

# Por uma estética do altiplano: tradição e modernidade no cinema indigenista latino-americano

**Claudia Regina Adrianzen Lapouble\***

## **Resumo**

*Neste trabalho, discorre-se acerca das particularidades do denominado cinema indigenista latino-americano. Divido em dois grandes períodos – um da década de 1950 e outro, de caráter mais militante, das décadas de 1960 e 1970 –, essas produções tinham em comum a figura do indígena como protagonista. No primeiro indigenismo, a proposta era “apresentar” o índio à população urbana e ressaltar sua nobreza como representante da tradição nacional; no segundo, o índio era apresentado como personagem forte, combativo, agente de sua própria história: o indígena como o camponês a quem o governo e o crescimento urbano pareciam não enxergar. Procura-se, aqui, aproximar esses dois momentos do indigenismo às teorias segundo as quais a mestiçagem seria a estética própria da América. Uma mestiçagem não apenas observável na população, mas também nas artes e na própria construção identitária dos sujeitos latino-americanos.*

**Palavras chave:** Mestiçagem. Cinema. América Latina. Indigenismo.

\* Mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. Doutoranda da Université Toulouse Jean Jaurés. Membro da equipe Grecom-Mediapolis do LERASS – Laboratoire d'études et de recherches appliquées em Sciences Sociales.



## **Identities:** entre tradição e modernidade

A sociedade contemporânea, em especial a latino-americana – objeto deste trabalho –, caracteriza-se por uma marcante diversidade de referenciais simbólicos no campo da cultura. O cinema, como expressão de uma cultura de massa, dialoga com esses novos referenciais da contemporaneidade. O percurso será o de visitar as diversas apropriações de estilo feitas por realizadores latino-americanos, com ênfase naqueles da região Andina. Essa perspectiva histórica é importante para melhor entender a proposta estética do indigenismo e tecer uma aproximação entre esse cinema e a mestiçagem<sup>1</sup> que constitui a cultura e a identidade latino-americana.

Na perspectiva de Martin-Barbero (2009), seria a mestiçagem o grande traço que nos constitui na América Latina. Uma mestiçagem que nem sempre é constituída de forma pacífica nem muito menos natural no subcontinente e que continua a se transformar e apresentar desafios nas contemporaneidade. A questão de nossa identidade mestiça está em constante construção e continua em aberto na América Latina.

Quando se aborda a identidade latino-americana, a questão do encontro, nem sempre pacífico, de vários referenciais culturais, de várias identidades é um fator a ser posto em análise. Quem apresenta essa discussão é Canclini (2000), ao afirmar que nosso subcontinente é uma “região de múltiplas culturas”, “culturas híbridas”, que, ao interagirem, resultam em um tecido social que coloca em xeque as perspectivas tradicionais, por meio as quais conceitos como identidade e modernidade são analisados nas ciências sociais.

A construção de uma ideia de América Latina partiu de uma necessidade moderna de homogeneização dessas diferenças, uma necessidade de agregar uma população heterogênea por meio de uma noção de identidade maior que seus fortes traços culturais tradicionais específicos. Isso ocorreu, primeiramente, durante o período colonial, respaldado por uma Igreja Católica, que, na figura dos padres jesuítas, colocou nos nativos uma noção de fé cristã. Essa evangelização foi feita sem, no entanto, como destaca Canclini (2000), conseguir promover a substituição de uma cultura pela outra. Mais tarde, foram os Estados latino-americanos modernos, que, para estabelecer e consolidar sua independência e exercer maior controle sobre as populações dentro das fronteiras de cada país, procuraram agregar os indivíduos ao promover e forjar a ideia de uma identidade nacional. A noção de América Latina, nessa perspectiva,

---

1 Importante ressaltar que se entende, aqui, a mestiçagem segundo a perspectiva de Martin-Barbero (2009), isto é, como um traço marcante do popular latino-americano. Longe de ser um conceito que remete à assimilação e às tentativas de homogeneização cultural, mas como traço que remete à própria diversidade de referências simbólicas que compõem a cultura e a identidade latino-americanas.

estaria ligada à construção idealizada de um indivíduo típico, membro de uma sociedade uniforme, uma tentativa de forjar um sujeito nacional padrão e homogêneo, que seria o latino-americano, agente da construção de grandes nações modernas.

