” uma antepassada da realizadora. Se, por um lado, a partir de um cinema voltado para as questões indígenas, *Newen* não é uma capsula isolada no contexto cinematográfico, o que nos permite colocá-lo em rede com outros filmes, ainda que não seja possível aprofundar essa dimensão comparatista; por outro, não incorpora as dimensões do filme etnográfico clássico, nos termos de Campo (2012), pois não intenta, como princípio ou finalidade, ser uma *etnografía de salvamento*, registro de comunidades longínquas como fim em si ou constituir-se como cinema – científico – antropológico na base da hipótese,

---

<sup>4</sup> Com base em Delrio e Malvestitti (2018), que distinguem os gêneros do discurso Mapuche, em *Newen*, o relato se manifesta como *ngutram* (veritativo) e não como *epew* (ficcional).

compreensão e explicação de padrões culturais de grupos humanos. Dimensões que, por sua vez, reverberaram no documentário argentino de certa época.

### A tessitura de *Newen*

Em uma filmografia com quatro peças<sup>5</sup>, *Newen* é o segundo e último filme de Myriam Angueira sobre o mundo Mapuche, encerra uma escritura a partir da narratividade da natureza e dos objetos. Diferente do corte biográfico de *Inacayal*, *Newen* se vincula mais ao *locus* histórico do que a um personagem específico, ainda que não faltem personagens diante das suas lentes (lonko Don Sergio Nahuelpán, a bisavó indígena, as kimches e Patricia Lauquen). Desse *locus*, emergem traços autobiográficos (fotografias, revelações, imagens de arquivo) que, nos termos de Veiga (2016), constituem uma escrita indireta de si sem aspirar a verificabilidade imediata. É atravessado por um filme sobre, a partir, com e através de outras personagens, que abrigam Angueira nas suas moradas, na partilha das suas tradições, na tessitura de suas memórias e da língua originária – que também pertenceram a sua bisavó Mapuche. Na esteira de Salazar (2004), em uma reflexão sobre outro contexto fílmico, não se trata aqui de falar pelo Outro e “retificar” sua imagética colonial sem a sua participação, pois, ao dizer-lhe sempre o “como” e “o que” precisa ser feito, o ato de querer lhe dar uma “voz”, muitas vezes, o suprime.

Entretanto, em *Newen*, Angueira é cada abrigo corporal diante da câmera, como se semeasse espelhos que a atravessam porque este também é um filme sobre si. A cada

---

<sup>5</sup> Além de *Newen*, Angueira realizou *El puente* (2000), *Malvinas, veinticinco años de silencio* (2008) e *Inacayal* (2011). O seu próximo trabalho, *Entre volcanes*, será filmado nas comunidades Mapuche de Temuco, Chile (Angueira, 2019).

kimche que encontra, escuta mais do que pergunta quase sempre a partir de Patricia. Contando-se em outros corpos, enredando às suas histórias os fios Mapuche, autobiografando-se em outros fragmentos autobiográficos, a câmera de Angueira compõe uma história comum, pois “as memórias orais não são apenas versões indígenas dos mesmos eventos, mas de outros eventos e desde outras experiências sociais” (Delrio; Malvestitti, 2018, p. 25-26, tradução nossa). Assim, as memórias das kimches são como rebatedores, permitindo a Angueira (re)elaborar o percurso da volta para um lugar onde nunca estivera, mas cujos reflexos chegam ao seu corpo-memória. Torna-se, a seu modo, uma *artesã benjaminiana* porque indígena também constitui sua ancestralidade e, de uma experiência a outra, esculpe “a imagem de uma experiência coletiva” (Benjamin, 2012, p. 232).

Esses enclaves (auto)biográficos dão-se no marco da negociação própria a uma escrita indireta de si, como se desenvolvesse uma autobiografia “não-autorizada”:

Buscando conceber uma nomenclatura que fosse capaz de encarnar essa noção do gesto autobiográfico no cinema como uma experiência limiar, que se institui na ambiguidade própria do ser e do aparecer, do eu e do outro, que fica como que na soleira entre o documentário e a ficção, o personagem e o cineasta, propomos o termo autobiografia não-autorizada. A motivação dessa nomenclatura [...] se refere ao fato do sujeito que terá sua vida narrada, autorizar e, nessa medida, “controlar” aquilo que irá ser contado sobre si e como será contado (Veiga, 2016, p. 46).

O momento chave desse jogo de espelhos acontece quando Myriam e Patricia conversam à mesa. Desenvolve-se no segmento do intertítulo “Diário de viagem” que, inscrito na superfície da imagem, informa que “a recuperação da história de seus antepassados também é parte de sua própria busca”. São palavras sobre Patricia Lauquen que refletem a busca que também é da realizadora, pois se veem espelhadas – com a última revelando que foi criada em uma família Tehuelche de

Sierra de Tecka, Chubut, e que só se deu conta que era Mapuche ao reparar na sua mãe hilando e em seus afastamentos para participar do *Kamaruko*<sup>6</sup>: cerimônia que, por quatro dias, estabelece o equilíbrio e a harmonia com a natureza (os *newen*). Como coloca Mignolo (2017), no mundo originário, a natureza não existe em contradição à cultura e, portanto, não é exterior aos sujeitos, que se concebem dentro e não fora dela. Com as personagens entre o campo e o fora de campo, planos de paisagens, córregos, pássaros, troncos, montanhas e cavalos, entram rastros de Felisa, cujo percurso Angueira soube por meio de um tio: “a fuga da matança na Patagônia”; a “adoção” pelos Navarro Zorrilla de San Martin, Mendoza; o trabalho como serviçal e a construção da família com o imigrante italiano Emílio Benedetto (Painel 1).

Em *Newen*, o cinema de Angueira acontece de modo intimista, com a dimensão autobiográfica incorporada a materialidade narrativa e a autorreferencialidade com ela se confundindo. Não por acaso, sob a lâmina d’água, os primeiros quadros trazem, ao lado de um caderno, o retrato de uma menina no colo da bisavó indígena e um diário sendo (ins)escrito na superfície da imagem, a partir da *escritura no plano*, uma das estratégias de autoexposição do documentário na primeira pessoa (Piedras, 2014). Antes de se concluir que a reflexividade se dá sobre questões de representação (Nichols, 2005b; Penafria, p. 1999), acontece na diacriticidade permanente de um cinema de si com o outro, intercalando o particular e o coletivo, lentes que autobiografam-se ao biografar terceiros. Assim, a base temática, diacriticamente, confunde-se com a matéria fílmica, incluindo o sujeito da câmera no registro autorreferencial, entrecruzando forma e conteúdo e se voltando para a

---

<sup>6</sup> *Kamarikun, ngillatun* ou *ngillanmawun* (Moyano, 2012, p. 88).

própria história. Um filme dividido com Patricia que, desde o início, no seu carro pelas estradas patagônicas (insólitas, invernais e rurais), está ao lado de Angueira quase invisível no carona.

