

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEAS

IAGO PORFÍRIO

**O POVO DO RAIIO:
A COSMOPOLÍTICA NOS COLETIVOS DE CINEMA DOCUMENTÁRIO
ENTRE OS GUARANI**

Salvador
2024

IAGO PORFÍRIO

**O POVO DO RAIIO:
A COSMOPOLÍTICA NOS COLETIVOS DE CINEMA DOCUMENTÁRIO
ENTRE OS GUARANI**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Culturas da Imagem e do Som

Orientador: Prof. Dr. José Francisco Serafim

Salvador
2024

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Porfírio, Iago.

O povo do raio: a cosmopolítica nos coletivos de cinema documentário entre os Guarani / Iago
Porfírio. - 2024.
403 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. José Francisco Serafim.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2024.

1. Cinema - Aspectos sociais - América Latina. 2. Cinema - Aspectos políticos - América Latina. 3. Indígenas no cinema. 4. Documentário (Cinema). 5. Una Semilla de Ara Pyau (Documentário). 6. Ava Yvy Vera: a terra do povo do raio (Documentário). 7. Ava Marangatu (Documentário). 8. Bicicletas de Nhanderú (Documentário). 9. Duas aldeias, uma caminhada (Documentário). 10. Coletivo de cinema Mbya Guaraní Ara Pyau. 11. Coletivo Guahu'i Guyra. 12. Coletivo Mbyá-Guarani de cinema. 13. Associação Cultural dos Realizadores Indígenas. I. Serafim, José Francisco. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD - 791.43098

CDU - 791.43(7/8)

**O POVO DO RAIIO:
A COSMOPOLÍTICA NOS COLETIVOS DE CINEMA
DOCUMENTÁRIO ENTRE OS GUARANI**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 14 de novembro de 2024.

Banca examinadora

José Francisco Serafim – Orientador

Doutor em Cinema Documentário (antropológico) pela Universidade Paris X – Nanterre, França.

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Márcia Gomes Marques

Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia Università Gregoriana, Roma, Itália.

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Luciana de Oliveira

Doutora em Sociologia e Política pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil.

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

André Guimarães Brasil

Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Rafael Antonio Pérez Taylor Aldrete

Doutor em Geografia e História com especialidade em Antropologia Cultural pela Universitat de Barcelona, Espanha.

Instituto de Investigaciones Antropológicas/Universidad Nacional Autónoma de México (IIA/UNAM)

Morgana Gama – Suplente

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia, Bahia, Brasil.

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Jerónimo Repoll – Suplente

Doutor em Jornalismo e Ciências da Comunicação pela Universidad Autónoma de Barcelona, Espanha

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X)



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEA (POSCOM)**

ATA Nº 1

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEA (POSCOM), realizada em 14/11/2024 para procedimento de defesa da Tese de DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS no. 1, área de concentração Comunicação e Cultura Contemporâneas, do candidato IAGO OLIVEIRA PORFIRIO DA SILVA, de matrícula 2021100600, intitulada O POVO DO RAI0: A COSMOPOLÍTICA NOS COLETIVOS DE CINEMA DOCUMENTÁRIO ENTRE OS GUARANI. Às 13:00 do citado dia, por videoconferência, foi aberta a sessão pelo presidente da banca examinadora Prof. Dr. JOSE FRANCISCO SERAFIM, que apresentou os outros membros da banca: Prof. Dr. ANDRÉ GUIMARÃES BRASIL, Profª. Dra. LUCIANA DE OLIVEIRA, Profª. Dra. MARCIA GOMES MARQUES e Prof. Dr. RAFAEL ANTONIO PÉREZ TAYLOR Y ALDRETE. Em seguida, foram esclarecidos os procedimentos pelo presidente, que passou a palavra ao examinado para apresentação do trabalho de Doutorado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo candidato, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

Documento assinado digitalmente

gov.br

ANDRÉ GUIMARÃES BRASIL

Data: 18/11/2024 22:18:35-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. ANDRÉ GUIMARÃES BRASIL, UFMG

Examinador Externo à Instituição

Documento assinado digitalmente

gov.br

LUCIANA DE OLIVEIRA

Data: 18/11/2024 17:48:32-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. LUCIANA DE OLIVEIRA, UFMG

Examinadora Externa à Instituição

Documento assinado digitalmente

gov.br

MARCIA GOMES MARQUES

Data: 16/11/2024 10:31:32-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dra. MARCIA GOMES MARQUES, UFMS

Examinadora Externa à Instituição

Dr. RAFAEL ANTONIO PÉREZ TAYLOR Y ALDRETE, UNAM

Examinador Externo à Instituição

Documento assinado digitalmente

gov.br

JOSE FRANCISCO SERAFIM

Data: 14/11/2024 17:29:07-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. JOSE FRANCISCO SERAFIM, UFBA

Presidente



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEA (POSCOM)**

IAGO OLIVEIRA PORFIRIO DA SILVA

Doutorando(a)

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Iago Porfirio'.



Universidade Federal da Bahia

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEA (POSCOM)**

FOLHA DE CORREÇÕES

ATA Nº 1

Autor(a): IAGO OLIVEIRA PORFIRIO DA SILVA

**Título: O POVO DO RAI0: A COSMOPOLÍTICA NOS COLETIVOS DE CINEMA
DOCUMENTÁRIO ENTRE OS GUARANI**

Banca examinadora:

Prof(a). ANDRÉ GUIMARÃES BRASIL	Examinador Externo à Instituição
Prof(a). LUCIANA DE OLIVEIRA	Examinadora Externa à Instituição
Prof(a). MARCIA GOMES MARQUES	Examinadora Externa à Instituição
Prof(a). RAFAEL ANTONIO PÉREZ TAYLOR Y ALDRETE	Examinador Externo à Instituição
Prof(a). JOSE FRANCISCO SERAFIM	Presidente

Os itens abaixo deverão ser modificados, conforme sugestão da banca

1. [] INTRODUÇÃO
2. [] REVISÃO BIBLIOGRÁFICA
3. [] METODOLOGIA
4. [] RESULTADOS OBTIDOS
5. [] CONCLUSÕES

COMENTÁRIOS GERAIS:

Declaro, para fins de homologação, que as modificações, sugeridas pela banca examinadora, acima mencionada, foram cumpridas integralmente.

Prof(a). JOSE FRANCISCO SERAFIM

Orientador(a)

Para Marcos Paulo da Silva

AGRADECIMENTOS

O caminho percorrido até aqui, com as contingências, dificuldades e intempéris da vida, somente foi possível com a ajuda de muitas pessoas. Antes de citar nominalmente aquelas e aqueles que, direta ou indiretamente, estiveram comigo nesse processo, gostaria de começar pela pessoa a quem esta tese é dedicada – e não somente a tese, mas toda essa “caminhada”: Marcos Paulo da Silva. Marcos, sem o seu apoio, chegar até aqui seria impossível – o seu exemplo de como a educação contribui para o desenvolvimento dos valores humanos, sempre com humildade, é o que levo comigo, desde que fui seu aluno ainda no curso de Comunicação Social/Jornalismo, momento também em que tive a grande oportunidade de trabalhar em seu grupo de pesquisa, o que contribuiu muito para o meu crescimento intelectual e amadurecimento acadêmico. Muito obrigado, Marcos Paulo!

De igual modo, agradeço à minha mãe, Zanita Rodrigues Oliveira, uma mulher negra, que não teve muitas das oportunidades que tive (como de ser alfabetizado e de ter estudado), que criou sozinha os seus oito filhos sempre com dignidade, e tendo na educação a esperança e o caminho mais seguro para a transformação de muitas tristes realidades que vivemos juntos.

Agradeço ao meu orientador José Francisco Serafim, pela paciência e longos momentos de reflexões sobre/durante os caminhos percorridos nesta tese. Quero agradecer aos professores Rafael Pérez-Taylor e Mario Alberto Castillo Hernández por terem me recebido no Instituto de Investigações Antropológicas da Universidade Nacional Autônoma do México (IIA/UNAM), durante o meu estagio doutoral para o desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço também ao Samuel Castro Herrera, secretário acadêmico do IIA, que jamais mediu esforços para me ajudar quando sempre surgiam trâmites burocráticos.

Agradeço também às professoras e aos professores do PósCom da UFBA, Programa que acolheu o meu ambicioso projeto de pesquisa para o Doutorado, em especial à professora Itania Gomes e ao professor Marcelo Ribeiro, que também esteve no exame de qualificação, com valiosas e importantes contribuições, e à Michelle Almeida, secretária do PósCom. Ao grupo de pesquisa Nanook, do Laboratório de Análise

Fílmica. Agradeço aos funcionários e funcionárias da Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa da UFBA/Ondina, em especial a Joceane Cristina H. Santos que, além de me apoiar sempre com consultas de obras, podia compartilhar minhas angústias, preocupações, tristezas e alegrias no tempo em que estive morando em Salvador/BA.

