OPEN ACCESS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN
FAMECOS
PUCRS

REVISTA FAMECOS
mídia, cultura e tecnologia

Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 31, p. 1-18, jan.-dez. 2024
e-ISSN: 1980-3729 | ISSN-L: 1415-0549

https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2024.1.46425

SEÇÃO: CINEMA

Por uma cosmopolítica da imagem no cinema documentário entre os Guarani

For a cosmopolitics of image in documentary cinema among the Guarani
Por una cosmopolítica de la imagen en el cine documental entre los Guaraní

José Francisco Serafim[1]
orcid.org/0000-0003-3736-6818
josefserafim@ufba.br

Iago Porfírio[2]
orcid.org/0000-0003-1902-1891
porfirio.iagop@gmail.com

Recebido em: 1 out. 2023.
Aprovado em: 17 ago. 2024.
Publicado em: 05 nov 2024.

Resumo: A proposta deste artigo é refletir sobre a constituição cosmopolítica da imagem no cinema documentário entre os povos Guarani, como um modo de escapar dos regimes de destruição dos modos de vida dos povos tradicionais e de construir outras formas de fazer política, utilizando como instrumento o cinema. O objetivo é estudar as produções desses coletivos em relação à cosmopolítica, que se inscreve no processo de construção das imagens e do processo fílmico, tendo o conceito da comunicação intermundos (Oliveira, 2020, 2021, 2023) como uma categoria teórico-metodológica para pensar a cosmopolítica da imagem no cinema documentário guarani. A questão central é compreender como o político e o cosmológico adentram as formas fílmicas a partir de uma elaboração da cena dissensual, da performance e da fabulação. Desse modo, esses três conceitos (dissenso, performance e fabulação) poderiam ser o nosso ponto de partida teórico-analítico.

Palavras-chave: documentário guarani; cosmopolítica; dissenso; performance.

Abstract: The purpose of this article is to reflect on the cosmopolitical constitution of the image in documentary cinema among the Guarani peoples, as a way of escaping the regimes that destroy the ways of life of traditional peoples and as ways of building other ways of doing politics, having as an instrument the movie theater. The objective is to study the productions of these collectives in relation to a cosmopolitics concern that is inscribed in the process of construction of images and the filmic process, having the concept of interworld communication (Oliveira, 2020, 2021, 2023) as a theoretical-methodological category to think about the cosmopolitics of the image in documentary cinema guarani. The central question is to understand how the political and the cosmological enter the filmic forms from an elaboration of the dissenting scene, the performance and the fabulation. In this way, these three concepts (dissensus, performance and fabulation) could be our theoretical-analytical starting point.

Keywords: guarani documentary; cosmopolitics; dissent; performance.

Resumen: El propósito de este artículo es reflexionar sobre la constitución cosmopolítica de la imagen en el cine documental entre los pueblos guaraníe, como una forma de escapar de los regímenes que destruyen las formas de vida de los pueblos tradicionales y como formas de construir otras formas de hacer política. teniendo como instrumento la sala de cine. El objetivo es estudiar las producciones de estos colectivos en relación con una preocupación cosmopolítica que se inscribe en el proceso de construcción de imágenes y el proceso fílmico, teniendo como fundamento teórico el concepto de comunicación intermundos (Oliveira, 2020, 2021, 2023). Categoría metodológica para pensar la cosmopolítica de la imagen en el cine documental guaraní. La cuestión central es comprender cómo lo político y lo cosmológico entran en las formas fílmicas a partir de una elaboración de la escena disidente, la performance y la fabulación. De esta manera, estos tres conceptos (disenso, performance y fabulación) podrían ser

Artigo está licenciado sob forma de uma licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

[1] Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, Brasil
[2] Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, Brasil; Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Coyoacán, Ciudad de México, México.

nuestro punto de partida teórico-analítico.
Palabras clave: documental guaraní; cosmopolítica; disenso; performance.

Introdução

A imagem no cinema documentário indígena Guarani atravessa uma relação ontológica da cosmologia desse povo com o conhecimento ocidental dos modos de fazer audiovisual, construindo uma espécie de "comunicação intermundos", para usar o conceito trabalhado por Luciana de Oliveira (2021, 2020, 2023), na qual imperam, diante da guerra pela terra, dois gestos: "um de natureza jurídica e outro de natureza comunicacional" (Oliveira, 2021, p. 173), ou seja, trata-se da recusa ao "poder biopolítico dos meios" para se fazer valer uma "biopotência comunicacional", cuja consequência é a "subjetivação política e exemplaridade contrapontística às formas comunicacionais eurocêntricas" (Oliveira, 2020, p. 49).

Nessa direção, o que desenvolvemos neste artigo é uma reflexão sobre o que está "entre" esse processo de produção fílmica "intermundana" (Oliveira, 2020): uma imagem que surge com a emergência de vidas em risco, no contexto do Antropoceno e de genocídios, como um "cinema de ação" (Krenak, 2021) que, para além da denúncia da destruição das florestas e formas de vida, "potencializa a capacidade desses coletivos que estão engajados na produção de uma narrativa contra-hegemônica, de questionamento da ordem instituída" (Krenak, 2021, p. 23). Desse modo, o esforço se volta para pensar as imagens na relação com uma ruptura epistêmica da arena política e da não divisão entre natureza e cultura, em que o que está em jogo é sobreviver a cenários apocalípticos de catástrofes políticas, climáticas e sanitárias sem precedentes, fazendo-nos repensar o conceito de política e território.

Às voltas com as questões da cosmologia guarani, a dimensão que se revela nessa produção documental é a de uma cosmologia e política da imagem, constituída pelos conceitos de dissenso, performance e fabulação. Desse modo, apresentamos neste artigo questões que têm atravessado o modo como esses filmes colocam em relação a dinâmica da vida social desses povos e as novas formas de organização política, a partir das quais as imagens são construídas na vertente de uma "comunicação intermundos", que, tal como proposto por Oliveira (2020, 2021, 2023), se dá por duas dimensões: "fóruns cosmopolíticos", que corresponde aos modos de interação com seres humanos e não humanos, e "diálogos interepistêmicos", que dizem respeito às possibilidades de interlocução entre conhecimentos indígenas e não indígenas. Dessa maneira, esse conceito da comunicação intermundos é uma categoria teórico-metodológica para pensarmos a cosmopolítica da imagem no cinema documentário entre os povos Guarani.

A produção audiovisual entre os povos Guarani é profícua no Brasil, incluindo a formação de coletivos em variadas regiões do país onde vivem e com alianças políticas com outros povos de países vizinhos, como a experiência com os Guarani-Mbyá de Misiones, na Argentina, ou com os povos de língua *quéchua* da Bolívia. O ponto em comum dessa relação são as possibilidades de projeções das lutas empenhadas para a garantia de seus direitos aos territórios e modos de vida tradicionais, conjugando, assim, a perspectiva política da luta pela terra na relação com a cosmologia.