Uma escrita de si indireta, com planos da neve sem foco com a chegada do *Wiñoy Tripantu* (o novo ciclo Mapuche), a ilegibilidade da fotografia na lâmina d'água, os personagens através de vidraças e a indefinição das origens. Uma escritura de si recuada, com Angueira sem romper o antecampo, espécie de fora de campo mais radical, onde está alojada os mecanismos de produção do filme (Aumont, 2004; 1995c), que a “separa” da história e de seus personagens, e a vincula, porque, fissurando o seu domínio, o seu corpo pertence a uma dimensão intersticial da situação documentária, identitária<sup>7</sup>. Mesmo retendo-se, às vezes, dialoga com as kimches, movimentando-se em direção ao campo da imagem, sem interpor-se e se distanciando do desiderato narcísico ou, nos termos de Veiga (2016, p. 44), da espetacularização do Eu, que “se inscreve de forma inflacionada e ganha uma centralidade egóica”. A partir de uma perspectiva sensorial e não informativa, (auto)biográfica e menos contextualizante, Angueira dá “carnadura e dimensão individual ao processo histórico”, escreveria Delrio et al. (2018, p. 13, tradução nossa), que adentraram o mesmo locus histórico, mas com outros objetivos e artefatos.

---

<sup>7</sup> No âmbito do cinema indígena, o antecampo é categoria central: “Mais do que circunstancial, a constante e consciente exposição do antecampo em filmes indígenas é, reiteramos, estratégia fundamental [...]: afinal, estou fora da cena – não se filma totalmente de dentro; para filmar, é preciso tomar certa distância –, mas, ao mesmo tempo, estou dentro da cena, já que sou parte da comunidade que o filme aborda, tornando-me também personagem” (Brasil, 2013, p. 251).

PAINEL 1 – Felisa, Emilio Benedetto, Dom Sérgio Nahuelpán e as Kimches



Dossiê **Guerras Culturais** – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 –v. 24, n. 2, 2021

DOI: 10.29146/ecopos.v24i2.27656



Fonte: Newen (2014) ©Fronteracine

A câmera de Myriam Angueira avança pelos *lof*, acolhe os saberes das kimches e, à materialidade fílmica, incorpora a narrativa dos objetos (cadernos, teares, janelas, fotos) e da natureza (troncos, pássaros, córregos, neve, tempestades). A planificação da sequência da sra. Julia Arbuto é emblemática, na qual, ao relato de negação, sucedem planos em que os objetos e a natureza constituem-se como *narrativas*

Dossiê Guerras Culturais – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 –v. 24, n. 2, 2021

DOI: 10.29146/ecopos.v24i2.27656

*intrafilmicas*: o tear, as linhas de lã, o caderno nas mãos de Myriam, a cuia do mate, os grandes espaços nevados, o carro de boi, o fogo, as ovelhas –, pois, com Aumont (1995, p. 90), sabemos que “[...] qualquer objeto já é um discurso em si. [...] [que recria] o universo social ao qual pertence”. Nesse encontro, com planos adicionais, não necessariamente pertencentes ao mesmo espaço-tempo da conversação entre Patrícia, Myriam e Arbutto, a montagem espacializa o relato com mais de uma câmera. Como uma pintora de interiores e de paisagens, Angueira ata o dentro e o fora, no mesmo instante que testemunha outras experiências em relação as quais sabe que não está vinculada por inteira, apesar das linhas de pertencimento tecidas pela montagem entre a documentarista e os espelhos em outros corpos-memória, pois, como observa Renov (2005, p. 238/242), “O *self* requer o outro”.

*Por que tu não buscas em teu coração o que veio procurar!?*

Uma reflexão que Myriam recebeu de Don Sergio Nahuelpán: uma vertigem granulada nas imagens de arquivo, rastro de uma memória intrafílmica e registro de Angueira quando convidada a participar do *kamaruko*, em 2004. Em uma estética do recuo, seu corpo reluta figurar em quadro, esgueirando-se nas bordas, ainda que esteja presente nas palavras endereçadas a ela em um filme de encontros e não de entrevistas. Abrindo espaço a quem sempre teve o espaço negado, represando a sua fala, o seu poder; Angueira adentra o espaço sem invadir o lugar do outro, do qual se aproxima em busca de um porto para além do seu próprio lugar de enunciação. Não por acaso, é presença entrevista através de uma janela, de costas para a câmera ou perfilada. Feito na fronteira, *Newen* instala a tensão entre o campo e o antecampo própria às escritas de si, como observou Veiga (2016). Entre recuar para as Kimches instalarem suas vozes e restituir o mundo da sua bisavó Mapuche (ou melhor, de si

mesma), deve ter sido difícil para Angueira fazer *Newen*: “[...] palavra sussurrada, [...] andante solene” (Birri apud Angueira, 2019, tradução nossa). Difícil ainda deve ter sido procurar espelhos e não encontrá-los por inteiros, o que, às vezes, só acontece quando se confronta o olhar colonial, que suas lentes refutam quando enredam a voz do Outro à voz do filme: “[que] não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme [...]” (Nichols, 2005a, p. 50).

### O dispositivo cindido

Da ética do recuo, chega-se à questão do dispositivo que, no método de Angueira, não é normativo. Na esteira de Veiga (2015, p. 194-195, destaque da autora), podemos dizer que o dispositivo angueirano se abre para “um encontro de forças [...]. [Designa] um gesto recíproco: de intervir num mundo e ser contaminado por ele [...] sem abrir mão de seu desejo, de algo de seu domínio”. Ao não interpor-se, como escreveria Freire (2011), Angueira sabe que adentra relações de poder e que aquele que segura a câmera detém sobre quem filma um domínio (quase) inquestionável; e, como observaria Comolli (2008), tem ciência que, ao filmar o Outro, corre sempre o risco de dominá-lo e reduzi-lo. Nessa poética do recuo, residem os grandes feitos e a maior problemática de *Newen*, entre a colonialidade e a decolonialidade, o registro e o artifício, a cosmologia e a história. Se não temos aqui um registro griersoniano (que aspira a objetividade e a imparcialidade), não propomos discussão sobre ficção/não-ficção, mas como a escritura de Angueira nos entrega um mundo antes fílmico do que histórico.