Esta tese encerra, de certo modo, uma etapa da minha vida, dando abertura para outras que virão. Dessa maneira, gostaria de agradecer também quem esteve comigo antes e durante essa longa etapa. Assim, agradeço ao professor Edson Silva, pela amizade e importantes contribuições para a minha formação como jornalista, assim como a professora Katarini Miguel.

Quero agradecer à minha amiga Eliana Prol, com quem tenho o prazer de compartilhar questões e preocupações sobre os caminhos da educação pública na América Latina desde o seminário que cursamos juntos na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires (Filo/UBA), e quem me recebe, com a sua família, com uma deliciosa pizza caseira e com uma boa cerveja artesanal, além do mate, sempre quando vou a Buenos Aires (Argentina). Agradeço também à minha amiga Lola Dawta, quem tive a felicidade de encontrar na Universidade Nacional de Catamarca (UNCA, Argentina), construindo uma importante relação de afetos para mim. Obrigado, Lola. Sou grato também ao professor Juan José Cascardi da Faculdade de Ciências Naturais e Museu da Universidad Nacional de La Plata (FCNyM/UNLP), de quem tive o prazer de ter sido aluno, conhecendo a importância de Jorge Prelorán para o cinema etnográfico argentino e latino-americano. Também agradeço à professora Ivana Romano.

Ao presidente Luiz Inacio Lula da Silva.

Às pessoas que me acolheram na Cidade do México, meu eterno agradecimento, especialmente a Martha Leticia Mondragón, Nancy Flores e ao professor Antonio Zirión, em um difícil processo de adaptação nesse país que me recebeu com afeto. Aos funcionários e funcionárias das bibliotecas do IIA/UNAM e da biblioteca do Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE/UNAM).

A Osvaldo González Miranda.

Ao meu pequeno Jorge, que chegou à minha vida com esta tese.

Como costuma dizer Pedrina Lourdes Santos, *Quem não sabe de onde veio, não sabe para onde vai*. Sou muito grato às pessoas que me ajudaram a concluir essa jornada de estudos, tendo que criar, muitas vezes, as minhas próprias oportunidades. Chegando ao México, sem recursos financeiros e apoio institucional do governo brasileiro, deparei-

me com muitas dificuldades – muitas delas comuns ao longo da minha vida –, mas que foram amenizadas com a ajuda muitas pessoas, a quem sou grato.

Agradeço aos colegas, professoras e professores dos grupos de pesquisa Poéticas da Experiência e Corisco (Coletivo de Estudos, Pesquisas Etnográficas e Ação Comunicacional em Contextos de Risco), ambos do PPGCOM da UFMG. Agradeço especialmente ao professor André Brasil e à professora Luciana de Oliveira, não somente pelas valiosas contribuições na banca de defesa, mas também por terem inspirado, a partir de suas aulas, grande parte das questões desta tese. Agraço também à professora Márcia Gomes Marques, que me orientou na pesquisa de mestrado, e que contribuiu para o encerramento desta tese-percurso.

Quero citar, nominalmente, as pessoas que, direta ou indiretamente, me ajudaram ao longo desse caminhar: Francisco Gabriel Rêgo, Christiane Rocha Falcão, Jean-Pierre Chauvin, Ricardo Alexino Ferreira, Marcelo Cancio, Mario Luiz Fernandes, Daniela Otta, Eduardo Duarte, Daniela Giovana Siqueira, Fabiola dos Santos, Ester Schiavi, Bianca Salles Pires, Alline Góis, Géshica Rodrigues, Anderson Gomes da Silva, Vivian Campos, Miguel Ariza Benavides, Tiago Osiro Linhar, Luiza Cardoso, Laís Prado, Morgana Gama, Ludwig García Mata, Victor Hugo Hernández Mondragón, Mario Arturo Chávez, Patricia Cabrera Romero, Nallely Reyes Ubaldo, Jerónimo Repoll, Selene González, Gabriela Romano Ángeles, Maria Fernanda Martínez, Joshelin González, Itzel González Campos, Oscar Eduardo Gutio, María Isabel H., Isabel García, ao Laboratório de Antropología Visual da Universidade Autônoma Metropolitana-Unidade Iztapalapa (UAM-I), e aos colegas do Laboratorio de Análisis Transdisciplinar y Sistemas Complejos do IIA/UNAM.

Agradeço ao CNPq pela bolsa que possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa.

“A gente filma com o espírito”

Ademilson Concianza Verga (Kiki), Realizador da Ascuri

“Quem não sabe de onde veio, não sabe para onde vai”

Pedrina de Lourdes Santos

PORFÍRIO, Iago. O povo do raio: A cosmopolítica nos coletivos de cinema documentário entre os Guarani. Orientador: José Francisco Serafim. 2024. 400f. il. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, 2024.

RESUMO

Propomos nesta tese uma reflexão acerca da constituição da cosmopolítica da imagem no cinema documentário guarani, como via de escapar aos regimes de destruição de vida dos povos tradicionais e formas de construir outros modos de fazer política e condições de existência, tendo como instrumento o cinema. Para isso, estudamos os coletivos de cinema documentário entre os povos Guarani na relação com uma preocupação da cosmopolítica que se inscreve no processo de construção das imagens, a partir das dimensões do dissenso, da performance e da fabulação que mobilizam, por assim dizer, a forma como essa filmografia tem surgido no contexto da cinematografia indígena. A questão central que identificamos no seio dessa produção é a de uma “comunicação intermundos”, de uma produção audiovisual que é feita com o diálogo e com a contribuição das epistemologias do conhecimento ameríndio, com as tecnologias de comunicação, com uma linguagem cinematográfica e as técnicas e modos de fazer audiovisual canonizados em um pensamento filosófico, teórico e político das imagens. Como questão específica, para entender o fenômeno da produção audiovisual indígena como experiência coletiva, estética e política que adentram às formas filmicas, construímos um breve panorama de experiências e formação de coletivos de cinema entre os povos indígenas da América Latina nas últimas décadas, com especial atenção para Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Peru e México. Esse surgimento de experiências cinematográficas vai constituir o que chamamos de *ayllu cinematográfico*, para fazer referência ao conceito que corresponde às relações de parentesco entre os povos andinos, associando a uma concepção de comunidade em suas formas de organização cosmológica e política. Partimos de referências teóricas para pensar o dissensual, o fabulativo e o performático como gestos que estão em uma dimensão cosmológica e política dessas produções. Antes disso, fazemos uma reflexão acerca do conceito de cosmopolítica como regime espiritual e político dos Guarani e Kaiowá diante do Antropoceno e das aceleradas mudanças climáticas que afetam a vida desses povos e de não-humanos, por exemplo. Nessa perspectiva, o *corpus* estudado é constituído por coletivos de cinema entre os Guarani (Mbyá e Kaiowá) e as alianças políticas que estabelecem com outros povos, como os Terena, e também de países vizinhos, como Argentina e Bolívia, sendo eles o *Colectivo de Cine Mbyá Guarani Ara Pyau*, entre os Mbyá de Misiones, Argentina, o *Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema*, entre os Mbyá do Rio Grande do Sul, Brasil, a *Associação Cultural dos Realizadores Indígenas de Mato Grosso do Sul (Ascuri)*, de Mato Grosso do Sul, Brasil, e suas alianças com os povos Terena e os povos de língua *quéchua* da Bolívia, e *Coletivo de Cinema Guahu'i Guyra*, entre os Guarani-Kaiowá de Mato Grosso do Sul. Ao final, propomos como pistas para pesquisas futuras a abordagem metodológica para a análise filmica com o apoio rede de colaboração em pesquisa, como gesto de descolonizar as leituras das imagens dessas produções entre os povos tradicionais.

Palavras-chaves: Cinema indígena. Documentário Guarani. Cosmopolítica das Imagens. Dissenso. Fabulação. Performance.

PORFÍRIO, Iago. The people of the lightning: Cosmopolitics in documentary film collectives among the Guarani. Doctoral advisor: José Francisco Serafim. 2024. 400f. il. Thesis (PhD in Communication and Contemporary Culture) - Faculty of Communication, Federal University of Bahia, 2024.