Esse mesmo Estado, porém, procurou na figura do indígena um símbolo para essa unidade nacional. Embora a população fosse mestiça, resultado da mistura de europeus, africanos e povos indígenas, era o índio o representante original de nossa identidade. O ingrediente forte, o ancestral glorioso. Como reforça Martin-Barbero (2009 p. 263),

convertido em pedra de toque da identidade, o índio passou a ser o único traço que nos resta de autenticidade: esse lugar secreto onde subsiste e se conserva a pureza de nossas raízes culturais. Todo o restante não passa de contaminação e perda de identidade.

Esse ideal de identidade nacional não substitui os outros referenciais tradicionais, que por sua vez passam a coexistir com os elementos simbólicos de culturas de outros países graças à massificação dos meios de comunicação. Essa mescla de elementos simbólicos tem nos centros urbanos seu principal exemplo, sendo esses o espaço onde o “hibridismo multicultural” se manifesta.

É precisamente essa cultura urbana um dos pontos centrais dos estudos de Martin-Barbero, que ele expõe também em “Projetos de modernidade na América Latina”. São as “novas culturas urbanas” (MARTIN-BARBERO, 2008, p. 38), produto não apenas do contato de vários referenciais culturais em um mesmo espaço, como mencionado, mas também de fatores como o processo de urbanização desordenado que ocorreu na maioria de nossos países, a linguagem fragmentada das comunicações e o ideal de rapidez e dinamismo que move o mundo contemporâneo.

Na perspectiva apresentada e defendida por Martin-Barbero (2008), também apresentada por Canclini (2000), as culturas, as referências simbólicas que configuram a modernidade latino-americana são híbridas, plurais e até antagonicas. A modernidade globalizada faz ruir as dicotomias entre moderno e tradicional, primitivo e moderno e rural e urbano. Nas cidades, todos esses universos simbólicos convergem e os meios de comunicação, como televisão e rádio, levam para a o meio rural referências e padrões de gosto típicos do meio urbano, configurando uma dinâmica de referenciais e gostos que ressaltam ainda mais o multiculturalismo híbrido que Martin-Barbero (2009, p. 32) aponta como característica da modernidade latino-americana:

A atual reconfiguração dessas culturas indígenas, camponesas, negras responde não só à evolução dos dispositivos de dominação que a globalização traz consigo, mas também a um efeito derivado desta: a intensificação da comunicação e interação dessas comunidades com outras culturas de cada país e do mundo.

Nessa perspectiva, faz-se necessário que as comunidades, diante dessas novas perspectivas, transcendam as imagens cunhadas por folcloristas, que acreditam que as comunidades devem preservar sua cultura, mantê-la estanca, intocada, transportada no tempo tal e como era antigamente. Ao contrário, segundo ele, as culturas devem se reelaborar simbolicamente, recriar-se, para não serem enterradas pelos novos referenciais e perspectivas da sociedade com a qual estão em contato e da qual, de uma forma ou de outra, também fazem parte.

Essas novas realidades sociais, propiciadas pela modernização globalizada, trazem ainda para as chamadas culturas tradicionais o desafio de ter sobre si mesmas uma visão diferenciada, para que o contato com outras culturas não acabe levando a uma substituição mecânica de referenciais simbólicos. Perspectiva que tem forte relação com a busca ideológica e estética dos documentaristas indigenistas.