O que leva ao segmento do menino Mapuche (painel 2), que, na casa (*ruka*), olha para além da janela. E, com ele, vemos em plano subjetivo o que vê no fora de campo: Patricia caminhando sobre a neve – que não necessariamente pertence ao mesmo tempo e espaço, já que poderia estar olhando outra coisa.

Se uma leitura é a construção de um mundo para se ver em seus espelhos, outra leitura dessa sequência está vinculada a noção de rede que estreita os laços entre as comunidades e as histórias. Cria-se “nós” entre planos, como em um sistema de determinação formal, expressando elos. Essa dimensão fílmica do espaço histórico leva a outra sequência (painel 3), iniciada quando o rádio veicula o pedido de Myriam e Patricia para que a kimche Margarita Antieco se dirija para algum ponto da estrada. Estamos em uma comunidade Mapuche, vemos, no plano 1, a senhora Antieco caminhar e, ao longe, um carro que se aproxima. A montagem nos coloca dentro desse carro (plano 2) e, no seu interior, visualizamos Antieco enquadrada pelo para-brisa (*mise en abyme*) e sua entrada no veículo no plano 3. Usualmente, operando em continuidade e não com evidências (Nichols, 2005b), a montagem em *Newen* imprime assim uma decupagem “inusual” ao documentário, como de resto as sequências da estrada, com a planificação induzindo certo espaço-tempo com a mudança de câmera, ângulo e escala.

PAINEL 2: Segmento do menino Mapuche



Dossiê Guerras Culturais – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>  
ISSN 2175-8689 –v. 24, n. 2, 2021  
DOI: 10.29146/ecopos.v24i2.27656

PAINEL 3: O segmento da estrada



Fonte: *Newen* (2014) ©Fronteracine.

Não é, portanto, a montagem de um documentário no sentido estrito, vinculado ao gênero do traço histórico pressuposto (Carroll, 2005), a indeterminação do acontecer (Ramos, 2005) e/ou a uma realidade que existe independente das imagens (Penafria, 1999). Estranhamento que é mais um ponto de pertinência, ainda que saibamos estar a tradição documental fundada na dialética entre registro e artifício (*Nanook*, 1922). Esse espaço paradoxal, entre a impressão e a experiência de realidade, ganha corpo porque Angueira está o tempo todo (re)inventando um lugar para conhecê-lo, aproximar-se e controlá-lo, reconhecer-se e recuperar “parte de esa identidad que fue negada también para mí” (Angueira, 2019). Não por acaso esse controle acontece a partir da oscilação diante da iminência de transformar o outro em objeto, pois, retomando Viveiros de Castro (2002, p. 311) sobre outro universo conceitual, Angueira é como “O sujeito [que] se constitui ou reconhece a si mesmo nos objetos que produz, e se conhece objetivamente quando consegue se ver ‘de fora’, como um ‘isso’. [...] [pois] o que não foi objetivado permanece irreal e abstrato”. Mas sob suas lentes a forma do outro não se configura em coisa, com a perspectiva originária suplantando a perspectiva de colonialidade.

A objetivação perde força com a incorporação do *locus cosmológico* em *Newen* não como dimensão ancilar. Sem dúvida, a situação documentária aqui é manifesta, pois inequívoco o contrato autor-filme-espectador. Entramos em suas imagens sem questionar o mundo dado a ver, pois, ao contrário, situa-nos em um lugar real da Argentina: as comunidades de Nahuelpán. Todos aqueles *lof*, personagens e relatos não são supostos. Portanto, *Newen* é um exemplar do *cinema do traço pressuposto*, com suas imagens se originando “fotograficamente, exatamente da fonte de onde o filme alega ou implica que se originaram” (Carroll, 2005, p. 91), ainda que algumas passagens entrem em crise, como a conversa de Myriam com Patricia sobre a necessidade de conhecer as kimches, como se a diretora já não soubesse da existência das anciãs Mapuche. O que é confirmado por Angueira, ao revelar que o projeto, desde o início, chamava-se *Newen de las mujeres*, que intentava reencontrar sua bisavó Mapuche em outras avós (YEPAN,

2018), o que torna essa passagem segmento reflexivo acidental e não um logro a ser desvendado para seus efeitos atuarem (Comolli, 2015). Nesse caso, o que se desestabiliza é o *filme processo* que quer entrar em cena, mas destoa da “distância [programada] entre o realismo fabricado e a aparente captura da realidade” (Nichols, 2005a, p. 52).

Esse segmento cria antes uma fratura diegética no registro, como se fosse um *flashback* retomando “conversa anterior” que a realizadora quis demarcar no corte final para dizer “de onde partira”. Sem contar que o contato de Myriam Angueira com a comunidade de Nahuelpán, há dez anos, evidencia que sabia das anciãs e não estava a descobri-las no momento daquele diálogo. Definitivamente, em *Newen*, a autorreferencialidade não se dá pelo viés, nos termos de Bernardet (2005), do *documentário de busca*, que parte de um alvo determinado sem que se saiba se será alcançado, com a filmagem se tornando a documentação do processo. Com a planificação não determinada pela “ação das forças do real” (Veiga, 2015), com o espaço decupado como se, estranhamente, estivéssemos na montagem ficcional, o olhar fronteiro de Angueira apresenta o mundo histórico antes como evento fílmico, como na sequência da senhora Antieco, cujo espaço-tempo é cartografado por uma câmera diegética, constantemente, reposicionada para “capturar” um mundo, filmicamente, construído. Nesse aspecto, no que tange a essa sequência de Myriam e Patricia à mesa conversando sobre as kimches, acompanhamos instantes de um “desejo de ficção”, mesmo que essa não seja em *Newen* uma dimensão central.