É a partir do pensamento de uma cosmologia e política das imagens que pretendemos esboçar uma reflexão sobre o campo da produção cinematográfica guarani para definir uma cosmopolítica das imagens, que se encontra em um regime de subversão da experiência de produção convencional para uma cosmologia que incide no processo fílmico. Há que se destacar, contudo, o forte exemplo de uma prática cosmopolítica entre os Guarani e os Kaiowá, por meio das grandes assembleias intercomunitárias *Aty Guasu*, como destaca Tonico Benites (2014). Conforme o autor, essas assembleias são compostas "pelos líderes políticos, os líderes espirituais (*ñanderu* e *ñandesy*) e seus aprendizes (*yvyra'ija*), e, sobretudo pelas crianças, mulheres e homens pertencentes às várias famílias indígenas" (Benites, 2014, p. 181).

Além disso, Benites (2014) descreve que durante os *Aty Guasu* ocorrem "discussões políticas para as autoridades não indígenas" e, ao mesmo tempo, "discursos, as exposições de experiências de vida, os rituais religiosos e rituais festivos para os próprios indígenas" (Benites, 2014, p. 181) que participam dessas assembleias.

Assim, o nosso *corpus* para a discussão são algumas das produções do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, Rio Grande do Sul, com o documentário *Mokõi Tekoa Peteĩ Jeguata – Duas aldeias, uma caminhada* (2008); do Coletivo de Cinema Guahu'i Guyra, Mato Grosso do Sul, com o longa-metragem *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (2016); do Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau, de Misiones, Argentina, com *Una Semilla de Ara Pyau* (2017), e, por fim, da ASCURI (Associação Cultural dos Realizadores Indígenas de Mato Grosso do Sul), com o curta-metragem *Tatatin Rapé, o caminho da fumaça* (2022), coletivo formado pelos povos Guarani, Kaiowá e Terena.

Com isso, os conceitos de dissenso, performance e fabulação são acionados como o nosso ponto de partida teórico-analítico para pensarmos ou esboçarmos na esteira de Stengers (2018a), uma proposição da cosmopolítica das imagens mediada por tecnologias do audiovisual em uma espécie de "comunicação intermundos" (Oliveira, 2020, 2021, 2023). Essa proposta, conforme Antonio Bispo dos Santos (2023), busca "enfeitiçar a língua", propriamente a linguagem cinematográfica, desfazendo as formas eurocentradas de pensar e produzir imagens, pois as formas hegemônicas e canonizadas de fazer cinema são desconstruídas em práticas descolonizadoras e "contra-colonizadoras" (Santos, 2015).

Desse modo, entendemos a constituição de uma cena cosmopolítica nos filmes dos coletivos que analisaremos, como consequência do dissenso, da fabulação e da performance. A partir dessas cenas dissensuais, os sujeitos que até então não eram cotados como interlocutores passam a aparecer com novas propostas de enunciação para os regimes de visibilidade, provocando também "rupturas na unidade daquilo que é dado e na evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível" (Rancière, 2018, p. 55). Nos filmes entre os povos Guarani, a fabulação se expressa sobretudo pelas palavras, ou seja, pela conversação que é uma das características da produção entre os coletivos desses povos (Rêgo, 2023; Barros, 2014). A performance, por sua vez, assume uma dimensão corporal de transmissão, produção e ressignificação de saberes, segundo Leda Martins (2021), afetando o comum ou aquilo que já é conhecido, de acordo com Paul Zumthor (2007). Isso nos permite pensar não somente o modo de aparição dos povos, mas também sobre como seus modos de vida se performam nas imagens, conforme destacado por André Brasil (2012, 2014).

Cosmopolítica das imagens

Refletir sobre a política da imagem na produção de documentários entre os povos Guarani passa por um debate acerca da cosmopolítica que se expressa nos filmes. Depreende-se, assim, que é preciso considerar a devastação ecológica e a constante crise climática que têm modificado as variadas formas de vida humana e não humana, sobretudo atingido fortemente as populações ameríndias e tradicionais.[3] Como consequência desse contexto, está o que Paul Crutzen e Eugene Stoermer (2000) classificam como sendo a era do Antropoceno, surgida pelos "extensos e ainda crescentes impactos das atividades humanas na terra, na atmosfera e em todas as escalas, inclusive a global" (Crutzen; Stoermer, 2000, p. 2). O Antropoceno, definido em termos geológicos, é, por sua vez, um evento ocasionado por uma ruptura ecológica sem precedentes. O conceito de Antropoceno, introduzido na comunidade científica para pensar as "mudanças globais", define uma "nova época na história da Terra", em que "o advento da Revolução Industrial em torno de 1800 fornece uma data de início lógica para a nova época" (Steffen *et al.*, 2011, p. 842).

A cosmopolítica, entendida como "plano de

[3] Mais do que isso, as aceleradas mudanças geológicas que, por conseguinte, têm gerado fortes crises e catástrofes climáticas – como, por exemplo, a que ocorreu em maio de 2024, no Rio Grande do Sul.

coabitação da multiplicidade ontológica, de composição e negociação entre as divergências" (Costa, 2019, p. 175), corresponderia a uma condição alternativa de outras formas de vida (re) existirem ao Antropoceno e seus efeitos catastróficos. A cosmopolítica pode ser compreendida, desse modo, como uma "desaceleração do processo político", em que a cena política passa a ser habitada não somente por humanos, mas também por "múltiplos mundos divergentes aos quais" (Stengers, 2018b, p. 18) as vítimas dessa decisão política, e que por ela são amplamente ameaçadas, tornam-se agentes participativos.

É nessa perspectiva que a arena política é, então, habitada por outros seres, além dos humanos que disputam o poder e o espaço, aos quais Marisol de la Cadena (2020) denomina de "seres-terra". Trata-se do apelo, na esfera política, às entidades sensíveis que estão articuladas com outras formas não humanas de construção de saberes, no sentido também de propor uma articulação entre mundos múltiplos que visam construir modos de coexistências e representações para repensar as decisões, ações e discussões que são feitas no campo da política, de modo a construir, assim, a "comunicação intermundos" (Oliveira, 2020, 2021, 2023), por meio de divindades, espíritos, animais ou demais domínios de seres da natureza, e, desse modo, configurar uma "ruptura da política moderna" (Cadena, 2020). Se considerarmos o sentido dado aos "seres-terra", há nas imagens discutidas aqui uma enunciação epistemológica que se faz presente com o saber ameríndio, e não somente com as questões particulares e técnicas eurocentradas de construção de imagem. Assim, ocorre também uma convocação desses seres, outrora agentes mobilizadores das decisões políticas dos povos, pois as relações da natureza com o mundo não dicotomizam as relações natureza e cultura, como pensadas por sociedades não indígenas, que apagam as diferenças para suprimir outros modos de existência.