### **Por um cinema mestiço**

Os autores que se dedicam ao estudo histórico do cinema, em sua maioria e com especial destaque para o cinema de nosso subcontinente, dentre os quais se destacam Paranaguá e Bernardet, apresentam como prerrogativa a questão da tradição documental da região. Tais autores chamam a atenção, conforme ressaltado acima, para a impossibilidade de se falar em uma “escola documental latino-americana”, seja por uma descontinuidade produtiva na maioria dos países, seja pelas diversas formas de produção observadas:

La pluralidad de tendencias y la diversidad de países coexisten justamente en una región donde las cinematografías han intentado durante décadas una convergencia, con vistas a constituirse en movimiento cultural, aun antes de que las contingencias del mercado y la necesidad de las coproducciones se volvieran inexorables. A pesar de ello, una imagen, mejor dicho, un prejuicio o un estereotipo se confunden con el documental latinoamericano, identificado con una película militante, pobre e improvisada, maniquea y burda, sin estructura ni originalidade. (PARANAGUÁ, 2003, p. 15)

Volta-se, para isso, aos primeiros anos do cinema latino-americano. Nesse momento, a maior parte da produção era documental e os pouquíssimos filmes de ficção se caracterizaram pela tentativa de imitar os modelos europeus do fazer cinematográfico. Nos primeiros filmes, e isso vale tanto para o documental quanto para a ficção, dominar o uso da tecnologia necessária para se fazer cinema representava um desafio para os primeiros realizadores, que consideravam a produção cinematográfica no subcontinente uma forma de se sentirem parte de um processo de modernização, que, dessa forma, os colocaria no mesmo patamar das nações desenvolvidas.

Se durante os primeiros anos de produção cinematográfica na América Latina os filmes de ficção eram ainda poucos e, em sua maioria, realizados por estrangeiros de passagem pelos países da região, a produção de documentários era significativamente maior, realizada nos próprios países (se bem que muitas vezes financiadas por empresas estrangeiras ou estatais) e bem aceita pelo público, havendo até mesmo salas de exibição que se dedicavam exclusivamente à emissão de documentários e de cinejornais, bastante populares à época (PARANAGUÁ, 2003). Essas películas, que poderiam ser consideradas notas para a imprensa, tratavam de fatos do cotidiano ou de grandes acontecimentos, como ocorreu na Revolução Mexicana (1910-1922), durante a qual foi estimulada a produção de filmes documentais para levar informações para as pessoas acerca do levante.

Esses primeiros documentais eram, em sua maioria, produções feitas na estrutura de cinejornais, no estilo do célebre *Pathé Journal* francês. Os filmes, em sua maioria, consistiam de cenas do acontecimento retratado, cobertas por uma narração dos fatos apresentados em imagens. Interessante notar que essas cenas eram, em maior parte, reconstituições, sendo raras, dadas, principalmente, as limitações técnicas do cinematógrafo, as imagens captadas no momento dos acontecimentos. Essas escolhas estilísticas eram, mais do que um estilo da época, as soluções encontradas para dificuldades e limitações técnicas dos equipamentos. Basta lembrar que nos primeiros filmes, mesmo os do cinema sonoro, não se contava com dispositivos de captação do som sincrônico, o que possibilita pensar em um conceito de “ao vivo” diferente do que há nos dias de hoje, com equipamentos de captação simultânea de áudio e vídeo em HD.

### **A busca por um latino-americano “original” e o primeiro indigenismo**

A documentação, predominantemente de acontecimentos políticos, festas folclóricas e populares e eventos culturais, patrocinada por

grandes empresas ou comércios dos centros urbanos, foi cedendo lugar a temas cada vez mais voltados para questões sociais e temáticas politizadas, dada a conjuntura histórica da época. A América latina, nas primeiras décadas do século XX, passava por transformações políticas importantes e via surgir uma onda de mobilizações indígenas e camponesas, que representavam para as populações a esperança de uma sociedade mais justa.