### História e cosmologia das imagens

Ao trabalhar com a problemática Mapuche na Argentina, *Newen* acontece em uma situação colonial (Colombres, 1985) ou de colonialidade (Mignolo, 2014). A cada segmento, entramos no universo das histórias silenciadas, com densa névoa sobre os fatos de origem. Qual o lugar que a identidade de Felisa ocupava na família de imigrantes italianos? Compulsoriamente negadas, são histórias de subjugação evidenciadas pelos *relatos veritativos* (*ngutram*): o despejo de 1937, o

medo dos pais Mapuche impedindo os filhos falarem *mapuzungun*, a negação da própria identidade. Enredando os *ngutram* em uma só história de opressão, a escritura fílmica de Angueira permite-nos entender porque a kimche Elia Namuncura, da Comunidad Lago do Rosário, de Chubut, não sabe das suas origens. Negando-se, a sua mãe optou por nunca lhe contar nada, criando assim uma rede de esquecimento que era uma rede de proteção. Para Delrio et al. (2018, p. 15, tradução nossa), no campo da memória social, essa dimensão de secretar o passado “tece formas comunitárias e vínculos sociais que impedem o esquecimento desses eventos, quebram o silêncio em momentos politicamente favoráveis à memória e à denúncia”.

Nesse contexto histórico argentino do final do século XIX (Felisa) e contemporâneo (Myriam, Patricia, Namuncura e demais Kimches), a escritura fílmica de Angueira sabe que a colonialidade entre a opressão e a negação é um processo<sup>8</sup>. Em uma reflexão sobre a práxis decolonial em três instalações museológicas, entre 1992 e 2008, Mignolo (2010) caracteriza certo colonialismo institucional fundado no salvacionismo, na racionalidade e na teleologia determinantes para a invenção do Outro, “pois a construção do imaginário da ‘civilização’ exigia necessariamente a produção de sua contraparte: o imaginário da ‘barbárie’” (Castro-Gómez, 2005, p.82). Com fortes marcas na contemporaneidade, as variadas formas de subjugação da diferença, independente das distâncias espaço-temporais, unem-se numa lógica produtora da alteridade e recusa da coexistência. Portanto, não se trata de contextos de colonização e descolonização, mas de colonialidade e decolonialidade.

Registrado em *La hija de O’higgins* (2001), da diretora Pamela Pequeño, que conta a história de Dona Petronila O’Higgins Pequeño Riquelme, a colonialidade também atravessa o Chile contemporâneo. Como Angueira no documentário *Inacayal*, Pamela Pequeño volta ao século XIX

---

<sup>8</sup> “Opressão e negação são dois aspectos da lógica da colonialidade. O primeiro, opera na ação de um indivíduo sobre o outro, em relações desiguais de poder. O segundo, atuam sobre os sujeitos na maneira em que negam o que no fundo sabem” (Mignolo, 2010, p. 18, tradução nossa).

em busca da filha Mapuche de Don Bernardo O'Higgins: prócer da pátria chilena cuja independência ocorreu em 1818. Ao investigar o vínculo familiar de um personagem histórico com uma Mapuche, a diretora detecta a práxis de apagamento da presença indígena na memória nacional, a partir do ocultamento de documentos por historiadores, da negativa peremptória do Instituto O'Higginiano de Chile<sup>9</sup> e de outros mecanismos de esquecimento. Aqui, o diálogo com *Newen*, dá-se pelo registro atento à dimensão do apagamento da História, do que deve ou não ser visibilizado em termos de indianidade. Após as guerras genocidas (*Pacificación de la Araucanía* e a *Campaña del Desierto*), o negacionismo tratou de anular o outro pelo etnocídio, que, para Delrio et al. (2018, p. 11, tradução nossa), “não se trata de outra categoria, mas uma parte constitutiva do [processo genocida]”.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> O Instituto O'Higginiano de Chile é uma instituição privada cuja missão é promover a memória de Don Bernardo O'Higgins (Instituto O'higgins de Chile, 2019).

<sup>10</sup> “Muitos caciques, no período da Pacificação, foram obrigados a entregar seus filhos como prova de paz. Conduzidos as cidades de Concepción e Chillán para ser educados e servir nas casas dos oficiais da guarnição” (Bengoa, 2000, p. 381, tradução nossa).

Painel 4 – Sequência da fotografia de Dona Petronila Riquelme



Fonte: La hija de O'Higgins (2001).

Dossiê Guerras Culturais – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 –v. 24, n. 2, 2021

DOI: 10.29146/ecopos.v24i2.27656

Da independência das ex-colônias espanholas à contemporaneidade, filmes como *Newen* e *La hija de O'Higgins* registram as várias modalidades de subjugação Mapuche. Nesse último caso, a negação ocorre no seio da própria família Pequeño, com a proibição da menção à ascendência indígena, principalmente porque, no processo de formação da identidade nacional no caso hispânico, “A negação da Europa não foi [...] a negação da europeidade” (Mignolo, 2005, p.41). Isso acontece mesmo quando ascendente (Mapuche) e descendente (*criolla*) se “veem” face a face e se confundem, quando do registro do depoimento sobre a foto de *La Indiecita*: o “retrato” da personagem em quadro que, pasmem, não encontra semelhança – “Não encontro muitos traços em nós” (painel 4). É a sequência da foto de Dona Petronila, de mão em mão, visionada por seus descendentes. O que faz as lentes de Pamela Pequeño? Desvela a colonialidade naturalizada. Como? Nos termos que Mignolo escreveu sobre o trabalho da arte de Tanja Ostojic: “fazendo visível, colocando diante do teu nariz, o que você não queres ver, mas está aí. E o que você não quer ver é o que lhe controla [...] te confronta com os fantasmas que não queres ver e lhe tira das identificações cômodas”.

Com as comunidades de Nahuelpán como *locus*, sabendo adentrar uma situação colonial, se Angueira não a esquadrinha de forma óbvia, como em *Inacayal* (a *Campaña del Desierto* como política genocida, o *Museo de La Plata* como campo de concentração e a ciência como desumanização do outro)<sup>11</sup>, talvez seja para não instrumentalizá-la em uma obra intimista. Mas, em *Newen*, a realizadora jamais omite a história de violação dos povos originários, com o suposto olhar etnográfico esvaindo-se diante do processo de colonialidade. A contenção da sua presença adensa ainda mais essa opção, pois, para que o *olhar de dentro* se estabeleça, recua mesmo que carregue a etnicidade no corpo: “vínculo primário inextirpável”, como escreveria Pacheco de

---

<sup>11</sup> O caso *Inacayal* e da sua família é paradigmático (Guias, 2012): prisioneiros e, ao mesmo tempo, objetos museológicos vivos no Museo de La Plata. Indexa as palavras do lonko Angel Ñanco, da Comunidad Mapuche-Tehuelche Pu Fotum Mapu: “Primeiro, foram prisioneiros de guerra e, depois, prisioneiros da ciência” (Cayuqueo 2017, p. 343, tradução nossa).