ABSTRACT

In this thesis, we propose a reflection on the constitution of the cosmopolitics of the image in Guarani documentary cinema, as a way of escaping the regimes of destruction of the lives of traditional peoples and ways of constructing other ways of doing politics and conditions of existence, using cinema as an instrument. To this end, we study the collectives of documentary cinema among the Guarani peoples in relation to a concern for cosmopolitics that is inscribed in the process of constructing images, based on the dimensions of dissent, performance and fabulation that mobilize, so to speak, the way in which this filmography has emerged in the context of indigenous cinematography. The central issue that we identify within this production is that of an “interworldly communication”, of an audiovisual production that is made with dialogue and with the contribution of the epistemologies of Amerindian knowledge, with communication technologies, with a cinematographic language and the techniques and ways of making audiovisual canonized in a philosophical, theoretical and political thought of images. As a specific question, in order to understand the phenomenon of indigenous audiovisual production as a collective, aesthetic and political experience that permeates film forms, we construct a brief overview of experiences and the formation of film collectives among indigenous peoples in Latin America in recent decades, with special attention to Argentina, Bolivia, Brazil, Chile, Colombia, Ecuador, Peru and Mexico. This emergence of cinematographic experiences will constitute what we call a *cinematographic ayllu* (*ayllu cinematográfico*), to refer to the concept that corresponds to kinship relations among Andean peoples, associated with a conception of community in its forms of cosmological and political organization. We start from theoretical references to consider the dissensual, the fabulative and the performative as gestures that are in a cosmological and political dimension of these productions. Before that, we reflect on the concept of cosmopolitics as a spiritual and political regime of the Guarani and Kaiowá in the face of the Anthropocene and the accelerated climate changes that affect the lives of these peoples and non-humans, for example. From this perspective, the corpus studied is made up of film collectives among the Guarani (Mbyá and Kaiowá) and the political alliances they establish with other peoples, such as the Terena, and also with neighboring countries, such as Argentina and Bolivia, such as the *Colectivo de Cine Mbyá Guaraní Ara Pyau*, among the Mbyá of Misiones, Argentina; the *Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema*, among the Mbyá of Rio Grande do Sul, Brazil; the *Cultural Association of Indigenous Filmmakers of Mato Grosso do Sul (Ascuri)*, of Mato Grosso do Sul, Brazil, and its alliances with the Terena peoples and the quechua-speaking peoples of Bolivia; and the *Coletivo de Cinema Guahu'i Guyra*, among the Guarani-Kaiowá of Mato Grosso do Sul. Finally, we propose as avenues for future research the methodological approach to film analysis with the support of a research collaboration network, as a gesture of decolonizing the readings of images of these productions among traditional peoples.

Keywords: Indigenous cinema. Guarani documentary. Cosmopolitics of images. Dissent. Fabulation. Performance.

PORFIRIO, Iago. El pueblo del rayo: Cosmopolítica en colectivos de cine documental entre los Guaraníes. Director de tesis: José Francisco Serafim. 2024. 400f. Tesis de Doctorado. (Doctorado en Comunicación y Cultura Contemporáneas) - Facultad de Comunicación, Universidad Federal de Bahía, 2024.

RESUMEN

En esta tesis proponemos una reflexión sobre la constitución de la cosmopolítica de la imagen en el cine documental guaraní, como medio de escapar de los regímenes destructores de vidas de los pueblos tradicionales y formas de construir otros modos de hacer política y condiciones de existencia, utilizando como instrumento el cine. Para ello, estudiamos los colectivos de cine documental del pueblo guaraní en relación con una preocupación cosmopolítica que forma parte del proceso de construcción de imágenes, a partir de las dimensiones del disenso, la performance y la fabulación que movilizan, por así decirlo, la forma en el que esta filmografía ha surgido en el contexto de la cinematografía indígena. El tema central que identificamos dentro de esta producción es el de la “comunicación intermundos”, es decir, una producción audiovisual que se hace con el diálogo y con el aporte de las epistemologías del conocimiento amerindio, con las tecnologías de la comunicación, con un lenguaje cinematográfico y las técnicas y formas de hacer audiovisual canonizados en un pensamiento filosófico, teórico y político de las imágenes. Como cuestión específica, para comprender el fenómeno de la producción audiovisual indígena como una experiencia colectiva, estética y política que entra en formas filmicas, construimos un breve panorama de las experiencias y formación de colectivos cinematográficos entre los pueblos indígenas de América Latina en las últimas décadas, con especial atención a Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Perú y México. Este surgimiento de experiencias cinematográficas constituirá lo que llamamos *ayllu cinematográfico*, para referirnos al concepto que corresponde a las relaciones de parentesco entre los pueblos andinos, asociándolo a una concepción de comunidad en sus formas de organización cosmológica y política. Partimos de referentes teóricos para pensar lo disensual, lo fabulativo y lo performativo como gestos que se encuentran en una dimensión cosmológica y política de estas producciones. Antes, reflexionamos sobre el concepto de cosmopolítica como régimen espiritual y político de los Guaraní-Kaiowá frente al Antropoceno y los acelerados cambios climáticos que afectan la vida de estos pueblos y de los no-humanos, por ejemplo. Desde esta perspectiva, el *corpus* estudiado está conformado por los colectivos cinematográficos entre los guaraníes (Mbyá y Kaiowá) y las alianzas políticas que estos establecen con otros pueblos, como los Terena, y también con países vecinos, como Argentina y Bolivia, siendo los *Colectivo de Cine Mbyá Guaraní Ara Pyau*, entre los Mbyá de Misiones, Argentina, el *Coletivo Mbyá-Guarani de Cine*, entre los Mbyá de Rio Grande do Sul, Brasil, la *Asociación Cultural de Realizadores Indígenas de Mato Grosso do Sul (Ascuri)*, de Mato Grosso do Sul, Brasil, y sus alianzas con el pueblo Terena y el pueblo quechuahablante de Bolivia, y el *Colectivo de Cine Guahu'i Guyra*, entre los Guaraní-Kaiowá de Mato Grosso do Sul. Al final, proponemos como pistas para futuras investigaciones el abordaje metodológico del análisis cinematográfico con el apoyo de una red de colaboración en investigación, como gesto de descolonización de las lecturas de imágenes de estas producciones entre los pueblos tradicionales.

Palabras-clave: Cine indígena. Documental guaraní. Cosmopolítica de las imágenes. Disentimiento. Fabulación. Performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	13
Figura 2	16
Figura 3	83
Figura 4	94
Figura 5	95
Figura 6	98
Figura 7	105
Figura 8	106
Figura 9	107
Figura 10	109
Figura 11.....	114
Figura 12	114
Figura 13	115
Figura 14	118
Figura 15	119
Figura 16	121
Figura 17	122
Figura 18	124
Figura 19	124
Figura 20	125
Figura 21	127
Figura 22	128
Figura 23	129
Figura 24	130
Figura 25	134
Figura 26	135
Figura 27	140
Figura 28	142
Figura 29	144
Figura 30	146
Figura 31	147
Figura 32	148
Figura 33	150
Figura 34	151
Figura 35	153
Figura 36	156
Figura 37	158
Figura 38	159
Figura 39	159
Figura 40	161
Figura 41	162
Figura 42	164

Figura 43	165
Figura 44	166
Figura 45	169
Figura 46	172
Figura 47	172
Figura 48	174
Figura 49	177
Figura 50	179
Figura 51	180
Figura 52	181
Figura 53	182
Figura 54	193
Figura 55	194
Figura 56	195
Figura 57	196
Figura 58	197
Figura 59	198
Figura 60	198
Figura 61	200
Figura 62	200
Figura 63	202
Figura 64	202
Figura 65	202
Figura 66	204
Figura 67	204
Figura 68	207
Figura 69	207
Figura 70	208
Figura 71	211
Figura 72	211
Figura 73	212
Figura 74	213
Figura 75	216
Figura 76	217
Figura 77	218
Figura 78	219
Figura 79	221
Figura 80	221
Figura 81	222
Figura 82	224
Figura 83	233
Figura 84	234
Figura 85	235
Figura 86	236
Figura 87	237
Figura 88	238
Figura 89	238

Figura 90	241
Figura 91	241
Figura 92	242
Figura 93	242
Figura 94	244
Figura 95	246
Figura 96	246
Figura 97	247
Figura 98	245
Figura 99	249
Figura 100.....	252
Figura 101.....	252
Figura 102.....	253
Figura 103.....	256
Figura 104.....	258
Figura 105.....	259
Figura 106.....	259
Figura 107.....	261
Figura 108.....	263
Figura 109.....	264
Figura 110.....	264
Figura 111.....	265
Figura 112.....	266
Figura 113.....	268
Figura 114.....	269
Figura 115.....	270
Figura 116.....	270
Figura 117.....	272
Figura 118.....	273
Figura 119.....	273
Figura 120.....	274
Figura 121.....	276
Figura 122.....	283
Figura 123.....	288
Figura 124.....	288
Figura 125.....	289
Figura 126.....	290
Figura 127.....	292
Figura 128.....	294
Figura 129.....	294
Figura 130.....	294
Figura 131.....	296
Figura 132.....	297
Figura 133.....	297
Figura 134.....	300
Figura 135.....	301
Figura 136.....	308