Essa concepção fundamenta, de certo modo, a ideia de cosmopolítica da imagem que, com efeito, passa por um entendimento no sentido de reconhecer outros mundos[4] que se inscrevem no processo fílmico. Se o regime político da imagem se caracteriza com o "conflito em torno da existência de uma cena comum, em torno da existência e da qualidade daqueles que estão ali presentes" (Rancière, 2018, p. 40), então a política se constitui por aqueles que, negados o direito de serem falantes, "instituem uma comunidade pelo fato de colocarem em comum o dano" provocado pelo enfrentamento e pela contradição de "dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão" (Rancière, 2018, p. 40).

Desse modo, parece-nos pertinente a proposta de fazer uma reflexão da imagem no diálogo com a cosmopolítica, que se coloca na aparição dessas questões nas quais se mobilizam as disputas de construção de um mundo comum, seja com a modificação do mundo existente a partir das condições de outras formas de existência, ou com a possibilidade de que determinados sujeitos se tornem interlocutores ao promoverem uma redistribuição das visibilidades hegemônicas que já formam o mundo comum. É nas imagens, e através destas, que os não humanos tensionam as categorias de visibilidade, pois, no dizer da cineasta indígena Graciela Guarani *et al.* (2021, p. 21), é na tela que "as espiritualidades, os olhares sensíveis sobre as coisas que nos afetam culturalmente e os atropelos dos nossos direitos como povos" adquirem uma dimensão visível. A política, então, estaria no próprio uso das tecnologias do audiovisual e suas estratégias de transformar o cinema em dispositivo, ao passo que o cosmo corresponderia a entidades entre as quais estão outras entidades que são convocadas no interior do processo fílmico a participarem dos gestos políticos.

Para tornar a cosmopolítica mais manifesta, é possível pensar que o ajuste de desacordos ocorre não apenas no campo do político e espiritual,

[4] Segundo Eduardo Viveiros de Castro (2004), neste encontro de mundos, é claro o que o autor chama "relações de equivocação", que são as falhas de compreensão das formas de "ver o mundo", as possíveis "patologias que ameaçam a comunicação", como a incompetência linguística, por exemplo. No entanto, a equivocação "não é o que impede a relação, mas o que a estabelece e impulsiona: a diferença de perspectiva" (Viveiros de Castro, 2004, p. 11).

mas também nos espaços de risco e conflito, ou seja, das lutas. É no campo das lutas que se dá a configuração da política como experimentação, formando propriamente aquilo que Rancière (2012) vai chamar de "comunidade política". Esta comunidade política não se resume à luta ou ao exercício do poder, mas sim à reconfiguração dos âmbitos sensíveis que definem "objetos comuns".

O cinema documentário Guarani: cosmopolítica das imagens

Na formulação dessa perspectiva da cosmopolítica das imagens, identificamos um conceito teórico para a construção dessa abordagem, que se refere às forças mobilizadoras de cenas de dissenso, mobilizado, por sua vez, pela "comunicação intermundos". O dissenso não se encontra no campo de um conflito de interesses, mas na disputa pelas visibilidades, operando como condição de criar outras sensibilidades no encontro entre dois (ou múltiplos) mundos em um mesmo mundo, de modo a romper com as opressões construídas por uma forma de política instituída ou por regimes de visibilidades, pondo em jogo as possibilidades de pensar e modificar um mundo comum. Nessa perspectiva, o dissenso não é uma disputa e/ou guerra de ideias, senão um conflito estabelecido entre os regimes sensoriais e de visibilidade.

Poderíamos depreender, a partir daí, que o conteúdo da imagem dissensual é a performance que assume funções distintas quanto à própria natureza dos elementos e modos de vida não humanas (espíritos, animais ou elementos da natureza) que lhe dão possibilidades de existir frente às elaborações do visível. Dito de outro modo, a performance estrutura e funda o dissenso na perspectiva de uma cosmopolítica da imagem. O conceito de dissenso deve ser posto de modo a permitir as modalidades de ação dos corpos e o modo pelo qual os sujeitos empenham suas ações, que são elaboradas, de modo geral, sob múltiplos pontos de vista, que não são redutíveis aos meios que possibilitam determinada relação da qual as imagens são constitutivas.

No esforço de conceitualizar a cosmopolítica da imagem, o dissenso seria o seu ponto potencial de expressão, como aquilo que vai propor um rompimento, no plano discursivo, para a criação de outros regimes políticos, estéticos e performáticos. Essa ideia pode pressupor, na prática e no pensamento das imagens, duas questões – que nos parecem importantes para propor o debate. Na primeira, trata-se da instauração de uma relação fundamentalmente transversal aos exercícios do poder político confrontada com os saberes espirituais e cosmológicos dos povos originários, um elemento essencial de construção que reside na pretensão política das imagens realizadas no momento da abertura relacional, ou de relações intermundanas, por assim dizer. Ou seja, nessa perspectiva, não é somente a neutralização de uma forma estabelecida de tomadas de decisões, mas talvez uma ação que negue a experiência política própria da sociedade moderna. Na segunda, o aniquilamento das formas fílmicas convencionais, em que nem tudo que é dado a ver está no plano visível, e uma potência fabulativa para se opor aos regimes de visibilidade ou reorientá-los, cuja reorientação convoca uma nova experiência política.

Nas diversas formas e processos de que os povos se utilizam para a criação da cena dissensual, a performance opera a invenção da cena, dando a ver o que é visível e pensável, nos filmes dos coletivos comentados neste artigo. É desse ponto de vista que a noção de cena assegura uma função epistemológica, recusando-se a seguir a lógica da "explicação por um conjunto de condições históricas", ou revelando uma "realidade escondida atrás das aparências" (Rancière, 2021a, p. 77) – como, por exemplo, na Figura 1 do filme *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá – Duas Aldeias, uma caminhada* (2008), do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema. A cena, desse modo, é uma condição que implica o dissenso e, tacitamente, altera as relações de uma determinada situação, redefinindo as visibilidades que vão orientar as experiências coletivas (Marques, 2021). Assim, é através do dissenso enquanto deslocamentos e criação de outros regimes do sensível e das visibilidades, que podemos refletir acerca de uma política das imagens e sua questão inteiramente cosmológica e, por sua vez, cosmopolítica.

Figura 1 – Mariano Aguirre caminha entre as muralhas



Fonte: Captura de tela realizada pelos autores de *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá – Duas Aldeias, uma caminhada* (2008).

Duas Aldeias, uma caminhada enfatiza o cotidiano da cidade de Koenju, São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul, a espiritualidade Guarani e as formas reinventadas de sobrevivência, com os indígenas indo para o centro da cidade de Porto Alegre (RS) e para o Sítio Histórico de Missões para vender seus artesanatos. O filme consiste em duas caminhadas, a partir de um ponto de visão geográfica – o passeio até a cidade – em que se problematiza o "ser" guarani em contato e na relação com os não indígenas, e a caminhada que propõe uma reflexividade da história dos Guarani em relação à colonização do Sul do Brasil, além de como a tradição, as lutas políticas e a religiosidade atravessam diferentes gerações desse povo. Assim, o filme apresenta-nos a inter-relação da aldeia com a cidade, colocando em relação os mundos em uma posição de conflito.