Oliveira (2016, p. 216). Ao adotar uma perspectiva comunitária, alinha as vozes no/do documentário no mesmo plano de enunciação, a partir do *ngutram* das kimche e de Patricia. Instala a perspectiva indígena sobre o mundo natural (raízes, ervas, medicamentos), humano (semeadura, espírito familiar e comunal), físico (a seca, o inverno, a primavera), cosmológico (*Futachao, Wiñoy Tripantu, newen*) e histórico (como aprofundaremos adiante), afirmando, entretanto, sua própria voz sem apagar as vozes originárias. Se há rasgos do cinema político, no qual, de Birri ao Nuevo Cine Argentino, Angueira se sente integrada (YEPAN, 2018), está sobretudo no acolhimento da voz do Outro.

[Na escrita de si] o eu do cineasta se coloca, porém sem afirmar-se como ponto de partida, ou objetivo e matéria primeira do filme. Esses filmes nascem, ao contrário, do desejo do cineasta pela história de um outro: um parente próximo. [...] a escolha desse recorte se justifica ainda pela pertinência metodológica em se falar de uma autobiografia não-autorizada quando se trata de um projeto no qual a escrita em primeira pessoa se faz mediada pela escrita sobre uma segunda pessoa [...] emulada pelo relato de uma vida muito próxima a sua (um parente, o pai, um amigo), o cineasta pode ter mais ou menos controle de sua inscrição na obra [...] (Veiga, 2016, p.48-49).

Se, por um lado, ao refletir sobre as razões que levaram Angueira à comunidade, a kimche Elia Namuncura retoma o grande pai Futachao: “É por ele que vem de outra terra, a conhecer esta terra: terra dos lagos”, instalando a visão originária em seus próprios termos (cosmológicos, históricos, políticos, societários), por outro, Patricia tem consciência dos conhecimentos ancestrais como resistência, quando revela que acompanhava o lonko Don Sergio Nahuelpán por toda a Chubut, pois, como Mignolo (2016, p. 31, tradução nossa), ela sabia que os sujeitos estão unidos em comunidades de memória: “[...] [porque] a territorialidade [é] como um espaço de interações de línguas e memórias na construção de lugares e na definição de identidades”. Como defender a comunidade sem fundamento? A cada momento, temos um filme condensando a cosmovisão Mapuche. Não por acaso, a montagem intercala planos de córregos, troncos, pássaros, água, árvores, montanhas, bichos, tempestades, ou seja, das forças vitais da natureza que encerram os newen. Não são planos ilustrativos, de transição ou contextuais.



Dossiê Guerras Culturais – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>  
ISSN 2175-8689 –v. 24, n. 2, 2021  
DOI: 10.29146/ecopos.v24i2.27656



Painel 5 - Fonte: Newen (2014) ©Fronteracine.

Dossiê Guerras Culturais – <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/>

ISSN 2175-8689 –v. 24, n. 2, 2021

DOI: 10.29146/ecopos.v24i2.27656

Das lentes de Angueira, nascem planos cosmológicos inscrevendo outros valores para além da materialidade da natureza. Nessa cosmoilmia, quando, em *Newen*, entra o segmento do menino Mapuche na janela (painel 2), a decupagem aponta para outra dimensão de imagem para além do que Buch chamou de “articulações espaciais imediatas” (Branigan, 2005, p.251). Nessa sequência, que agora analisamos o desfecho (painel 5), não estava em jogo apenas a contiguidade espaço-temporal entre os planos 1, 2 e 3 do painel 2. A montagem não construía, artificialmente, o espaço Wallmapu como espaço diegético, a partir do plano-ponto-de-vista (PPV) como artefato das “seis unidades da representação clássica: origem, visão, tempo, enquadramento, objeto e mente” (Branigan, 2005, p.252). Com as forças da natureza se desdobrando após o plano 1 (painel 5)<sup>12</sup>, encerrando a ideia de *newen* com a chegada do Winoy Tripantu, com a sucessão das imagens, é que percebemos que são planos independentes da estrutura do PPV (do contracampo de olhar: olho < > objeto). O menino, a janela, a geografia e o mundo natural estão no mesmo nível narrativo. A sua variação espacial, atrelada, em *Newen*, ao fato de o menino adentrar o campo fílmico e ser sucedido por outros *da mesma* natureza, aponta para uma cosmoilmia que se inscreve com o balançar das árvores, a intensidade do vento, a nevasca na couraça dos bois, o som da natureza profunda.

São planos cosmológicos enraizados em outras formas de vida. Por isso, como o menino na janela que, no último plano (painel 5), invade o campo da imagem, aparentemente em uma estrutura de PPV subjetivo-contínuo<sup>13</sup>, o plano de Patricia e os demais desse segmento chave são antes unidades da *cosmovisión* Mapuche em que o gênero humano é apenas um dos elementos de Wallmapu. Dessa forma, Angueira subverte o PPV como estrutura de seis elementos, promove a

---

<sup>12</sup> O plano 1 do painel 5 é o último plano do painel 2, com o menino à janela depois que a montagem parece completar a continuidade espaço-temporal do plano-ponto-de-vista.