Figura 137.....	308
Figura 138.....	309
Figura 139.....	309
Figura 140.....	311
Figura 141.....	312
Figura 142.....	313
Figura 143.....	315
Figura 144.....	317
Figura 145.....	317
Figura 146.....	318
Figura 147.....	319
Figura 148.....	320
Figura 149.....	321
Figura 150.....	322
Figura 151.....	323
Figura 152.....	325
Figura 153.....	334
Figura 154.....	337
Figura 155.....	337
Figura 156.....	339
Figura 157.....	341
Figura 158.....	342
Figura 159.....	343
Figura 160.....	347
Figura 161.....	348
Figura 162.....	349
Figura 163.....	353

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- ACIN – Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca
- AEA – Arquivo Etnográfico Audiovisual
- CAACI – Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica
- CACI – Cartografía de Ataques Contra Indígena
- CAND – Colônia Agrícola Nacional de Dourados
- CAIB – Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia
- CCI – Centros Coordinadores Indigenistas
- CEFREC – Centro de Formação e Produção Cinematográfica
- CHIRAPAQ – Centro de Culturas Indígenas del Perú
- CIMI – Conselho Indigenista Missionário
- CKC – Coletivo Kuikuro de Cinema
- CLACPI – Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas
- CTI – Centro de Trabalho Indigenista
- CONAIE – Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador
- CRIC – Consejo Regional Indígena del Cauca
- CUEC – Centro Universitário de Estudos Cinematográficos
- ENAC – Escuela Nacional de Artes Cinematográficas
- EZLN – Exército Zapatista de Libertação Nacional
- FECONBU – Federación de Comunidades Nativas del Bajo Ucayali
- FICI – Federación Indígena y Campesina de Imbabura
- FICWALLMAPU – Festival Internacional de Cinema e Artes Indígenas em Wallmapu
- FORUMDOC.BH – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte
- FUNAI – Fundação Nacional do Índio
- IIA/UNAM – Instituto de Investigações Antropológicas da Universidade Nacional Autônoma do México
- IAAviM – Instituto de Artes Audiovisuais de Misiones

ICB – Instituto Boliviano de Cinema
INCUPO – Instituto de Cultura Popular
INAH – Instituto Nacional de Antropologia e História
INPI – Instituto Nacional dos Povos Indígenas
MCHAP - Museo Chileno de Arte Precolombino
MINC – Ministério da Cultura
MNCVB – Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano
OPIP – Organización de Pueblos Indígenas de Pastaza
VNA – Vídeo nas Aldeias
SPI – Serviço de Proteção aos Índios
STF – Supremo Tribunal Federal
UFBA – Universidade Federal da Bahia
UFF – Universidade Federal Fluminense
UFG – Universidade Federal de Goiás
UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais
UNAM – Universidade Nacional Autónoma do México
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFSB – Universidade Federal do Sul da Bahia

SUMÁRIO

Prólogo	13
Introdução – Imagem, cosmologia e política: o cinema contra o genocídio.....	27
Capítulo 1 – Cosmologias e Cosmopolíticas da Imagem.....	38
1.1. Antropoceno: apontamentos para a construção de novos mundos.....	43
1.2. Possíveis saídas: a cosmopolítica.....	54
1.3. A cosmopolítica e as imagens	72
Capítulo 2 – Ayllu cinematográfico: a formação dos coletivos de cinema indígena na América Latina	83
2.1. A tradição do cinema etnográfico	91
2.2. O audiovisual como flecha para as lutas: os coletivos na América Latina. 102	
2.2.1. O Grupo Ukamau na Bolívia.....	103
2.2.2. Cineastas indígenas no Brasil.....	112
2.2.3. O Projeto Vídeo nas Aldeias (VNA).....	132
2.2.4. A experiência cinematográfica entre os povos indígenas no México	139
2.2.5. A formação audiovisual indígena no Gran Chaco argentino.....	154
2.2.6. Experiências do cinema indígena no Chile	160
2.2.7. Alberto Muenala e o cinema indígena no Equador	165
2.2.8. A experiência audiovisual entre indígenas no Peru	170
2.2.9. A experiência audiovisual entre povos indígenas na Colômbia	175
Capítulo 3 – O cinema como semente: Coletivo de Cinema Mbyá Guaraní Ara Pyau	185
Capítulo 4 – Palavras de Nhanderú: Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema	224
Capítulo 5 – Entre o fogo e a imagem: o cinema documentário da Associação Cultural dos Realizadores Indígenas de Mato Grosso do Sul (Ascuri).....	276

Capítulo 6 – Ocupar as imagens, fazer o território: Coletivo de Cinema Guahu'i Guyra.....	325
Considerações finais.....	356
Referências bibliográficas.....	364
Filmografia analisada	381
Filmografia citada.....	382

PRÓLOGO

Figura 1



Foto: Acervo Pessoal. Iago Porfírio

A luta pela terra dos índios conhecidos como Guarani e Kaiowá é um dos maiores e mais longos movimentos de resistência existencial na história do Brasil. É uma luta antiga que remonta aos primeiros contatos dos povos originários das terras, que foram chamadas de América, com a cultura Ocidental e com os invasores europeus bem como a um estado de guerra permanente desde a segunda metade do século XIX até os dias de hoje. Esse estado de guerra tem provocado um processo de genocídio lento que implica a morte de pessoas e também de conhecimentos e formas de viver.

Luciana de Oliveira (2020)

A foto que abre este prólogo é de Dona Damiana Cavanha, que faleceu em 7 de novembro de 2023 – período de redação desta tese. Liderança histórica do povo Kaiowá, foi sobrevivente do massacre do *tekoha Apyka'i*, território pelo qual sempre lutou, tornando-se um símbolo de resistência Guarani e Kaiowá, e onde está enterrada grande parte de sua família, que não sobreviveu aos ataques de fazendeiros da região. “Fazendeiro não foi preso. Não vou chegar na *catacumba* [espaço onde estão enterrados filhos, netos, marido, pai, irmão e boa parte da família]. Estou ficando triste”, me disse Dona Damiana – quando estivemos juntos durante um trabalho de campo que realizava em 2016, ocasião em que a foto acima foi feita –, em referência aos ataques que seu povo sofreu, e vem sofrendo, após serem expulsos sob arma de fogo de *Apyka'i* – invadido e ocupado pela monocultura do agronegócio. Dona Damiana dedicou a sua vida para lutar, destemidamente, pela retomada de seu território, assim como pelo direito de cuidar de seus mortos e de viver conforme os modos tradicionais de seu povo. Com sua força e resistência, temos muito o que aprender e, de modo geral, também com a luta dos Guarani e Kaiowá.

No Brasil, os Guarani, que fazem parte da família de língua Tupi-Guarani, do tronco Tupi, se dividem em três grupos, conhecidos na literatura como subgrupos a partir dos estudos de Curt Nimuendajú (1914), que são: os Ñandeva (Ava Guarani), os Mbyá e os Kaiowá (*Pãi-Tavyterã*). Juntos, formam um complexo histórico-cultural para o pensamento da antropologia social, etnografia e estudos etnográficos, pela diversidade linguística, modos de vida, cosmologias e práticas religiosas. Com essa perspectiva, segundo explica Luciana de Oliveira,

a associação política entre duas populações distintas (os Guarani e os Kaiowá), pela via da qual muitas vezes os próprios indígenas se referem a si próprios como um grupo indistinto do ponto de vista demandatório, nos dá a licença para usar também, em alguns momentos, Guarani-Kaiowá ou Guarani e Kaiowá como modo de sublinhar essa aliança política na luta por direitos (Oliveira, 2020, pp. 554-555).

Desse modo, a compreensão do sistema social desses grupos passa pelo entendimento da atuação política e ritual de cada um deles, o que demandaria uma pesquisa mais aprofundada e enfocada nos estudos etnológicos. Com isso, não pretendemos nesta tese generalizar os subgrupos, que reúnem um reconhecimento

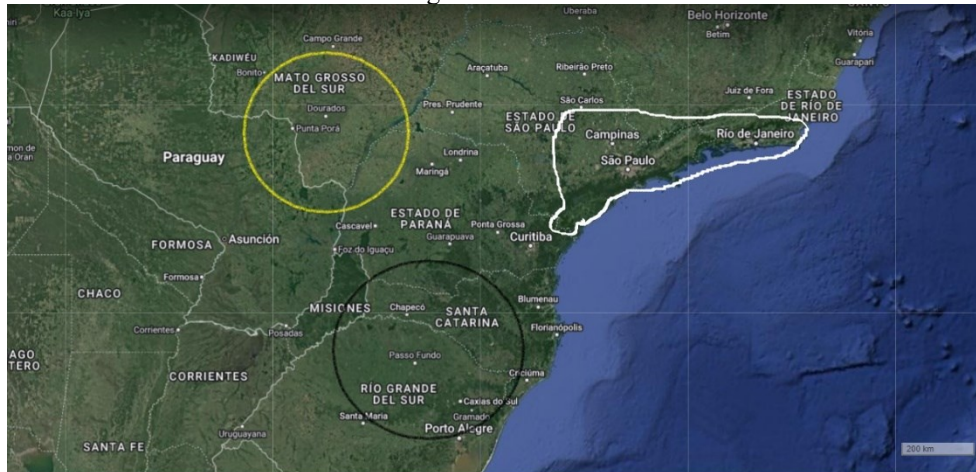
complexo nas suas relações políticas, sociais, culturais, econômicas e rituais. Pretendemos, assim, identificar a proximidade do uso político do audiovisual no contexto de luta pelo território tradicional como elemento suficiente para suprimir qualquer distância entre os três grupos, sem a homogeneidade de sua organização sociopolítica.