Mariano Aguirre (Figura 1) caminha entre as muralhas, enquanto, através de uma montagem intervalar, são mostradas as imagens de guias turísticos narrando, para turistas e um grupo de estudantes, a história hegemônica sobre o passado guarani e a construção das Ruínas dos Sete Povos das Missões. Mariano, enquanto caminha, inicia um processo de fabulação sobre a verdadeira história de dor e sofrimento de seus parentes, em um processo de colonização e genocídio. "Por aqui andaram os nossos parentes. Mas os brancos tiraram tudo da gente e se apropriaram dessas rúinas que nossos parentes fizeram. Agora eles não querem dar pra gente o que é nosso. Nossos parentes construíram isso forçado pelos brancos. Eles [os padres jesuítas] forçaram os índios a trabalhar nisso", fala Mariano, ao caminhar entre os Sítios, olhando, ora para fora de campo, ora para o alto das muralhas.

A construção dessa narrativa mítica se encadeia pela performance e pela fabulação que Mariano empenha diante da câmera, que o segue na caminhada pelo sítio. Com efeito, essas cenas criam, comparadas às imagens e falas dos não indígenas, uma dimensão dissensual, não no sentido de disputas de ideias, ou versões opostas da história, mas como uma enunciação mítica

que vai redesenhar esse espaço comum, criando, assim, um conflito nos regimes de visibilidade.

Nesse caminhar e movimento com a cidade-aldeia, a relação com os seres-terra, a espiritualidade, os modos de vida e as formas de territorialidade são redefinidas por imagens, em que a construção territorial é reocupada em outros lugares, em espaços territoriais simbólicos e nas relações que levam ao exterior da cidade, configurando uma cena dissensual a partir dos novos regimes de visibilidade que são colocados em tensão, possibilitando um novo imaginário social para organizar, desenvolver e dar sentido a esses acontecimentos. Embora essa relação com o "fora" ocorra na dimensão do conflito, como, por exemplo, com os turistas que só se preocupam em tirar fotos ou quando perguntam se ainda caçam com arco e flecha, há também uma certa indignação e frustração entre os indígenas, sobretudo com a venda de seus artesanatos: "as pessoas só tiram fotos, não compram nada", diz um dos indígenas no filme.

De certa maneira, é interessante pensar o lugar que ocupa a performance dos corpos que inscrevem saberes de diferentes ordens frente a uma cena constitutiva do dissensual, ou suficiente para criar uma cena de dissenso em seu duplo gesto político, conforme descreve Marques (2021), com a "a interrupção das lógicas hierárquicas que reforçam e estabilizam modos de visibilidade e inteligibilidade, e a criação de novo imaginário que seja capaz de produzir outras formas de apreender e reconhecer os outros e suas formas de vida" (Marques, 2021, p. 47). De forma geral, os povos tecem na trama política da cena a performance como operação por excelência para que as imagens possam emancipar-se do estatuto e dos regimes de visibilidades. A performance é, assim, o "saber-ser" que "implica e comenda uma presença e uma conduta", no dizer de Paul Zumthor (2007, p. 31).

Para Diana Taylor (2012), a política da palavra performance abriga elementos que são retirados de um contexto, mas que "se reatualizam a cada nova instância" (Taylor, 2012, p. 17) e que implica em um comportamento revivido acompanhado de uma prática epistemológica como forma de compreender o mundo. Nesse sentido, o processo de confecção dos artesanatos na aldeia e que serão vendidos na cidade, começa quando os jovens indígenas vão à mata, e observamos o momento em que caçam um sabiá (Figura 2), participando da caça e preparo da ave, "não estamos judiando do passarinho, nem morrendo de fome, só estamos mostrando como era nas matas", diz um dos jovens. Nesse sentido, o grupo de jovens busca dar continuidade à produção artesanal a partir dos saberes tradicionais.

Figura 2 – Jovens indígenas vão à mata caçar um sabiá



Fonte: Captura de tela realizada pelos autores de *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá – Duas Aldeias, uma caminhada* (2008).

Esse mostrar pela performance "como era nas matas", provoca, em certa instância, uma cena dissensual ao dar a ver uma situação que é tensionada. Por um lado, um indígena olha diretamente para a câmera e interroga quem filma que, nesse caso, é Ariel – realizador guarani do Coletivo –, ao perguntar se o modo como estão fazendo com o passarinho era como os seus avôs faziam antigamente com os animais grandes, como os tatus. Por outro, é a maneira como preparam a ave que vão comer, ou seja, a forma de destripar e assar o passarinho, que será repartido entre os jovens indígenas, é o que também provocará um dissenso, de igual modo empenhado pela performance em cena. "Os brancos vão sentir muita pena quando assistirem isso", diz um deles. "É, vão sentir pena do passarinho", complementa outro indígena.

A emergência dissensual constituída pela performance dos jovens nas cenas acima, dada a ver pela estética das formas cinematográficas – como os planos detalhes da ave sendo assada, plano inteiro e a câmera em *plongée* – adquire, no trabalho artesanal do passarinho (Figura 3), uma dimensão cosmológica e a constituição de um domínio político. Não seria à toa, por exemplo, que os jovens justificassem o "sacrifício" da ave como demonstração de uma prática tradicional. E, em outro momento, a madeira colhida junto a essa ação se transformará na representação desse mesmo pássaro que, mais uma vez, vai garantir a sobrevivência da aldeia, com a compra de comida, em um contexto de escassez de recursos.

Figura 3 – Trabalho artesanal do passarinho



Fonte: Captura de tela realizada pelos autores de *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá – Duas Aldeias, uma caminhada* (2008).

É nessa direção que o conceito de "comunicação intermundos" ajuda-nos a compreender o fenômeno cinematográfico ameríndio como encenação performática de saberes definidos pelo desvio de uma linguagem que se deixa ser afetada por outros modos de conhecimentos, ou seja, os saberes tradicionais dos povos e os conhecimentos ocidentais de se fazer cinema. A comunicação intermundos é, assim, uma confluência de práticas epistêmicas de formas de vida tradicionais, com alianças e possibilidades de diálogos pensadas como uma reorganização das relações pelas interfaces entre etnicidades, xamanismos, conhecimentos tradicionais e conhecimentos científicos e ocidentais.

A elaboração da cena dissensual no cinema Guarani se dá através da performance, em grande medida, isto porque os sujeitos das imagens performam nas cenas a transmissão de saberes pela memória e pelo corpo, e por uma visibilidade que transfigura em outro contexto e tempo, constituindo a tecitura dos filmes e a potência

fabulativa com referência do vivido e da ficção, compreendendo aqui a ficção como um gesto "ficcional dissensual", a partir do qual "a realidade que consiste em afirmar que essa realidade não é *a* realidade, mas que há várias maneiras de construir a realidade" (Rancière, 2021b, p. 66). Referimo-nos ao indígena que segura a colmeia sem abelhas (Figura 4) e que, segundo narra, "são que nem os mbyá-guarani", pois deixam suas casas quando são incomodadas.