Realizadores, como o mexicano Salvador Toscano, fizeram essa transição das produções quase didáticas a filmes que documentavam a revolução, impulsionados pela necessidade de registrar acontecimentos importantes para a história de seus países. Viajando ao lado de revolucionários como Villa e Zapata, Toscano realizava filmes que registravam as batalhas contra os caudilhos e se configuraram como importante fonte de propaganda, por ter fácil distribuição em cinejornais que encontravam um público numeroso.

Assim como no México, essa motivação dos cineastas por realizar documentários de conteúdo político se observou em países como Bolívia e Cuba, durante as revoluções ali ocorridas – em 1952, na Bolívia e, em 1959, em Cuba. A situação política efervescente e a perspectiva de mudanças estruturais profundas, que essas revoluções prometiam, estimularam a produção de documentários de caráter propagandístico favoráveis aos governos revolucionários.

O cineasta Jorge Ruiz é apontado como um dos principais realizadores desse deslocamento temático do cinema latino-americano, de uma predominância de questões urbanas para uma propulsão dos chamados filmes indigenistas. *Vuelve Sebastiana* (VUELVE, 1953) é talvez o filme mais representativo dentre os primeiros produzidos por Ruiz e também um dos mais importantes do primeiro cinema sonoro boliviano. O filme, em cores, tem uma estrutura semelhante à do filme antropológico de Jean Rouch, com predomínio de planos gerais e narração em voz *off*, apesar de ter sido inteiramente filmado com captação sincrônica do som, e um forte caráter expositivo. A equipe de Ruiz teve a assessoria do antropólogo francês Jean Vellard.

*Vuelve Sebastiana* conta a história de uma menina Chipaya que um dia saiu de seu povoado para levar seu pequeno rebanho e, em busca de pastos melhores, acabou se afastando e chegando ao território dos Aymara. Atraída pela prosperidade das terras vizinhas a menina se deixou ficar no território do povo rival. Enquanto isso, em terras Chipayas, os familiares de Sebastiana, preocupados com o sumiço da menina, mandaram o avô procurá-la. O velho Chipaya a encontrou e, apesar

da inicial relutância da menina, convenceu-a a voltar com ele para o povoado Chipaya, em um discurso com alto teor moralizante, de não abandono dos seus.

No filme, as belas e bem cuidadas imagens do altiplano boliviano são acompanhadas de uma presença forte da narração em *off*. Trata-se de um narrador que fala aos personagens, explica as imagens postas em cena, penetra na subjetividade dos indivíduos em cena e chega a ser um verdadeiro condutor e intérprete da narrativa encenada. Esse narrador parece, por vezes, traduzir para o espectador as palavras dos personagens. A respeito da peculiar estratégia narrativa que a voz em *off* dá ao filme, escreve Cordova (2007, p. 138):

A través de la extraña estrategia de dirigirse a Sebastiana para decirle que ella no necesita oír porque las está experimentando, la película se está dirigiendo en realidad a la audiencia y realizando para ellos una especie de traducción de la complejidad de la vida y la cultura Chipaya. En este sentido, el narrador le dice a Sebastiana lo que ella está experimentando no para que ella lo sepa, sino para que la audiencia lo entienda. Es más, el narrador le está informando a Sebastiana del modo en que la audiencia occidental está interpretando su comportamiento. Pero como ni Sebastiana ni la comunidad Chipaya eran el público del documental – de hecho, ellos no vieron la película hasta por lo menos veinte años más tarde – lo que la narración hace es occidentalizar el ‘alma íntima’ de los Chipayas, haciéndola comprensible para una sociedad urbana que, debido a la Revolución de 1952, estaba obligada a aceptar a los indígenas como conciudadanos.