Ao longo dos anos, esses povos têm enfrentado um contexto de intensa luta pela retomada de seus territórios tradicionais, pela memória e pelos direitos, sobrevivendo aos processos de colonização iniciados por portugueses e espanhóis, e perpetuados por militares, jesuítas, bandeirantes e ações missionárias. Em outras palavras, como descreve Oliveira (2020) na esteira do pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos (2015), são povos que empenham uma luta contra-colonizadora ao não se permitirem colonizar, em um complexo caminho e história de luta pela terra e de retomada dos territórios tradicionais.

No entanto, esse contexto de luta se configura em um conflito que provoca um estado de exceção e de genocídios contra esses povos, que vivem em um confinamento geográfico e sociopolítico, ou seja, confinados em reservas ao lado de comunidades não-indígenas e longe de seus territórios onde possam desenvolver suas práticas tradicionais, resultando em muitos problemas de convivência – como abordado em alguns filmes dos coletivos que analisaremos nos capítulos seguintes desta tese. Segundo Antonio Brand (2004, p. 144), “o deslocamento espacial parece ter sido uma importante estratégia Guarani e Kaiowá para a superação de conflitos e tensões”, embora essas migrações entre esses povos, historicamente, sejam fatores que aumentam a violência nas reservas onde vivem, especialmente entre esses dois grupos, no sul do estado de Mato Grosso do Sul.

Como observamos no mapa a seguir, que elaboramos a partir do Mapa Guarani Digital, os três subgrupos estão divididos entre o Sul, Centro-Oeste e Sudeste do Brasil, sendo que alguns deles vivem na fronteira entre Paraguai, como os Kaiowá, e Argentina, como os Mbyá. O sul de Mato Grosso do Sul, círculo amarelo, é predominantemente habitado pelos Guarani e Kaiowá, e também por algumas comunidades dos Ñandeva, os Mbyá (círculo escuro), entre Misiones, Argentina, e Rio Grande do Sul, Brasil, e parte da região Sul do país, e os Ñandeva, entre os estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo (círculo branco).

Figura 2



Fonte: Elaboração própria a partir do Mapa Guarani Digital¹

Os Guarani e Kaiowá, que ocupam Mato Grosso do Sul, entre as cidades de Dourados, Aral Moreira (fronteira com o Paraguai), Amambai, João Antonio, Japorã, Maracaju, Juti, Laguna Carapã, entre outras, como é possível observar no mapa acima, apresentam uma luta histórica pelos direitos e retomadas de suas terras tradicionais no estado, além de serem vítimas de um genocídio que perdura até os dias atuais, como narra boa parte dos filmes documentários que serão comentados a seguir, com lideranças, jovens, crianças e mulheres assassinadas, casas de reza depredadas, e até mesmo incendiadas, e suas terras invadidas por seguranças particulares contratados por fazendeiros. Esses povos, juntos com outras etnias indígenas, fazem com que Mato Grosso do Sul seja o terceiro maior estado do país em população indígena².

O principal alvo dos ataques contra os Guarani e Kaiowá são, sem dúvida, as lideranças, somando mais de 374 lideranças guarani-kaiowá assassinadas desde o início dos anos 1990 a 2021, por exemplo, segundo dados da Cartografia de Ataques Contra Indígena (Caci), organizada pelo Conselho Indigenista Missionário (Cimi)³, ganhando novos patamares bárbaros durante o governo do ex-presidente Jair Bolsonaro (2019-2022), não somente contra os povos, mas contra ativistas e jornalistas, como o assassinato, que repercutiu nacional e internacionalmente, do jornalista britânico Dom Phillips e do

¹ Disponível em: <https://guarani.map.as/#/?z=6.1000000000000005&x=-25.268149424768257&y=-53.95854128975925>. Acesso em: dez.2023.

² Além dos Guarani e Kaiowá, vivem em Mato Grosso do Sul, os povos Terena, Kadwéu, Kinikinaw, Atikun, Ofaié e Guató, somando uma população de 116,4 mil habitantes indígenas, segundo dados do censo de 2022 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

³ Disponível em: <http://caci.cimi.org.br/#/>. Acesso em: 24. novembro. 2023.

indigenista brasileiro Bruno Pereira, em junho de 2022, no Vale do Javari, no Oeste do Amazonas, conhecidos por denunciarem o massacre nos territórios indígenas nessa região.

Os difíceis anos do governo fascista⁴ de Bolsonaro foram marcados por graves ataques e violências contra os povos indígenas, período que nos remeteu a um passado recente da nossa história, que foi o da ditadura militar no Brasil (1964-1985), durante o qual uma série de violações de direitos humanos foram cometidas contra a sociedade civil e, sobretudo, contra os povos indígenas, como apontado pelo Relatório Figueiredo – uma espécie de “atlas” das barbaridades cometidas pelo Estado brasileiro contra os povos –, redigido em 1967, a respeito das atrocidades que aconteciam nas aldeias que estavam sob a responsabilidade do Serviço de Proteção aos Índios (SPI), órgão que foi substituído pela atual Fundação Nacional do Índio (Funai), e, mais recentemente, pelas violências registradas também no relatório final da Comissão Nacional da Verdade – que, por sua vez, trouxe à tona o Relatório Figueiredo –, e, mais ainda, pelo trabalho investigativo do jornalista Rubens Valente (2017), em seu livro *Os fuzis e as flechas: História de sangue e resistência indígena na ditadura*.

O SPI, responsável pelas políticas indigenistas brasileiras, em atuação de 1910 a 1967, nos primeiros anos de suas atividades em diferentes comunidades indígenas do país, passa, então, a demarcar pequenas reservas de terras aos Guarani e Kaiowá (Oliveira, 2020; Pimentel, 2012; Brand, 1997), iniciando um longo processo de confinamento entre esses povos e a luta pela recuperação de seus territórios. Segundo o antropólogo kaiowá Tônico Benites,

O SPI, desconhecendo o modo de viver dos Kaiowá e Guarani e o modo de ocupar seus territórios, instituiu entre 1915 e 1928 oito minúsculas reservas. Nestas reservas esse órgão impôs um ordenamento militar, educação escolar, assistência sanitária e favoreceu as atividades das missões evangélicas que se instalavam na região. Os funcionários do SPI e outros colonizadores não se conformavam com o modo espalhado dos indígenas de ocupar o espaço. Era preciso concentrar os indígenas nas reservas para possibilitar a expropriação de seus territórios. Várias famílias extensas estabeleceram morada nessas

⁴ Como explica Márcia Tiburi, a genealogia da palavra fascismo precisa ser compreendida. Para a autora, a palavra “se origina de *fascio* (do latim *fascis*), símbolo da autoridade dos antigos magistrados romanos, que utilizavam feixes de varas com o objetivo de abrir espaços para que passassem (exercício de poder sobre o corpo do indivíduo que atrapalhava o caminho)” (Tiburi, 2015, p. 12). Ainda de acordo com a autora, a ideologia fascista não suporta a democracia e o projeto constitucional que garante a vida digna e os direitos fundamentais, tal como foi o período do governo Bolsonaro (2019-2022).

reservas do SPI, mas muitas outras continuaram vivendo nas matas da região (Benites, 2014, p. 41).

Para termos ideia do contexto histórico de luta pelo qual passam até os dias atuais os Guarani e Kaiowá, como amplamente debatido pela literatura (Oliveira, 2020; Pimentel, 2012; Benites, 2014; Brand, 1999, entre outros), deixando claro que o que está em disputa é a própria vida, o território e os direitos desses povos, esse passado recente de ataques contra as comunidades indígenas remonta também aos anos de 1864.