Figura 4 – Indígena segura colmeia sem abelhas



Fonte: Captura de tela realizada pelos autores de *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá – Duas Aldeias, uma caminhada* (2008).

A colmeia abandonada pelas abelhas e que segura o indígena, como observamos na Figura 4, é uma metáfora da própria situação em que vivem na aldeia, e que faz, de algum modo, relação com as imagens e palavras apresentadas momentos antes, do confinamento e de uma relação com os não indígenas imposta pela falta de condições e de espaço territorial para desenvolverem seus modos de vida, por exemplo. No que se refere mais propriamente a essa metáfora, o jovem indígena, que deposita seu olhar para a câmera que o enquadra, realiza um gesto de fabulação enquanto segura a colmeia. "Às vezes, os mbyá se mudam porque tem alguém incomodando. Por isso elas [as abelhas] foram tentar viver melhor em outro lugar. Os mbyá também são assim", diz o jovem.

Outro momento em que a cena dissensual junta-se ao gesto de fabular na constituição da cosmopolítica, a partir da "comunicação intermundos", é quando Valmir Cabreira e Jhonaton Gomes (Figura 5), em *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (2016), empenham-se em uma dupla ação, fabulativa e performática, para rememorar os últimos momentos de Nísio Gomes até o seu brutal assassinato, em que a ficção, ou autoficção, é constituída a partir de interrelações com a realidade. *Ava Yvy Vera* recorre à memória coletiva, aos sistemas de organização social dos Guarani e Kaiowá para convergir, desse modo, performance, fabulação e cenas dissensuais de maneira a constituir uma unidade sociopolítica das imagens e, sobretudo, a própria cosmopolítica.

É nesse sentido que o povo do raio e trovões, em uma alternância constante entre as dimensões cotidianas e cosmológicas da aldeia, e entre tempo e espaço, passado e presente, encenam e performam no filme a rememoração do assassinato de Nísio Gomes – liderança política e religiosa do *tekoha* Guaiviry, assassinado brutalmente em 1º de novembro 2011 –, com a fabulação, para também rememorar e fabular os espaços

sagrados que foram invadidos por plantações de soja do agronegócio, como vemos na imagem em plano geral de abertura do filme, as práticas ritualísticas cotidianas como reelaboração do vivido compartilhado, em suas ações políticas e cosmológicas.

Valmir e Jhonaton estão sentados de frente para a câmera e em plano fixo, com uma vela acesa. Estão exatamente no local onde Nísio fora assassinado. Enquanto o primeiro narra e rememora como se deu o momento em que assassinaram Nísio, o segundo intervém com expressões sonoras que vão compor uma certa sonoplastia, segundo Brasil (2018), como o carro que chega trazendo os pistoleiros ou mesmo o barulho dos disparos de arma de fogo. Como descreve Brasil (2018), essa performance dos jovens "é entremeada por longas pausas (silêncios em que sobressai os sons da mata), como a marcar, em seu interior, o trabalho de elaboração. Essa encenação não vem sem sofrimento, já que aqueles que encenam são também testemunhas do assassinato" (Brasil, 2018, p. 9). O momento da morte é, assim, performado pelos gestos e expressões que revelam esse sofrimento, pois, enquanto Valmir narra, Jhonaton parece segurar o choro.

Figura 5 – Valmir Cabreira e Jhonaton Gomes



Fonte: Captura de tela realizada pelos autores de *Ava Yvy Vera – a terra do povo do raio* (2016).

A encenação e fabulação de um trauma que, no caso, é a morte de Nísio, é também uma ferida aberta daquilo que não foi de todo cicatrizado, pois ambos os jovens partilham de um acontecimento traumático do qual foram testemunhas, e que é transferido por meio de uma performance para conferir visibilidade e provocar rupturas "na evidência do visível" (Rancière, 2008, p. 55). Dito de outro modo, essa cena torna-se dissensual na medida em que vai perturbar uma certa postura consensual das sociedades não indígenas sobre as variadas formas de violência cometidas contra os indígenas.

"Quem é a liderança aqui? Quem é a liderança aqui?", diz Jhonaton, com expressões sonoras que simulam novamente disparos de arma de fogo. O longo silêncio dos jovens é rompido com as palavras de Valmir, que deposita seu olhar para a vela que ali está acesa: "Já mataram... Já acertaram ele [Nísio]. Acertaram ele na cabeça, no peito e na coxa. Olha só o sangue". Essas cenas, que vão constituir o político das imagens por questionar e transformar os regimes de visibilidade, e o cosmológico, que se configura entre o ritual e o cotidiano, como o momento em que um grupo de jovens performa a chegada dos

brancos, ou mesmo os artifícios que recorre um indígena para tornar-se invisível diante de uma possível ameaça dos brancos e pistoleiros (Figura 6), também significam um processo de luta pelo território, como narrado no início do filme pelo casal de rezadores kaiowá Tereza Amarília Flores e Valdomiro Flores.

Figura 6 – Tornar-se invisível



Fonte: Captura de tela realizada pelos autores de *Ava Yvy Vera – a terra do povo do raio* (2016).

Essa interpretação se expressa na tentativa de construir uma reflexão quanto ao ficcional no contexto da produção das cenas de dissenso, para, só então, pensar as relações entre imagem, política e cosmologia guarani, cujo movimento é trazer à cena performada e fabulada um saber que é ressignificado, transfigurado e revivido a partir de experiências que não estão, assim, deslocadas do próprio ato de transposição cinematográfica, ou, melhor dizendo, experiências vividas que, ainda que sejam reativadas na construção das imagens, são constitutivas do próprio processo fílmico e da "comunicação intermundos", o mundo do saber ocidentalizado das formas do audiovisual e dos saberes tradicionais, de uma maneira geral.

Essas perspectivas analíticas nos oferecem subsídios para pensar em uma cosmopolítica das imagens, a partir de filmes que sugerem uma continuidade daquilo que é intrínseco à vida cotidiana dos povos, na combinação de práticas rituais e ações políticas.

Como podemos observar, também, no filme *Una Semilla Ara Pyau* (2017), do Colectivo de Cine Mbya Guaraní Ara Pyau, de Misiones, Argentina. O filme começa com alguém acendendo o fogo e montando o cenário para que os demais entrem com suas câmeras, ocupem o espaço ao redor do fogo e comecem a filmá-lo (figura 7), como que para aquecer os equipamentos, o que parece revelar uma prática ancestral. De acordo com Levi Marques Pereira (2008), o "fogo doméstico", na língua guarani, "centra-se no comensalidade, representada metaforicamente na força atrativa do calor do fogo, que aquece as pessoas na sua convivência íntima e contínua" (Pereira, 2008, p. 7), sendo, portanto, um elemento ligado à solidariedade e proteção contra possíveis ameaças – que estarão no centro das preocupações dos indígenas em cena, ou seja, a ideia de um futuro ameaçado.