<sup>13</sup> “Outra variante simples da estrutura do PPV é o PPV contínuo, no qual um personagem olha para vários objetos ou para um objeto várias vezes. [...] Se a estrutura ponto/objeto continuar por um período suficientemente longo, [...] um plano de conjunto que restabeleça o ponto/olhar original [...] serve para nos lembrar de nosso ponto de vista especial [...], como também para mudar a narração momentaneamente e introduzir outro nível [hierarquia] de códigos narrativos” (Branigan, 2005, p.270).

mutação do *raccord* de continuidade em falso-*raccord*, pois a montagem não retorna para o menino no primeiro plano (painel 5) a olhar a terra nevada. Nessa inversão de perspectivas, escreveria Branigan (2005, p. 255), “a narração também evoluiu: não tem mais origem específica (os homens). Mas, ao contrário, tornou-se mais ampla, mais genérica, mais plural [mais originária, acrescento]”. Ao retirar o personagem como sujeito da visão, colocando-o como mais outro ente do habitat, Angueira destrói a estrutura do PPV e instaura a narratividade das forças da natureza (os newen) que, não sendo unidades fílmicas, revelam-se cosmológicas porque “Em sua cosmologia [do povo Mapuche], o gênero humano é apenas um elemento a mais de Wallmapu [...] em um plano de igualdade com o restante dos newens [forças da natureza]” (Moyano, 2012, p. 176, tradução nossa).

Se a diegeticidade, nos termos de Ramos (2005), esvaziaria a circunstância de mundo da dimensão da tomada e a homogeneidade espaço-temporal entre o campo e o fora de campo, a cosmo-filmia de *Newen* requer outro olhar sobre a cena. Ao contrário da empiria de *La hija de O'Higgins*, o mundo histórico em *Newen* é, paradoxalmente, imaterial: a cosmologia das imagens, as memórias das kimches, o registro fugidio do kamaruko. E, nesse sentido, é também um filme modulado por *passagens de indicialidade: nos nomes* (de Elia Namuncura remetendo ao lendário cacique Manuel Namuncura e sua estirpe granadeira), na imprecisão das origens e no delineamento dos personagens (a bisavó Mapuche e Don Sergio Nahuelpán, que, como fantasmagorias, não do âmbito do fantástico, são como reflexos de sujeitos reais entre a materialidade e a imaterialidade especular, que nos chegam por relatos e imagens fugidias) e no contexto histórico (a fuga da matança na Patagônia, o sistema de adoção e as perseguições de 1937 em Nahuelpán). Dentre outros rasgos do passado, fugindo da etiqueta *filme histórico*, a escritura de Angueira requisita o contexto necessário para perscrutamos as fronteiras históricas, biográficas e cosmológicas de Newen.

Nesse sentido, a pesquisa histórica remete à "fuga da matança na Patagônia" na *Campaña del Desierto* (1879-1885)<sup>14</sup>. No verso da foto de Felisa, consta o ano 1900 (provavelmente, o seu ano de nascimento<sup>15</sup>), o que a coloca quinze anos após as guerras genocidas, mas não fora da violência contínua sobre os Mapuche. O ato de fugir encontra explicação em Delrio e Malvestitti (2018, p. 28, tradução nossa): "uma estratégia que prevaleceu quando o enfretamento implicou limites para a agência indígena". O que nos leva a outra indiciabilidade em *Newen*: a adoção de indígenas – a partir dos centros de concentração, onde eram encarceradas as populações originárias. O relato de Angueira sobre Felisa ter sido adotada para ser serviçal, insere-se nesse contexto de subjugação, com a incorporação de crianças indígenas pela oligarquia e que foi registrado pelo *ngutram*: "a perda do nome próprio" e "a separação dos filhos de suas famílias [...] [para] 'amansa-los' e educa-los na civilização e cristianismo" (Delrio; Malvestitti, 2018, p.40, tradução nossa). Uma vez detida, imensa parcela de indígenas foi transferida para centros urbanos e usada como força de trabalho doméstico, policial e nas fábricas controladas pelo Estado-nacional<sup>16</sup>.

A passagem de indiciabilidade histórica, em *Newen*, quanto às perseguições de 1937, encontra nas pesquisas de Delrio o processo de expropriação das comunidades de Nahuelpán: "Entre 2 e 5 de novembro de 1937, foi realizado o despejo. Calculou-se cerca de 300 pessoas, incluindo mulheres, crianças e homens" (Delrio, 2010, p. 285, tradução nossa). Portanto, no marco das pressões da elite argentina da Sociedad Rural de Esquel, Chubut, que, às populações indígenas das Colônias 16 de Octubre/Boquete Nahuelpán, fazia acusações de *chilenidad* e colocavam em questão a sua nacionalidade argentina (sic.). Nesse sentido, o relato de Patricia indexa por indiciabilidade passagens de *Newen* às práticas de opressão e negação sobre as comunidades de

---

<sup>14</sup> "O capítulo final do genocídio dos povos originários, a perda dos territórios livres e a anexação definitiva desses a Nação argentina" (Sarasola 2012, p.18).

<sup>15</sup> Entrevista de Myriam Angueira ao autor.

<sup>16</sup> Para maior aprofundamento sobre a adoção de crianças indígenas, ver Escolar e Saldi (2018).

Nahuelpán em mais um capítulo do genocídio, que, sendo mais um processo do que um evento, constitui-se de “modalidades [diversas] de subjugação, detenção, deportação, exploração e incorporação da população originárias [...]” (Delrio et al., 2018, p. 9, tradução nossa).

### Outros fios da história

Em *Newen*, a colonialidade e a decolonialidade se materializam como problemáticas históricas envolvendo as Comunidades Nahuelpán. Se há um jogo entre o cinema fronteiro de Angueira e o lugar que ocupam as guardiãs da memória (kimches), as fraturas nos processos decoloniais da história oficial são complexas. Se em *Inacayal*, Angueira transfere para especialistas (Osvaldo Bayer etc.) o conhecimento sobre o mundo do Outro, em *Newen*, é ao Outro a quem é transferido o conhecimento sobre si, sua cosmovisão, (re)existência. Ao lado de Patricia e Myriam, testemunhamos o relato da kimche Julia Arbutto, de Sierra Colorada, cuja história de negação nos chega com ela sentada diante do tear no interior da sua *ruka*. Filha de pais Mapuche, que chegaram a Argentina vindos do Chile, só falava *mapuzugun* em casa. Temia na escola ser descoberta: “Eu tomava cuidado para não soltar as palavras em Mapuche, porque tinha medo do professor e tinha vergonha; que me repreendesse”. É a mesma dimensão do secreto, que, com as narrativas institucionalizadas, invisibiliza a cultura de um povo e instala, nas palavras de Delrio et al. (2018), o genocídio como *no-evento*.