Após a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), que envolveu Brasil, Argentina e Uruguai em um conflito armado (o maior ocorrido na América Latina) contra o Paraguai, contando com indígenas para atuarem na guerra contra o país vizinho, com a promessa de serem devolvidas as suas terras⁵ – promessa não cumprida até hoje –, uma comissão foi criada com o propósito de redefinir os limites territoriais entre Paraguai e Brasil, como descrevem Eva Maria Luiz Ferreira e Antonio Brand (2009), em um trabalho que iniciase em 1872 e que encerra-se em 1874, durante o qual integrantes dessa comissão percorreram regiões, até então, ocupadas pelos Guarani e Kaiowá.

Entre os participantes da comissão, estava Thomaz Larangeira, empresário que foi responsável por fornecer alimentos para essa expedição, que examinava as regiões percorridas, vislumbrando as possibilidades de expandir suas atividades econômicas a partir da exploração dos povos indígenas. De acordo com Ferreira e Brand (2009, p. 108), no início das atividades da comissão, em 1872, “Thomaz Larangeira fundou uma fazenda de gado no Mato Grosso e logo depois, em 1877, iniciou o trabalho de exploração da erva, no Paraguai, enquanto aguardava uma concessão do Governo Brasileiro para instalar-se no Brasil”. Desse modo, Thomaz Larangeira obtém a autorização, por meio do Decreto Imperial, de nº 8799 de 9 de dezembro de 1882, para a exploração da erva-mate nativa nos territórios dos povos Guarani e Kaiowá, por um período de 10 anos, fundando, então, a Companhia Matte Larangeira.

Embora tenha havido um reconhecimento do decreto de que o direito à exploração da erva também seria das pessoas que viviam na região da concessão, isso foi responsável pelo deslocamento de inúmeras famílias. No entanto, Larangeira, que possuía relações

⁵ Para mais detalhes, ver *A Retirada da Laguna*, de Alfredo d’Escragnolle Taunay (Visconde de Taunay) (1927).

com diferentes políticos do poder público, recebe do Estado a exclusividade legal para a extração e cultivo da erva-mate, facilitando, desse modo, o monopólio da exploração da erva, tendo também a área de concessão ampliada, contando sempre com o apoio de figuras políticas como, entre outras, Joaquim Murtinho e Antônio Maria Coelho. “Com o advento da República, as terras legalmente e consideradas devolutas passam para a responsabilidade dos Estados, o que favorece os interesses da Empresa, pelo seu grau de proximidade com os governantes locais” (Ferreira, Brand, 2009, p. 109). Segundo Benites,

Mais especificamente, no período posterior à guerra, na década de 1880, o Estado brasileiro começou a abrir a região para o capital privado e concedeu um enorme espaço de terras para a Cia. Matte-Larangeira, permitindo a exploração exclusiva da erva-mate nativa na região em que estavam localizados os *tekoha guasu* dos indígenas (Benites, 2014, p. 40).

Avançando cada vez mais para os territórios dos Guarani e Kaiowá, a Cia Matte Larangeira, segundo Benites (2014, p. 40), instaura uma “situação histórica”, em que a relação com esses povos passa a ser “baseada sobretudo na mão de obra para o trabalho da extração da erva-mate”, iniciando um longo processo de exploração da mão de obra de indígenas que se tornaram trabalhadores dos ervais em condição de semiescravidão, sendo submetidos a hábitos e atividades que não faziam parte de sua cultura.

Esse contexto é também resultado de uma “política de doação” das terras dos povos indígenas consideradas pelo Estado como “devolutas” (Brand, 1997), seja depois da chamada Guerra do Paraguai (1864-1870), como citamos anteriormente, ou mesmo com a criação da Cia. Matte com a ajuda do Governo, o que gerou consequências como confinamentos, deslocamentos forçados e intensos conflitos pela disputa dos territórios tradicionais desses povos, frente a expansão da extração da erva-mate, e a ocupação, não somente da Companhia, mas também de muitas famílias “gaúchas” vindas do Rio Grande do Sul com o objetivo de estabelecerem-se como proprietárias das terras arrendadas, trabalhando nas atividades ervateiras, bem como os paraguaios que, mesmo com a proximidade linguística, existiam uma certa “rivalidade” e conflitos, conforme descrevem Ferreira e Brand:

A presença paraguaia é constante no registro do cotidiano dos Kaiowá e Guarani, no interior dos ervais, porque, embora houvessem diferenças culturais, ambos falavam o mesmo idioma, o guarani. O uso da língua guarani, embora tenha sido, certamente, um fator facilitador da comunicação, figura também, em muitos casos, como causa de conflitos, em decorrência das estratégias usadas pelo trabalhador paraguaio para se impor aos indígenas, quando estes não concordavam em ceder seus ervais (Ferreira, Brand, 2009, pp. 116-117).

Assim como os paraguaios, ou mesmo “gaúchos”, os indígenas eram vigiados por capatazes nos ervais, em um regime de escravidão, desde levantar de madrugada para trabalhar, ou durante o dia de trabalho forçado e sem descanso. Conforme relata o kaiowá João Aquino, em entrevista concedida à Ferreira e Brand (2009), os capatazes, que eram responsáveis por monitorar o trabalho, aplicavam castigos àqueles que não faziam o trabalho direito, havendo, também, muitos assassinatos de indígenas. Segundo Aquino, foi “triste a vida do índio naquele tempo”:

Tem que levantar de madrugada, 2 horas tem que comer alguma coisa, pra ir, 2 horas. Estava escuro, o capataz já vem, acordou o pessoal, tem que acordar, o capataz já avisa: “tem que levantar, vamos comer alguma coisa” e, 4, 5 horas já clareando o dia, já vai, já vai tudo o pessoal. O capataz atrás, também, quando vai aqui faz picada grande, assim. Aqui tem *barbakua*, então daqui foi. O capataz dava aqui, pedaço por pedaço, aqui entra uma pessoa, aqui outra pessoa, aqui outra pessoa, marcava tudo. Depois até acabou lá de tirar ia pra outra parte, assim que é. Mas [...] não pode dá a gente dormir bem. Assim que a gente trabalha na erva. É Companhia Matte. E muito pessoa antiga diz que morreu no erval. O paraguaio mata, tudo pessoa mata índio, porque no mato né, era. Assim tem de e depois, depois que o governo toma conta no Mato Grosso, e depois já pouco que morre índio, não trabalha mais no erval. Aqui foi, é **triste a vida do índio naquele tempo**, naquela época. É cuidava o lo capataz, cuidava ali, mas no fundo trabalha, passava aqui. Quando não saiu meio logo, aí ele foi ver o que aconteceu, aí o pião dele tava quebrando tudo, aí ele ajudava também quebrar. **O Capataz manda assim, manda assim, se não faz bem, aí é brabo [...]** (Aquino, *s/d apud* Ferreira, Brand, 2009, p. 118).

Além de trabalharem sob vigilância, tendo cada passo controlado por capatazes, e em condições de semiescravidão, com o risco de sofrerem violências físicas ou até mesmo serem assassinados, os povos Guarani e Kaiowá, como “trabalhadores” da Cia. Matte Larangeira nos ervais, assistiam ao seu território sendo considerado como “terra devoluta” e “terra vazia”, tornando-se lugar propício para o desenvolvimento do comércio, para o extrativismo da erva-mate e também da monocultura, sendo reservadas a esses povos como território oficial somente as oito reservas indígenas estabelecidas pelo SPI (Brand, 1997; Benites, 2014).

Depois de ter ocupado o território e escravizado os povos indígenas, a Companhia Matte Larangeira tem o domínio das terras e os direitos anulados em 1943, pelo então presidente da República Getúlio Vargas, que, proibindo “o arrendamento de terras em áreas de fronteira”, dá “continuidade à política de colonização da região com a chamada Marcha para o Oeste, a formação das Colônias Agrícolas e a distribuição de terras, ditas devolutas, para colonos brancos” (Oliveira, 2020, p. 557). Surge, então, outra “situação histórica” (Benites, 2014) para os povos Guarani e Kaiowá de Mato Grosso do Sul, quando, a partir das décadas de 1950 a 1970, famílias indígenas são novamente expulsas e dispersas de seus territórios para dar lugar à instalação de fazendas privadas nos *tekoha* guarani-kaiowá.

Como sintetiza Oliveira (2020), o contato com os não-indígenas, desde a invasão colonial dos portugueses, dá-se de forma episódica, com a presença de militares e missionários jesuítas a partir do século XVI nos territórios guarani-kaiowá, com as formas de escravização desses povos que foram obrigados a combater na Guerra do Paraguai com a promessa de terem suas terras devolvidas/demarcadas, com a instalação da Companhia Matte-Laranjeira e o surgimento de fazendas para o monocultivo em meados do século XX (Oliveira, 2020; Brand, 1997; Benites, 2014).