Figura 7 – Aquecer os equipamentos



Fonte: Captura de tela realizada pelos autores de *Una Semilla Ara Pyau* (2017).

O fogo está, desse modo, relacionado processualmente ao propósito de realizar o filme, pois torna-se um agente não humano com o qual os indígenas se relacionam e criam uma espécie de encontro com os sujeitos filmados: aquece os equipamentos para potencializar o aparecer humano e não humano que se introduz narrativamente na forma fílmica. Esse gesto se abre para a cena que vem a seguir: o passeio das crianças até o ponto mais alto da aldeia.

À medida que a câmera se move ao redor da criança (Figura 8), e acompanhamos seu olhar atento, ouvimos uma voz *over* falando em guarani sobre o processo de luta pela demarcação do território e a preocupação pelo fato de algumas áreas circundantes não estarem demarcadas, demonstrando uma preocupação com o futuro das próprias crianças, que devolvem o olhar na mesma medida em que a voz esboça essa insegurança: "presta atenção", diz a voz, "deve ser por alguma coisa [...]. Ele [a criança] já está preocupado com todas essas questões. Ele não sabe como os brancos nos tratarão no futuro". A câmera, então, acompanha e apresenta algumas outras crianças, entre os cortes que são produzidos para o momento em que todos assistem juntos às filmagens, o que coloca a agência do coletivo no conjunto de relações humanas e não humanas, destacando a importância da espiritualidade entre os mais jovens, as práticas ancestrais e a transmissão geracional de conhecimentos tradicionais.

Figura 8 – Fabular para criar novas temporalidades



Fonte: Captura de tela realizada pelos autores de *Una Semilla Ara Pyau* (2017).

Esse momento que observamos na Figura 8, por exemplo, exprime um gesto de fabulação para reverter as temporalidades: o instante em que se grava é distinto ao que se narra. É um tempo espiralar que inclui a natureza cósmica. Haverá floresta? As terras serão demarcadas e devolvidas a seus povos? Essa interrupção do tempo questiona e levanta essas questões a partir da criança enquadrada no campo da filmagem. Em suma, trata-se de um tempo "que não elide a cronologia, mas que a subverte" (Martins, 2021, p. 42). Essa subversão da narrativa pela fabulação torna-se, no filme, um ponto central em que vem projetar, através da narração, um ato político.

Esse movimento produz e articula uma descontinuidade do tempo, pois este será o elemento principal em *Una Semilla*, na medida em há uma justeza e um atravessamento de diferentes temporalidades. Com frequência, observamos uma emoção quanto ao futuro, carregada, como já descrito aqui, por preocupações dada a profunda incerteza da demarcação das terras no presente, que é justamente o presente da própria filmagem e da visionagem coletiva. É o que se observa no caminhar pela aldeia: a câmera é passada de mão em mão, de um certo modo, para acompanhar as crianças, seja no rio ou na subida para o ponto mais alto da aldeia. Tudo é feito em conjunto, de forma coletiva e compartilhada.

Com roteiro de Eliel Benites, pesquisador e professor guarani, *Tatatin Rapé, o caminho da fumaça* (2022) integra a cinematografia da Associação Cultural dos Realizadores Indígenas de Mato Grosso do Sul (Ascuri), formada por jovens cineastas e pesquisadores do povo Guarani, Kaiowá e Terena de Mato Grosso do Sul, Centro-Oeste brasileiro, e que tem atuado de forma conjunta com realizadores do país e de outras etnias, como os povos de língua *quéchua* da Bolívia, na figura do realizador Ivan Molina, por exemplo.

Tatatin Rapé (2022) estabelece uma prática intermundana, para usar o conceito de "comunicação intermundos", entre o conhecimento científico e o conhecimento tradicional desse povo, que se inscreve na narrativa do filme através de uma ação cosmopolítica e que imprime, por conseguinte, a cosmopolítica nas imagens, e explora a fumaça como uma experiência política e cosmológica, instaurando, desse modo, o dissenso. De um modo ou de outro, como veremos, a cena dissensual nesse curta-metragem da Ascuri está relacionada com as potências divinas das práticas e saberes tradicionais, numa ordem e enfrentamento das consequências de ações das sociedades não indígenas que terminam por atingir as aldeias.

Produzido no contexto da pandemia do novo coronavírus (COVID-19), o curta narra como os saberes científicos de uma sociedade ocidental se relacionam com os saberes tradicionais, a estrutura política e a organização social dos povos indígenas, sem que estes sejam completamente anulados ou ignorados, sobretudo diante do temor de uma pandemia que propagou infecções respiratórias que se espalhou pelo mundo todo, deixando milhares de mortos.

Na abertura do filme, que é produzido no contexto da pandemia de COVID-19, assistimos a imagens do sol nascendo, em plano geral, enquanto os movimentos frenéticos do *mbaraka* são acompanhados dos cantos-rezas guarani-kaiowá, o que expressa, em imagens, a dimensão espiritual desse povo. O quadro é preenchido por uma fumaça e ao som do *mbaraka*, que, em seguida, aparece sob a fumaça, com o restante do quadro escuro, não permitindo ver nada além desses elementos (Figura 9), que estão iluminados por uma pequena luz do sol em direção ao plano. "Pela luz do meu cocar, eu me defendo, eu me defendo", diz a voz *over*, enquanto também são sobrepostas imagens do nascer do sol na aldeia.

Figura 9 – Entre o *mbaraká* e a fumaça



Fonte: Captura de tela realizada pelos autores de *Tatatin Rapé, o caminho da* fumaça (2022).

O caminhar não é mais pelo contato com o "fora" (a cidade), como em *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá – Duas Aldeias, uma caminhada* (2008), e sim, o "dentro" (a aldeia e a medicina tradicional) com esse "fora" (os conhecimentos da medicina científica) na busca por possíveis saídas para criar-se condições de existências aos diferentes modos de vida ameaçados diante do contexto pandêmico. Diante da vida em risco, a fumaça, enquanto entidade e agente não humano, integra o espaço ritual e político para convergir diferentes modos de conhecimentos. Ela converge entre os saberes tradicionais e científicos. O fogo é acendido (Figura 10) para o preparo de uma bebida feita por ervas da mata, e, momento depois, um grupo de mulheres se reúne em torno da fumaça que se esvai dessa bebida: "para mandar os donos das doenças [COVID-19] irem embora junto ao pôr do sol".