Esse filme é tido como marco emblemático do que passou a ser conhecido como “primeiro indigenismo”, em que pela primeira vez se colocou em cena um indígena. Esse indígena foi, no entanto, idealizado como representante cristalizado de um passado glorioso e que agora passava a ser relegado a um mundo rural distante dos centros urbanos e que esse novo cinema devia trazer ao conhecimento do público da cidade. Essa visão do índio faria parte do que Martin-Barbero (2009, p. 263) caracteriza como o discurso de “um nacionalismo populista obcecado pelo “resgate às raízes” e com a perda da identidade, uma identidade a buscar, com certeza, no mundo indígena rural”.

A principal crítica que os novos indigenistas – dos quais se falará com mais detalhe adiante – faziam a esses filmes é que seriam esses filmes produzidos com base em esquemas por demais alheios à tradição indígena, principalmente quanto ao estilo, apesar de importantes



principalmente por terem marcado uma mudança nos temas e no amadurecimento da produção local. A narração em *off*; a predominância de planos gerais e o demasiado esforço de encenação construída presentes nesses filmes seriam, assim, uma repetição de esquemas com os quais os indígenas não se identificavam em sua tradição.

*Vuelve Sebastiana*, porém, configura-se como um verdadeiro marco nos filmes indigenistas por sua opção de colocar em cena as diferenças culturais e sociais de dois povos indígenas, Aymaras e Chipayas, o que confere singularidade aos grupos. Diferentemente dos filmes até esse momento, os povos indígenas são colocados em cena com suas peculiaridades e conflitos e não apenas como uma massa de indivíduos exóticos, o outro diferente que faz parte do país, mas que era até então apresentado no cinema quase como uma peça arqueológica. (CORDOVA, 2007)

A efervescência política que se observava na América Latina na década de 1950 e início da década de 1960 despertou no campo das artes uma necessidade de repensar as características que se tinham até então na produção artística. A transposição de modelos estrangeiros não fazia mais sentido em uma sociedade em busca de transformações nos antigos padrões políticos e sociais, por meio de movimentos populares. No campo do cinema, observa-se, nesse período, o surgimento de várias revistas especializadas que apresentavam os principais temas de debate da época entre os cineastas: a busca por uma identidade do filme latino-americano, o compromisso social que o cinema deveria ter, sua utilização como veículo de militância política e questões ligadas à crítica do sistema comercial, além da imitação de estereótipos externos. Além disso, o debate em torno do cinema também se dava em cineclubes, que começam a ganhar força na época, e nas universidades e escolas de cinema marginais. Assim, como defende Gálvez (2008, p. 26),

a valorização da perspectiva autoral, dos temas regionais, autênticos e politicamente eficazes, bem como o desenvolvimento de uma estética própria, conformavam a pauta de preocupações dos cineastas que pretendiam inventar um cinema nacional, diferente do cinema europeu e do norte-americano.

Os cineastas da época propunham modificar os cânones cinematográficos em seus países e realizar filmes que contivessem uma marca pessoal, com traços que permitissem identificá-los como genuinamente latino-americanos. Filmes comprometidos com um projeto de igualdade social almejado pelos levantes populares e com os quais toda uma massa de latino-americanos pudesse se identificar. Nasceram assim

movimentos como o *Cinema Novo*, no Brasil, o *Grupo ICAIC*, em Cuba; o *Cine Liberación* e o *Cine de La Base*, na Argentina; o *Comité de Cineastas de La Unidad Popular*, no Chile; a *Cinemateca de los Tres Mundos*, no Uruguai; e o *Grupo Ukamau*, na Bolívia.

Cineastas de países como Bolívia, México, Equador, além de realizadores ligados aos citados movimentos nacionais, empenhavam-se em criar um novo cinema para a América Latina. Esse desejo comum por uma identidade cinematográfica fez com que esses cineastas se juntassem em torno de um movimento que ficou conhecido como *Nuevo Cine Latinoamericano*<sup>2</sup>. Esse movimento tinha como proposta fazer oposição ao *Cine Viejo*, identificado como o cinema do colonizador, alheio por completo à realidade e às particularidades do subcontinente, e que, portanto, não era uma expressão de sua realidade.