Nesse contexto de situações históricas, na esteira de Benites (2014), marcadas por violações de direitos contra os povos indígenas, podemos citar, também, a criação do SPI em 1910, com o estabelecimento de reservas que forçaram violentamente os indígenas a deixarem seus territórios tradicionais e, com isso, sem poderem realizar suas práticas e modos de vida. Segundo Oliveira, nessas reservas, além do confinamento a que os povos eram submetidos, “as condições sociais e ambientais não permitiram a prática e o desenvolvimento de suas técnicas de produção tradicionais. Os indígenas só podiam permanecer em suas terras tradicionais se resignados ao lugar de trabalhadores rurais e às regras autoritárias ou semiescravas de trabalho” (Oliveira, 2020, p. 563).

Ainda de acordo com Benites, as reservas favoreceram a presença de militares e a instalação de missões evangélicas que contrariavam as práticas espirituais e o xamanismo indígena, além de imporem uma educação escolar como forma de assimilação. Foi, portanto, um período de colonização, cujos colonizadores e agentes do SPI, sob as ordens do Governo brasileiro, “não se conformavam com o modo espalhado dos indígenas de ocupar o espaço”, sendo “preciso concentrar os indígenas nas reservas para possibilitar a expropriação de seus territórios” (Benites, 2014, p. 41).

Com o surgimento do Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-1945), que impôs o fim do monopólio e da autorização para exploração da erva-mate por parte da Companhia Matte Larangeira, com sua política desenvolvimentista, dá início a outro processo de especulação e colonização dos territórios dos Guarani e Kaiowá, mais especificamente com o projeto do estado ditatorial de Vargas intitulado de “Marcha para Oeste”, cujo objetivo era promover o desenvolvimento e povoar as regiões fronteiriças do Brasil, também por meio da expansão, produção e cultivo agrícola, sobretudo nas regiões Norte e Centro-Oeste brasileiros, esta última território do povo Guarani.

Desse modo, são criadas, por meio do Decreto-Lei nº 3059, em 14 de fevereiro de 1941, as Colônias Agrícolas Nacionais e, na região da grande Dourados (MS), inicia-se, em 1943, a Colônia Agrícola Nacional de Dourados (Cand)⁶, provocando, nos territórios dos Guarani, mais uma “situação histórica” (Benites, 2014) de ocupação territorial e confinamento desse povo (Brand, 1998). Ocupando as aldeias de Panambizinho, principalmente, e as aldeias de Cerro Marangatu, no município de Bela Vista, Guapuku e Juiu, a Cand provocou a expulsão de inúmeras famílias que habitavam a região, sendo transferidas para as reservas demarcadas pelo SPI, ocasionando também uma superlotação dessas reservas sem o *ñande retã* (“nosso território”), sem as referências e as condições para o desenvolvimento dos modos de vida, como a mata e rios, por exemplo.

Em outras regiões, especialmente nas áreas de mata, a chegada das fazendas agropecuárias se dá a partir de 1950. Sendo que os Kaiowá, historicamente, têm buscado refúgio nas regiões de mata, como já ficou caracterizado, a destruição das aldeias ocorre, neste último período, ou seja, a partir de 1950, sendo que as expulsões dos restos de aldeias ocorrerão, especialmente, durante a década de 1970 (Brand, 1998, p. 30).

Nessa direção, para Brand (1998), essa Colônia deu continuidade aos problemas gerados pela Cia. Matte Larangeira, como a intensificação dos conflitos e violências contra os indígenas Guarani e Kaiowá, que se empenham na luta para retomada de seus territórios, e também com o desmatamento e a destruição das aldeias indígenas.

⁶ Em 1956, a CAND passou a ser denominada Núcleo Colonial de Dourados (NCD), embora permanecendo a ser denominada com o nome e sigla de criação. Brand (1997), por exemplo, utiliza a sigla CAN (Colônia Agrícola Nacional), para referir-se à Colônia implantada em Dourados (MS).

As atividades da Cand se estenderam até os anos 1960, em um tempo suficiente para que colonos se apropriassem das terras indígenas em todo o estado de Mato Grosso do Sul, construindo outras colônias agrícolas, sempre com iniciativas ou com o apoio do Estado brasileiro, marcando períodos difíceis para os povos da região, que lutam até os dias atuais pelas suas terras, usurpadas por colonizadores, pela sanha da elite da monocultura e, sobretudo, pelo Estado. Como descrevem Ferreira e Brand,

A história contemporânea dos índios Kaiowá e Guarani é profundamente marcada por conflitos e violências relacionadas à posse do seu território tradicional. O cotidiano dessas populações passou a ser marcado pela violência física e moral e pela indiferença e preconceito por parte da população regional, consequências da chegada das frentes de exploração na região e da intensa disputa em torno da posse das terras que se instala na região (Ferreira, Brand, 2009, p. 115).

No final da década de 1970, os povos Guarani e Kaiowá se organizam ativamente para reivindicar seus territórios tradicionais e originários, e manterem suas formas de vida diante desses contextos de violências e expropriação de suas terras, dando início à grande reza *Jerokyguasu* e também à *Aty Guasu*, a Grande Assembleia dos Povos Guarani e Kaiowá (Oliveira, 2020; Pimentel, 2012; Benites, 2014), em um encontro que, como será comentado adiante nesta tese, converge prática política e prática espiritual, resultando em uma ação cosmopolítica, como também chamou atenção Spensy Kmitta Pimentel (2012) em sua pesquisa de doutorado.

Segundo Benites, a partir da década de 1980, os líderes religiosos passaram a assumir importantes posições nas assembleias, sobretudo para a articulação entre famílias que foram despejadas nos contextos narrados anteriormente. Desse modo, a Grande Assembleia tem como objetivo, além da integração entre as famílias, propor estratégias de organização para a retomada dos territórios, em uma ação que é, a um só tempo, política e cosmológica.

São também estes líderes religiosos que, através da celebração dos *jerokyguasu*, restabeleceram a proximidade entre os indígenas e seus espíritos protetores. Nos rituais religiosos, através das rezas, dos cantos diversos, dos sonhos os *ñanderu/oporaíva* e *ñandesy* se comunicavam com os deuses, buscando as orientações precisas para repassar aos demais e fazer seguir. Por isso, os *ñanderu* e *ñandesy* procuraram compartilhar os estilos comportamentais íntegros e de afetividade (*teko porã*), similares aos seus parentes dos patamares celestes, buscando dia a dia a força do *teko porã* (o “bom viver”) (Benites, 2014, p. 566).

Essa organização sistemática das *Aty Guasu* coincide, de algum modo, com a promulgação da Constituição Federal de 1988, após um longo período de regime militar instaurado no Brasil, e que, de uma maneira ou de outra, responsabiliza o Estado brasileiro pela garantia e cumprimento dos direitos dos povos indígenas. Em um ato histórico durante a Assembleia Nacional Constituinte (1987), no Plenário da Câmara Federal, Ailton Krenak, filósofo, escritor e líder indígena do povo Krenak (Minas Gerais), profere um discurso⁷ em favor dos povos indígenas em meio ao debate e ao processo de elaboração da nova constituição para o Brasil, defendendo uma constituição que incluísse os primeiros habitantes desse país, antes da invasão e exploração por parte de Portugal, ou seja, os povos indígenas.

Eu pensei: eu não vou poder ler essas coisas para esses camaradas, eles não vão me escutar, eles ficam brigando uns com os outros, batendo boca, etc. Eu vou ter que fazer uma coisa de índio, eu vou ter que aprontar uma coisa de índio aqui para distrair eles, porque se eu tentar fazer coisa de branco aqui, não vai rolar. Aí, eu peguei um potinho, esses potinhos de cosméticos que as mulheres usam pra fazer maquiagem e botei jenipapo, a pasta de jenipapo com carvão, dentro daquele potinho e enfiei no bolso do paletó e subi. Quando o presidente da casa disse: “vamos ouvir agora uma proposta de emenda para os direitos dos índios” (Krenak, 2012, p. 123).

A Constituição foi, desse modo, um importante instrumento que se somou à luta dos povos indígenas do Brasil, propondo mudanças ao Estatuto do Índio⁸ de 1973, que trazia, então, uma perspectiva colonizadora dos povos que precisavam integrar-se à sociedade não-indígena de maneira a serem “civilizados”, o que não ocorreu desde o chamado “descobrimento do Brasil”. Na Constituição de 1988, destaca-se o capítulo VIII, do Título VIII – Da ordem social – intitulado “Dos Índios”, que promulga, entre outras coisas, a demarcação, por parte da União, das “terras que tradicionalmente ocupam”, o que se daria sob estudos em seu conjunto e contexto histórico, científico, antropológico e político para o processo judicial demarcatório dos territórios tradicionais.