Figura 10 – Preparo de ervas para curar as doenças



Fonte: Captura de tela realizada pelos autores de *Tatatin Rapé, o caminho da* fumaça (2022)

Destaca-se a dimensão espiritual de manter as tradições frente aos riscos e ameaças à saúde de toda a aldeia, onde, mesmo havendo um posto de saúde (centro dos conhecimentos técnico-científicos dos não indígenas), não se dispensa o saber tradicional – como quando o jovem indígena sai dessa unidade de saúde com a mão no braço, indicando ter sido vacinado, guarda os comprimidos em seu bolso e segue em direção a um ritual, onde tomará, por assim dizer, "os remédios tradicionais" (Figura 11). Entre um plano e outro, a montagem explora o uso de planos gerais, como o rio, o sol se pondo ou mesmo imagens das plantações de soja com tratores, enquanto uma voz *over* fala, em guarani, que a devastação da terra é o que traz doenças, em uma demonstração de que os interesses do agronegócio condicionam à destruição das formas de existência humana e não humana, das práticas e modos tradicionais de vida.

O filme não coloca essas duas formas de conhecimento – a medicina tradicional dos povos e os serviços oficiais de saúde do Estado no âmbito da pandemia –, em posição de confronto, revelando, assim, condição da diplomacia cosmopolítica na conexão entre mundos diferentes, convocados de modo não hierárquico para um processo de escuta e aliança. Isso ocorre em uma relação que não prioriza um único saber, uma única voz ou poder na tomada de decisões, posto que a cosmopolítica, segundo Stengers (2018a), constitui-se pelo principal papel do esforço diplomático. Assim, o mesmo jovem que sai vacinado e com os remédios dos *karai,* ou *mbaíry* (não indígenas) coloca-se diante de um líder espiritual de sua aldeia para um ritual (Figura 11), envolvendo o canto-reza acompanhado pelo *mbaraká* e outras agências não humanas, como a fumaça, de modo a defender-se e a mandar "embora" as "doenças" com o pôr do sol, pois, como diz o canto de abertura do filme: "pela luz do meu *ku'i kuaha,* eu me defendo, me defendo".

Figura 11 – Ritual de cura, entre o canto-reza e o mbaraká



Fonte: Captura de tela realizada pelos autores de *Tatatin Rapé, o caminho da fumaça* (2022).

Nota-se, então, uma interlocução intermundana e relacional com outros mundos e modos de existência diversos, por uma questão de sobrevivência da espécie humana, como chama atenção Spensy Pimentel (2012, p. 203), uma vez que a conservação das práticas xamânicas, para a cosmologia guarani-kaiowá, "pode dar chance à própria sobrevivência" dos não indígenas, "tendo em vista que as consequências nefastas de nosso descuido (somos como elefantes numa loja de cristais, nessa visão) já são visíveis por todos os lados". Assim, *Tatatin Rapé, o caminho da*

fumaça (2022) parte das cenas de dissenso para redistribuir e reconfigurar os âmbitos sensíveis de modo a modificar as relações e construir um espaço em constante modificação (Rancière, 2012), seja o espaço que dita as normas de um saber científico e ocidental, seja no espaço espiritual e sua dimensão cosmológica do saber ameríndio, para criar condições de possibilidade de habitar mundos possíveis.

Considerações finais

De algum modo, para responder às questões colocadas, ou criar as possibilidades de interpretação, é preciso localizar a dimensão da cosmopolítica, que implica, por definição, em uma atividade coletiva, na leitura de Stengers (2018a), e confere a maneira pela qual os humanos e as entidades afetam umas às outras no modo de fazer política que, por sua vez, decorre de uma questão que define a escuta e as decisões que são pensadas "coletivamente", em que "os invisíveis que não partilham as razões humanas" são consultados (Stengers, 2018a, p. 461). Desse modo, percebe-se que as obras que compõem a filmografia guarani são produzidas a partir de um duplo gesto coincidente do cosmo e da política, por assim dizer, na relação com a luta histórica e política pela terra e pela manutenção de seus saberes cosmológicos e tradicionais.

De um modo geral, trata-se de produções coletivas que são constitutivas dos modos de vida desses povos, que dão a ver em formas visíveis as variações invisíveis de seres que se elevam, no interior da forma fílmica, a uma presença que agencia em sua materialidade. Com isso, está precisamente o gesto político de construção dessas imagens por uma técnica que é afetada, de certo modo, pela estética e pelos saberes e conhecimentos desses povos no processo de "comunicação intermundos" (Oliveira, 2021), que fulguram o próprio modo de gravar.

As relações entre rituais, política e imagem permeiam questões que se relacionam com os modos de ver e estar no mundo, ou nos mundos, para ampliarmos a questão às não humanas que estão implicadas nesse processo, e aparecem como elemento principal de construção fílmica da cosmopolítica. De modo geral, podemos dizer que as múltiplas possibilidades de configuração das imagens se dão a partir da relação que é constituída no processo de filmagem, relação essa que elabora texturas no campo cinematográfico sob uma perspectiva política e espiritual, estabelecendo uma experiência sensível entre quem filma e quem é filmado, quem está no entorno da cena filmada convocado a participar do campo de filmagem, e vice-versa.

Nessa conexão, as relações com os seres não humanos vão ser adensadas, expandindo consideravelmente a noção de cosmopolítica e, assim, engajando um modo de interação propício para a construção de um cosmos comum e suas aproximações cosmológicas. Com isso, imaginam-se outras formas de fazer política, seja como um modo de experimentação ou mesmo de ação, ambos como evocação de uma transformação do mundo tal como o conhecemos. O fundamento da cosmopolítica, nesse sentido, é a produção e a manutenção de vidas em um novo estado de relações entre humanos e não humanos, ancorada pelo espiritual, como os rituais, e outras formas de agenciamento, ou seja, "a arte de suscitar eventos nos quais esteja em jogo um 'tornar-se capaz'", no dizer de Stengers (2018b), ou a arte de criar para além do pensamento usual, trazendo à tona a vida graças à ação de um coletivo. É, portanto, "a convocação daquilo cuja presença transforma as relações que cada protagonista entretém com os seus próprios saberes, esperanças, medos, memórias, e permite ao conjunto fazer emergir o que cada um, separadamente, não teria sido capaz de produzir" (Stengers, 2018b, p. 459).

A essa interpretação, podemos somar as formas de expressão de uma dimensão coletiva que é constitutiva da vida dos povos e um sistema comunicativo que é complexo, por envolver outras agências e mundos, de uma maneira geral. Os saberes epistêmicos dos povos indígenas interagem, de certo modo, com as tecnologias de comunicação, mais especificamente, com uma linguagem cinematográfica, com as técnicas e modos de fazer audiovisual canonizados

em um pensamento filosófico, teórico e político das imagens.

Referências

AVA YVY VERA – A terra do povo do raio. Produção de Genito Gomes, Valmir Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonaton Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites e Joilson Brites. Mato Grosso do Sul: Jenipapo Audiovisual, Brasil, 2016. Online (53 min 13 s), son., color.

BARROS, Moacir Francisco Sant'anna de. Caminhada, Canto, Conversação mise-en-scène reversa em três filmes do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Programa de Pós Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. Revista Famecos, Porto Alegre, v. 17, p. 190-198, 2010.