Dentro do movimento do *Nuevo Cine Latinoamericano*, existia uma tendência que buscava se vincular aos elementos mais ‘puros’ de uma suposta identidade originária, um resgate da arte popular em detrimento da arte das elites – influenciada principalmente por uma cultura exógena. O foco do interesse concentrou-se na criação de um cinema popular sem pretensões técnicas, que podia ser feito em qualquer lugar e com qualquer tipo de equipamento – profissional ou amador. (GÁLVEZ, 2008, p. 28)

### “Por um cinema junto ao povo”

Contemporâneo ao *Nuevo Cine Latinoamericano* – e poderíamos dizer que em certo ponto uma vertente desse movimento – surgiu, nas décadas de 1960 e 1970, principalmente na Bolívia e no Peru, um movimento que ficou conhecido como “segundo indigenismo”, cujo principal realizador foi o boliviano Jorge Sanjines. Em filmes, em sua maioria documentais, mas também incluindo nessa corrente alguns longas de ficção, essa nova fase se caracterizou por filmes que apresentavam um índio diferente daquele idealizado, representante de um glorioso passado

2 O *Nuevo Cine Latinoamericano* nasceu como um movimento propriamente dito do 5º Festival de Viña Del Mar, realizado em 1967 na cidade chilena de Viña Del Mar. Nesse encontro, que esse ano deu especial destaque ao cinema documental, cineastas como os argentinos Raymundo Gleyzer e Octavio Getino, os brasileiros Julio Bressane e Humberto Mauro, os chilenos Miguel Littin e Patricio Guzmán, bem como o boliviano Jorge Sanjines, discutiram questões importantes acerca dos novos rumos que o cinema latino-americano deveria seguir. Essas discussões se deram no *I Encuentro de Cineastas latinoamericanos*, realizado durante o festival. Com o tema “Imperialismo e cultura”, foram debatidos no encontro questões relativas à independência do documentário latino-americano e a necessidade de vinculá-lo a questões sociais. A partir desse encontro, os cineastas chegaram ao consenso de que o *Cine Nuevo* seria um cinema do social, comprometido com as lutas populares por sociedades mais justas e com a causa das populações pobres e oprimidas dos países do subcontinente. Configurava-se, assim, como um cinema militante, que se posicionaria como principal via para a expressão do levante, da reação latino-americana a anos e anos de exploração pelos ditos países centrais da Europa e os Estados Unidos. (MASCARELLO, 2006)

pré-hispânico e colocou em cena um homem, em geral camponês, com dificuldades para sobreviver e manter sua cultura viva após os anos de revolução da década de 1950.

Esse segundo indigenismo surgiu em uma época que Trejo (2009) denomina de “quarta onda” de mobilizações indígenas. Tais movimentos se baseiam em uma ideia de pertencimento não apenas étnico, mas também social dos agentes, no caso o camponês indígena. Foram muitos os fatores, internos e externos, que contribuíram para essa situação de retomada da consciência étnica do indígena e, conseqüentemente, para as mobilizações que se iniciaram. Dentre esses fatores, há as questões políticas internas – como a adoção de medidas neoliberais no campo em muitos países latino-americanos como México e Peru – e externas – como a guerra fria e o alinhamento ou não dos governos locais.

Essa capitalização do campo na América Latina, com a adoção de políticas neoliberais no meio rural, fez com que os camponeses da região perdessem suas garantias, ficando “politicamente marginalizados”. Esse fator, aliado a outros, como a intervenção da Igreja progressista e o delicado momento político que se observou principalmente nos países do cone sul, contribuiu para que essas populações “abandonassem” a identidade de camponeses para abraçar a identificação étnica. O deslocamento de suas terras fez com que não se enxergassem mais como camponeses, e a necessidade de se sentirem fortalecidos por uma identificação de grupo fez com que reavivassem sua identificação com uma identidade étnica.