O cinema de Angueira (partilhado, cosmológico, decolonial), dialeticamente, em contato com o mundo do outro (estético, cognitivo, histórico, espiritual, comunal), constitui-se e é constitutivo de uma escrita sensorial que suplanta o modelo representacional de certa noção do belo, pois sabemos com Mignolo (2016, p. 19) que “no lo vemos lo que hay sino lo que vemos”. Nesse sentido, a escritura *aesthetica* de Angueira decoloniza o representacional, que se universalizou a partir de 1492 com a invasão de *Abya Yala* e com “la devaluación de toda experiencia aesthética

que no hubiera sido conceptualizada en los términos en los que Europa conceptualizó su propia y regional experiencia sensorial” (Mignolo, 2010, p. 14). A despeito da pungência da decolonialidade de *Newen*, em sintonia com a pesquisa histórica, o descortinamento da lógica de colonialidade sob a máscara da modernidade se dá na esteira de uma estética sensorial que, porém, resvala no descontextualismo. O que tem fortes implicações, pois, ao adentrar em uma situação colonial, um cineasta não adentra num “campo idílico sembrado de rosas” (Colombes, 1985). Por isso, corre o risco de cosmologizá-las, com uma abordagem culturalista, mesmo que em passagens acidentais e secundárias.

Se bem que, sob uma escritura milimetricamente construída, não há lugar para o acidente narrativo. Em um filme como *Newen*, o lapso narrativo só se explica pela irrupção de zonas incontroláveis da linguagem, que são domínios de registro, apresentação, representação e/ou mediações imagéticas que escapam ao autor e contribuem para o estabelecimento de dimensões do mundo histórico impensáveis no ponto de partida, o que nos leva, por meio do diálogo em off entre a kimche Elia Namuncura e Angueira, à entidade cosmológica *Futachao* ou Grande Pai: noção similar ao Deus católico entronizada nas comunidades Mapuche, como “construcción conceptual cristiana del ‘ser supremo’, ente todopoderoso, ser creador, ordenador y sancionador de la especie humana y del universo” (Cotam, 2003, p. 680). Ao materializar-se cena cosmológica, mas descontextualizada, a máscara de colonialidade encobre o domínio secular sobre o Outro, sua base epistêmica do mundo da história e do mundo natural. Mas a colonialidade do ser e do saber (Mignolo, 2014), oculta numa “entidade cosmológica” cristianizada, já foi decolonizada pela pesquisa histórica, que atribui aos missionários dos séculos XVI e XVII e, na atualidade, a inserção católica e evangélica nas comunidades indígenas, a presença de figuras supremas semelhantes ao Deus cristão na cosmologia Mapuche (Cotam, 2003; Moyano, 2012), como depreende-se no Cuento del perro y el ratón: fragmento 5, colhido, em 1901, do relato de Katrulaf, da tribo do cacique Sayweke, como lemos na epígrafe.

Entidades como Futachao e Ngünechen, provavelmente, não passam de invenção da tradição (Hobsbawm, 2018)<sup>17</sup>. Assim, a semilha cosmológica adensa a narratividade de *Newen*, com os personagens ganhando espaço em seus próprios termos e a voz Mapuche se confundindo com a voz do filme, apontando para o que pode ser um cinema originário. Mas, como o plano cosmológico suplantou a cena de colonialidade, sem o controle das variáveis da cena histórica, em *Newen*, a colonialidade cosmologizou passagens do filme feito desde uma perspectiva interna, abrindo-se para a *dimensão fronteira* do cinema de Myriam Angueira. Sem contexto, passou despercebido o fato dos pais da kimche Julia Arbutto terem vindo do Chile. Dimensão factual que integra as alegações do poder econômico sobre a presença Mapuche na Argentina decorrer da Araucanização dos Pampas e da Patagônia, ou seja, das imigrações chilenas no século XVII, após a invasão de Wallmapu pelos espanhóis. “Esto ha sido tomado como fundamento muy flerte [...] para descalificar a los Mapuche, cuando reivindican sus derechos como Pueblo, tratándolos indirectamente, como extranjeros” (Cotam, 2003, p. 617).

Corolário, por sua vez, decolonizado pelas descobertas genéticas da “gente da terra” em *Puelmapu* datando do ano 900 (Cayuqueo, 2017); pela pesquisa histórica, com a toponímia e de padrões culturais Mapuche, geograficamente, abrangentes, que não podiam se espalhar em pouco tempo, já que a interconexão com os forças da natureza (*newen*) requer relação substancial (Moyano, 2012); e com a constatação de uma rede política, econômica e cultural densa entre as comunidades dos dois lados da Cordilheira, o que pressupõe uma integração não posterior a invasão espanhola que, supostamente, provocou o processo de araucanização dos

---

<sup>17</sup> Além das simbologias de ordem material (cruz, imagens de santos e crucifixos), “La transmisión de estos referentes [conceituais] a nuevas generaciones está produciendo una ambigüedad religiosa que encubre las categorizaciones propias, las cuales reconocen diversas fuerzas generadoras, orientadoras y controladoras de especies, y no la reducen a una” (Cotam, 2003, p. 681).

territórios Mapuche na Argentina (Bello, 2011). Ao não decolonizar a ideia da Araucanização, Angueira resvala na colonialidade do relato de Arbutto, com implicações para a questão indígena de *Puelmapu*. Porém, seguindo o olhar de Fujiwara (2013), observa-se que *Newen* não está ileso das problemáticas das obras fílmicas instáveis, contraditórias, evanescentes e perturbadoras, no que se revelam em outras obras, nas fissuras que atravessam o seu corpo narrativo (histórico, cosmológico, cinematográfico). Fissuras que, se não previstas na partida e incontroláveis na finalização, adensam um cinema de fronteira, que se movimenta entre perspectivas internas e exteriores, a escrita de si, autorreferencial e contextual, a colonialidade e a decolonialidade. Dimensões de uma escritura fílmica do mundo histórico com todos os seus imponderáveis, com a autoinscrição (ao falar de si, de membros de sua família e de integrantes da comunidade originárias), a história e a cosmologia em perspectiva (as políticas do silenciamento, a cristianização dos “Deuses” e a valorização da cosmologia Mapuche). Desvelando-se em suas frestas, entre o passado e o presente, o seu mundo e o mundo do outro, especialmente condensadas por Myriam Angueira nos interstícios do seu cinema.