BRASIL, André. Mise-en-abyme da cultura: a exposição do "antecampo" em Pi'õnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. Significação: Revista De Cultura Audiovisual, [s. l.], v. 40, n. 40, p. 245-267, 2013.

BRASIL, André. Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica. Galáxia, São Paulo, p. 77-93, 2016.

BRASIL, André. O cinema e as barragens (anotações sobre a devolução das imagens). In: ITALIANO, Carla; VALE, Glaura Cardoso (org.). Catálogo do 250. forumdoc.bh - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. 1. ed. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2021. p. 223-231.

BENITES, Tonico. Rojerokyhina ha roikejevytekohape (Rezando e lutando): o movimento histórico dos Aty Guasu dos Ava Kaiowá e dos Ava Guarani pela recuperação de seus tekoha. 2014. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Rio de Janeiro, 2014.

CADENA, Marisol de la. Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la «política». Traducido por Cristóbal Gnecco (Universidad del Cauca). Tabula Rasa, [s. l.], n. 33, p. 273-311, 2020.

CRUTZEN, Paul; STOERMER Eugene. The Anthropocene. Global Change Newsletter, [s. l.], n. 41, p. 17-18, 2000.

COSTA, Alyne de Castro. Cosmopolíticas da Terra: Modos de existência e resistência no Antropoceno. 2019. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

GUARANI, Graciela, et al. Um cinema que é flecha certeira: olhares sobre o visível e o invisível no cinema pluridiverso das mulheres indígenas. In: Catálogo da Mostra Amotara: Olhares das Mulheres Indígenas. Organização de Joana Brandão Tavares. Pau Brasil, BA: Amotara, 2021. p. 20-35.

KRENAK, Ailton. Instituir mitologias: audiovisual indígena, um cinema de ação. In: Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena / coordenação Daniel Ribeiro Duarte, Roberto Romero, Júnia Torres. 1. ed. Belo Horizonte, MG: Filmes de Quintal, 2021. p. 17-31.

MARQUES, Angela. Apresentação. In: RANCIÈRE, J.; JDEY, A. O método da cena. Tradução de Ângela Marques. Belo Horizonte: Quixote-Do, 2021. p. 37-45.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOKÕI Tekoa Peteĩ Jeguata – Duas Aldeias, Uma Caminhada. Produção do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema. Rio Grande do Sul: VNA, Brasil, 2008. Online (63 min 25 s), son., color.

OLIVEIRA, Luciana de. Aprender a aprender sobre aliança: comunicação intermundos a partir do encontro com um casal de xamãs Kaiowá. Revista Mundaú, [s. l.], v. 2, p. 168-189, 2021.

OLIVEIRA, Luciana de. Cosmopraxis comunicacional dos povos indígenas Kaiowá e Guarani: resistência e luta por visibilidade. Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, [s. l.], v. 19, p. 46-58, 2020.

OLIVEIRA Luciana de; GOMES, Genito; GOMES, Jhonn Nara. Ape tipo ijoja ñande ñe›ẽ. Aqui colocamos juntas nossas palavras. ragMATIZES – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura, Niterói, ano XIII, n. 25, set. 2023.

PEREIRA, Levi Marques. A criança kaiowa, o fogo doméstico e o mundo dos parentes: espaços de sociabilidade infantil. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 32., 2008, Caxambu. Anais [...]. Caxambu: Minas Gerais, 2008. p. 1-18.

PIMENTEL, Spensy. Elementos para uma teoria política kaiowá e guarani. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – FFLCH/USP, São Paulo, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. O método da cena. Tradução de Ângela Marques. Belo Horizonte: Quixote-Do, 2021a.

RANCIÈRE, Jacques. O trabalho das imagens. Tradução de Ângela Marques. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021b.

RANCIÈRE, Jacques. As distâncias do cinema. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. O desentendimento: política e filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

RÊGO, Francisco Gabriel de Almeida. O caminhar entre mundos: estabilidade e mobilidade na mise en scène documental do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema. 2023. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

SANTOS, Antonio Bispo dos. Colonização, quilombos: modos e significações. Brasília: INCT: UnB, 2015.

SANTOS, Antonio Bispo dos. A terra dá, a terra quer. São Paulo: Ubu Editora: PISEAGRAMA, 2023.

STENGERS, Isabele. The challenge of ontological politics. In: CADENA, Marisol de la; BLASER, Mario (org.). A world of many worlds. Durham: Duke University Press, 2018a. p. 83-111.

STENGERS, Isabele. A proposição cosmopolítica. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 69, p. 442-464, abr. 2018b.

STEFFEN, Will; et al. The Anthropocene: conceptual and historical perspectives. Phil. Trans. R. Soc. A., [s. l.], v. 369, p. 842-867, 2011. https://doi.org/10.1098/rsta.2010.0327.

TAYLOR, Diana. Performance. Tradução de Eliana Reis. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012.

TATATIN Rapé, O Caminho Da Fumaça. Produção da ASCURI (Associação Cultural dos Realizadores Indígenas). Mato Grosso do Sul: ASCURI, Brasil, 2012. Online (5 min 51 s), son., color.

UNA Semilla De Ara Pyau. Produção do Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau. Misiones, Argentina: Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau, 2017. Online (24 min 07 s), son., color.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation. Tipit ı. Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America, [s. l.], v. 2, n. 1, p. 3-22, 2004.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

José Francisco Serafim

Doutor em Cinema Documentário pela Université Paris X – Nanterre, em Nanterre, França, com pós-doutorado pela Universidade Aberta de Lisboa (UAb), em Lisboa, pela Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf, em Potsdam e pela Universidade do Porto (U.Porto), no Porto, Portugal. Mestre em Antropologia pela École des Hautes Études em Sciences Sociales (EHESS), em Paris. Professor da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador, BA, Brasil.

Iago Porfírio

Mestre em Comunicação com ênfase em Cinema pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), em Campo Grande, MS, Brasil, com estagio de mestrado sanduíche na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), em São Paulo, Brasil; graduado em Comunicação Social com especialidade em Jornalismo pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), em Campo Grande, MS, Brasil. Estudante de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da Universidade Federal da Bahia (PósCom/UFBA/CNPq), em Salvador, BA, Brasil, com estágio doutoral no Instituto de Investigaciones Antropológicas da Universidad Nacional Autónoma de México (IIA/UNAM), na Cidade do México, México. Pesquisador do Laboratório de Análisis Transdisciplinar y Sistemas Complejos do IIA-UNAM e do Grupo de Pesquisa Nanook (LAF/UFBA).

Endereço para correspondência

José Francisco Serafim

Universidade Federal da Bahia

Faculdade de Comunicação

R. Barão de Jeremoabo, s/n

Ondina, 40170-115

Salvador, BA, Brasil

Iago Porfírio

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Antropológicas Cto. Exterior, s/n

Ciudad Universitaria, C. P. 04510

Coyoacán, Ciudad de México, México

Os textos deste artigo foram revisados pela SK Revisões Acadêmicas e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.