Outro fator apontado por Trejo (2009) como um dos propulsores da “quarta onda” de mobilizações é o papel exercido pela Igreja católica progressista no meio indígena a partir dos anos de 1970. Religiosos e missionários leigos levaram para as comunidades camponesas ideias progressistas de liberdade e trabalho comunitário. Os religiosos propunham às populações novas formas de organização comunal que poderiam potencializar os benefícios da produção rural e trazer melhorias em suas condições de vida, ou seja, a promoção de uma modernização rural por meios que beneficiassem o homem do campo.

Nesse contexto de lutas por direito às terras e êxodo para os centros urbanos, o cinema indigenista colocou em cena um indígena combativo, protagonista de sua história e empenhado em se afirmar política, social e culturalmente. Os filmes do segundo indigenismo procuram negar a imagem paternalista do indígena que era apresentada nos filmes de Ruiz. Um cinema que procurava responder aos anseios de camponeses e

operários, pessoas que, na visão dos cineastas indigenistas, já conheciam a pobreza, a fome e a miséria, por isso nada de novo lhes seria mostrado com filmes que apresentassem essa realidade. O que o povo queria era lutar contra essa realidade e conhecer sua origem. A proposta desses novos cineastas era não mais fazer cinema sobre indígenas, mas fazer cinema do ponto de vista e para o povo, com a linguagem estética que não fosse estranha aos indígenas, se procurava uma “comunicabilidade con el pueblo”. (SANJINES, 1979).

Essa procura por uma nova estilística autóctone era um dos pontos importantes para os novos indigenistas, que se propuseram a um novo cinema-arma, realizado com elementos narrativos que não fossem estranhos aos operários e camponeses do altiplano. Esse cinema devia se liberar de amarras e estratégias narrativas da ficção, como a utilização de atores e as narrações em voz *off*. A opção era por um cinema documental em que o próprio povo interpretaria seu papel e a câmera seria instrumento de captação das ações desse povo em busca de emancipação. A proposta desse cinema é abolir o caráter individualista do cinema e empreender obras de caráter coletivo, tal como é nas sociedades indígenas: a força está no grupo. Em suma, a proposta é negar a ideia de um cinema de autor.

Essa proposta estética e também temática, no entanto, pode-se perceber, embora signifique uma ruptura com os esquemas até então predominantes no cinema andino, não constitui a criação de novos esquemas, mas, sim, uma reinvenção de elementos que já haviam sido empregados – por exemplo, no cinema soviético, no qual os cineastas do novo indigenismo apontavam como grande influência na busca por um cinema para o povo. Além da tradição soviética, com o cinema de Medvedkin, o trabalho do cineasta holandês Joris Ivens é destacado como um dos pioneiros no documental revolucionário. Os indigenistas admiravam nos trabalhos de Ivens e na tradição soviética o fazer cinematográfico dinâmico, com uso de equipamentos leves e equipes pequenas que iam até o povo, um cinema fora do formalismo rígido dos estúdios e independente de roteiros. (SANJINES, 1979)

## Conclusão

Colocando em perspectiva os filmes de ambas as épocas do indigenismo pode-se pensar nos dois momentos do documentário indigenista andino como momentos de uma busca pela identidade no cinema latino-americano. Se por um lado o primeiro indigenismo procurou “voltar” ao índio como representante de uma identidade original perdida, o

segundo indigenismo procurou armar o indígena com uma câmera. Esse último movimento, claro, ainda apresenta um indígena que luta contra a “aculturação” da cidade, mas um indígena protagonista de sua história.