### Referências bibliográficas

ANGUEIRA, Myriam. *Portal de Myriam Angueira*. Disponível em: <http://www.myriamangueira.com>. Acesso em: 20 mai. 2019.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

\_\_\_\_\_. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BELLO, Álvaro. *Nampulkafe: el viaje de los mapuches de la Araucanía a las pampas argentinas – territorio, política y cultura en los siglos XIX y XX*. Temuco: Ediciones Universidad Católica de Temuco, 2011.

BENGOA, José. *Historia del pueblo Mapuche*. Santiago: Lom Eds., 2000.

BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240. (Obras Escolhidas I).

- BERNARDET, Jean-Claude. *Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro*. MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (Org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 142-157.
- BRANIGAN, Edward. *O plano-ponto-de-vista*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 251-276.
- CARROLL, Noel. *Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 69-104.
- BRASIL, André. *Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi’õnhitsi e Mokoi tekoá petei jeguatá*. *Significação*, São Paulo, v. 40, n. 40, p. 245-265, 2013.
- CAMPO, Javier. *Cine documental argentino*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”*. In: LANDER, Eduardo (org.). *A colonialidade do saber*. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 80-87.
- CAYUQUEO, Pedro. *História secreta Mapuche*. Chile: Catalonia, 2017.
- COLOMBRES, Adolfo (Org.). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol/Clacso, 1985.
- COMISIÓN de Trabajo Autónomo Mapuche (COTAM). *Informe de la Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato - Volumen III, Tomo II*. Primera parte del informe final de la Comisión de Trabajo Autónomo Mapuche - Capítulo I: Kisu güneluwün zugu Mapuche rakizuam mew. Gülu ka pwel mapu mew “la forma en que nos ordenamos de acuerdo a una filosofía de vida mapunche, en Gulu y Pwel mapu”. Temuco, 2003.
- COMOLLI, Jean-Louis. *O espelho de duas faces*. In: YOEL, Gerardo (org.). *Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 165-203.
- \_\_\_\_\_. *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CÓRDOVA, Amalia. *Estéticas enraizadas: aproximaciones ao video indígena en América Latina*. *Comunicación y Médios*, Santiago, n. 4, p. 81-107, 2011.
- DELRIO, Walter; ESCOLAR, Diego; LENTON, Diana; MALVESTITTI, Marisa. *Introducción*. DELRIO, Walter; ESCOLAR, Diego; LENTON, Diana; MALVESTITTI, Marisa (Orgs.). *En el país de nomeacuerdo*. Viedma: UNRN. 2018.
- DELRIO, Walter. *Memorias de expropiación: sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia (1872-1943)*. Bernal: Editorial Universidad Nacional de Quilmes, 2010.

ESCOLAR, Diego'SALDI, Leticia. *Castas invisibles de la nueva nación: los prisioneros indígenas de la Campaña del Desierto en el registro parroquial de Mendoza*. In: DELRIO, Walter; ESCOLAR, Diego; LENTON, Diana; MALVESTITTI, Marisa (Orgs.). *En el país de nomeacuerdo: archivos y memorias del genocidio del Estado argentino sobre los pueblos originarios, 1870-1950*. Viedma: UNRN. 2018. p. 99-136.

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

FUJIWARA, Chris. *A crítica e os estudos de cinema: uma resposta a David Bordwell*. *Contracampo*, n. 100, abril. 2013. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/100/artcriticafujiwara.htm#Um> Acesso: 20 maio. 2019.

GINZBURG, Carlo. *Introdução*. In: LONGHI, Roberto. *Piero della Francesca*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 7-14.

GUIAS, Colectivo. *Antropología del genocidio: identificación y restitución – “colecciones” de restos humanos en el Museo de La Plata*. La Plata: De la campana, 2012.

\_\_\_\_\_. *Fueguinos: en el Museo de La Plata – 112 años de ignominia*. La Plata: De la campana, 2011.

HOBSBAWM, Eric. *Introdução: a invenção das tradições*. in: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz & Terra, 2018. p. 7-24

INSTITUTO O'Higiniano de Chile. *Instituto – Quienes somos*. Disponível em: <http://www.institutoohiginiano.cl>. Acesso em: 24 maio. 2019.

KATRULAF. *Texto 30: cuento del perro y el ratón, dictado por Katrulaf, año 1901*. In: LLANQUINAO, Margarita Canio; MENARES, Gabriel Pozo. *Historia y conocimiento oral mapuche: sobrevivientes de la “Campaña del Desierto y “Ocupación de la Araucanía” (1899-1926)*. Santiago: LOM Ediciones, 2013. p. 127-129.

MIGNOLO, Walter D. *Aiethesis decolonial*. Calle 14, Bogotá, v. 4, n. 4, p. 10-25, 2010.

\_\_\_\_\_. *Desobediencia epistémica*. Buenos Aires: Del Signo, 2014.

\_\_\_\_\_. *El lado más oscuro del Renacimiento: alfabetización, territorialidad y colonización*. Popayán: Universidad del Cauca / Sello Editorial, 2016.

\_\_\_\_\_. *A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade*. In: LANDER, Eduardo (Org.). *A colonialidade do saber*. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 33-49.

MOYANO, Adrián. *A ruego de mi superior cacique, Antonio Modesto Inakayal*. Viedma: FER – Fondo editorial Rionegrino, 2017.

\_\_\_\_\_. *Crônicas de la resistência Mapuche*. Barilhoche: Caleuche, 2012.

NICHOLS, Bill. *A voz do documentário*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005a. p. 47-68.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papyrus, 2005b.

PACHECO DE OLIVEIRA, João. *O nascimento do Brasil e outros ensaios: “pacificação”, regime tutelar e formação de alteridades*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário*. Lisboa: Cosmos, 1999.

PIEDRAS, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 159-226.

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

SARASOLA, Carlos Martínez. *La Argentina de lo caciques: o el país que no fue*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2012.

VEIGA, Roberta. *Autobiografia não-autorizada: por uma experiência limiar do documentário*. Doc On-line, n. 19, pp. 42-59, mar. 2016

\_\_\_\_\_. *O confinamento de Vanda: uma leitura do dispositivo*. Doc On-line, n. 18, pp. 192-215, jul. 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu, 2017. p. 299-346.

YEPAN – Revista Eletrônica de Cine y Comunicación Indígena. *Entrevista Yepan a Myriam Angueira*. 18 de agosto de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=85Lq4Rw2zu0> Acesso em: 21 mai. 2019.