A busca é pelo indígena, pelo original, uma busca por identidade tanto dos sujeitos como do seu cinema. Sanjines (1996, p. 74 *apud* QUISPE ESCOBAR, 2007, p. 52) define assim a preocupação e o projeto da proposta de um cinema “junto ao povo”, o qual, em essência, é o indígena:

A nosotros nos ha preocupado mucho indagar con el cine en los trasfondos del alma popular de nuestro pueblo. Incluso cuando hicimos películas de denuncia, de enfrentamiento total con el sistema dominante, procuramos acercarnos a lo que llamamos los ritmos internos del país. Construimos un lenguaje basado en una manera propia de componer la realidad y de organizarla que tiene nuestro mundo andino, porque estamos seguros que si nuestra sociedad va a constituir algún día una nación orgánica, lo hará a partir de una asimilación y desarrollo de su esencia andina, de su identidad andina, incorporando por cierto todo lo positivo que nos ofrece la modernidad.

O cinema do segundo indigenismo procura uma estética junto ao povo e para o povo: valorização da oralidade, utilização de línguas aymara e quéchua, e valorização da obra coletiva. O resultado são filmes que dão protagonismo ao popular. Nesse sentido ao pensar o indígena no popular se quebra uma visão mitológica do índio, visto não como aquele dos tempos anteriores à chegada do colonizador espanhol, mas como um sujeito contemporâneo. Um sujeito representativo da própria modernidade latino-americana, tradição e modernidade encarnadas.

---

***For an aesthetics of the plateau: tradition and modernity in indigenous Latin American cinema***

***Abstract***

*This study talks about the peculiarities of the so-called indigenous cinema in Latin American. Divided into two great periods – one from the 1950s and the other, more militant in character from the 1960s and 1970s – these productions have the figure of the Indian as a protagonist in common. In the first indigenism, the proposal was to “introduce” the Indian to the urban population and highlight their nobility as representative of the national tradition; in the second, the Indian was introduced as*

*a strong character, combative, an agent of his own history: the Indian as peasant that the government and urban growth did not appear to see. The aim here is to connect these two indigenism moments to theories that miscegenation would be America's own aesthetic. A miscegenation not only observable in the population, but also in the arts and the construction of Latin American subjects' own identity.*

**Keywords:** *Miscegenation. Cinema. Latin American. Indigeneity.*

---

## Referências

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000.

CORDOVA, Veronica. Cine boliviano: del indigenismo a la globalización. *Nuestra América: revista de estudios sobre la cultura latino-americana*, Porto, v. 3, n. 146, p. 129-145, jan./jul. 2007. Disponível em: <bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2433/3/129-146.pdf>. Acesso em: 15 set. 2015.

GÁLVEZ, Valeria Claudia Valenzuela. *Sujeito, narração e montagem: novos modos de representação no documentário latino-americano contemporâneo*. 2008. 131 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, PPGCOM-UFF) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008. Disponível em: <www.bdtd.ndc.uff.br/tde\_busca/arquivo.php?codArquivo=2857>. Acesso em: 8 set. 2015.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. 4. ed. Campinas: Papirus, 2006.

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. *Cine documental en América Latina*. Madri: Cátedra, 2003.

QUISPE ESCOBAR, Alber. La imposibilidad mestiza en la nación clandestina: construcciones emblemáticas en el cine de Jorge Sanjinés. *Punto Cero*, Cochabamba, v. 13, n. 15, p. 51-58, 2007. Disponível em: <http://ucbconocimiento.ucbca.edu.bo/index.php/rpc/article/viewFile/434/395>. Acesso em: 15 set. 2015.

SANJÍNES, Jorge. Cine y sociedad. *El Tonto del Pueblo*, La Paz, n. 1, p. 73-76, 1996.

SANJÍNES, Jorge. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI, 1979.

TREJO, Guillermo. Etnia e mobilização social: uma revisão teórica com aplicações à “quarta onda” de mobilizações indígenas na América Latina. In DOMINGUES, José Mauricio; MANEIRO, Maria (Org.). *América Latina hoje: conceitos e interpretações*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

VUELVE Sebastiana. Direção: Jorge Ruiz. Bolívia: Bolivia Films, 1953. DVD (30 min), son., color.

Enviado em 23 de outubro de 2015.

Aceito em 20 de novembro de 2015.