⁷ O discurso de Krenak está disponível no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=TYICwl6HAKQ>. Acesso em: nov.2023. O discurso também integra o filme documentário *Índio Cidadão?*, de Rodriguarani Kaiowá (2014), sobre a participação do movimento indígena na Assembleia Nacional Constituinte (1987-88), e também a participação e discurso de Ailton Krenak no Plenário, em luta para que fosse incluída a proposta de capítulo dos direitos dos Povos Indígenas do Brasil.

⁸ Disponível em: <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/109873/estatuto-do-indio-lei-6001-73>. Acesso em: 28.11.2023.

Passados mais de 500 anos da invasão dos colonizadores portugueses, sob a égide do “descobrimento”, as lutas para a garantia dos direitos de viver conforme seus costumes e terem suas terras originárias devolvidas ainda permanecem na realidade e cotidiano dos povos. Em 2017, pós-golpe de Estado contra a presidenta Dilma Rousseff (2011-2016), ganha força entre a bancada política de ruralistas e conservadores a tese do “marco temporal”, aprovada pelo Senado brasileiro em 2023, e rejeitada pelo Supremo Tribunal Federal (STF) no mesmo ano, após intensas mobilizações dos povos indígenas e de parte de movimentos sociais da sociedade civil.

Segundo a tese do “marco temporal”, os povos indígenas precisariam comprovar a ocupação de suas terras a serem demarcadas até a data da promulgação da Constituição, 5 de outubro de 1988, e, somente com isso, teriam direito à demarcação de seus territórios, sem considerar a complexidade de etnias e suas culturas distribuídas pelo país e, sobretudo, com uma ideia de “posse” da terra completamente diferente da que os povos entendem, que é o espaço para subsistência de seus modos de vida conforme as suas tradições culturais, preservação e cuidado das florestas. Passados 134 anos da proclamação da República do Brasil (1889-2023), o país constitui o primeiro ministério voltado para os povos indígenas, com o retorno de Lula (2023) à Presidência da República, o Ministério dos Povos Indígenas, assumindo como ministra a liderança indígena Sonia Guajajara, do povo Guajajara, além de indígenas assumindo importantes órgãos, como Joenia Wapichana, do povo Wapichana, que, em 2023, torna-se a primeira indígena a presidir a Funai.

Desse modo, diferentes povos têm, junto aos regimes jurídicos que preveem os seus direitos, empenhado a luta pelo direito de viver conforme suas práticas tradicionais e pela demarcação de seus territórios a partir das novas tecnologias da comunicação, surgindo, como veremos nesta tese, o que conhecemos hoje, dentro e fora da academia, como cinema documentário indígena, com filmes produzidos pelos próprios indígenas, que tornam-se cineastas, e por realizadores, antropólogos e ativistas que se juntam à luta desses povos. Desde a década de 1980, com o desenvolvimento de tecnologias do audiovisual, tornando-se ferramentas para a antropologia (Rêgo, 2023; Araújo, 2015), surgem experiências cinematográficas em diferentes partes do mundo com os povos originários, seja em realização de oficinas, trabalhos de campo ou mesmo com projetos que previam a parceria entre indígenas e não-indígenas para a documentação dos seus modos de vida e cotidiano.

No Brasil, por exemplo, no início de 2000⁹, muito em função da introdução das mudanças no campo da comunicação digital e audiovisual (Rêgo, 2023), e de políticas voltadas ao incentivo audiovisual, começam a surgir coletivos de cinema indígena e cineastas indígenas, formados na geração de oficinas com antropólogos nas décadas de 1980 e 1990, propondo novas formas de fazer cinema e construir imagens a partir dessas tecnologias (Schwy, 2009; Salazar, Córdova, 2008; Soler, 2017; Zamorano, 2017). São novas formas de utilizar e fazer cinema, por assim dizer, que se caracterizam com o modo como os povos têm compreendido as ferramentas do audiovisual, para desfazer uma imagem colonial de representações estereotipadas de suas tradições, como recurso jurídico para as lutas de retomadas de suas terras ou mesmo para dar a ver suas tradições e cosmologias.

Cidade do México, México, novembro de 2023

⁹ A partir desse período, apresenta-se um florescimento do chamado cinema indígena, conceito amplo por abrigar experiências de diferentes etnias e com variados propósitos de interesse, conforme nos lembra André Brasil (2012), sobretudo pensando a própria autoria, que é partilhada entre indígenas e não-indígenas, a partir de uma “tradição visual ocidental”. Desse modo, nos referimos a essas produções no plural, como “cinemas indígenas”, quando oportuno.

INTRODUÇÃO

Imagem, cosmologia e política: o cinema contra o genocídio

O objetivo desta introdução é apresentar o percurso da tese intitulada *O povo do raio: a cosmopolítica no cinema documentário entre os Guarani*, alguns conceitos que aqui são movimentados com os filmes analisados, com base na breve perspectiva histórica do povo Guarani que apresentamos no prólogo, sua localização geográfica e o surgimento de um dos maiores movimentos de resistência indígena no Brasil, junto aos Kaiowá (conhecidos também como Guarani-Kaiowá), conforme destaca Oliveira (2020), configurando uma luta histórica contra o genocídio que se prolonga aos dias atuais.

O ponto central desta pesquisa, desenvolvida na linha de pesquisa Culturas da Imagem e do Som do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (PósCom/UFBA), com estágio no Instituto de Investigaciones Antropológicas da Universidad Nacional Autónoma de México (IIA/UNAM – de março de 2023 a setembro de 2024), é justamente, para além de uma questão ampla dos estudos cinematográficos da produção audiovisual indígena, a complexidade histórico-cultural e o contexto de formação dos coletivos de cinema entre os povos, sua atuação política e ritual e as alianças políticas, sobretudo em circunstâncias de luta por direitos. É nessa direção que faz sentido falar de coletivo para entender o que chamamos aqui de “cosmopolítica das imagens”, como prática agenciada pela cosmologia desses povos para a construção de imagens no contexto da produção da cinematografia indígena.

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.

É nesse sentido, então, que o conceito de cosmopolítica (Stengers, 2018; Cadena, 2020; Sztutman, 2012; Pimentel, 2012) aparece-nos como elemento central para as produções de coletivos de cinema indígena entre os povos Guarani no Brasil, e suas alianças com povos e países vizinhos, como Argentina e Bolívia, por exemplo. Partimos de referências, como os trabalhos que André Brasil tem desenvolvido a respeito dessas produções com diferentes grupos étnicos do país, os trabalhos de Gabriel Francisco Rêgo (2023) e de Moacir Francisco Sant’anna de Barros (2014), estes últimos justamente sobre o Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, do povo Guarani-Mbyá que, como vimos no mapa apresentado no prólogo desta tese, ocupa a região Sul do Brasil e a fronteira com Argentina, em Misiones, além de ocupar também parte do Paraguai, assim como os Kaiowá.

Dos quatro coletivos que analisaremos nos capítulos seguintes, dois deles são do subgrupo Mbyá. Além do que citamos anteriormente, um de Misiones, Argentina, e outros dois do povo Guarani e Kaiowá, da região Centro-Oeste do Brasil. De uma maneira geral, as produções desses povos têm se voltado aos fenômenos cosmológicos ameríndios em filmagens que, ao priorizarem a “vida cotidiana” desses povos, combinam em seu processo práticas de rituais e ações políticas, reinventando os processos filmicos de uma tradição cinematográfica do Ocidente.

Segundo Renato Sztutman (2012), o povo Guarani é historicamente denominado de “gente guerreira”, que lutou na Guerra do Paraguai, como vimos, e que continua lutando por suas terras até a atualidade, e, a partir da etnografia, esses povos são sempre descritos pela literatura, sobretudo os Mbyá, como povos que estão em “constante deslocamento, migração, cujo intuito parece ser menos o de conquista ou ocupação territorial que a evasão guiada por valores religiosos” (Sztutman, 2012, p. 274). Uma mobilidade que se relaciona, também, a uma busca pela terra sem mal, conforme Hélène Clastres (1975).

Esta tese analisa, dessa maneira, as produções dos coletivos guarani-kaiowá em Mato Grosso do Sul (MS), dos mbyá de Rio Grande do Sul (RS) e de Misiones, Argentina, com ênfase para os modos pelos quais os saberes e as práticas tradicionais desses povos são introduzidos no processo filmico e no contexto da cosmopolítica. Nesse sentido, buscamos observar a maneira pela qual luta política e cosmologia se relacionam nos filmes, a partir de três dimensões que, por sua vez, constituem a cosmopolítica das imagens: o dissenso, a fabulação e a performance.

Antes de adentrarmos nessas dimensões, cabe destacar a escolha metodológica para leitura dos filmes a partir do conceito de “comunicação intermundos”, como trabalhado por Luciana de Oliveira, também para compreendermos como esses cinemas contra-coloniais (Santos, 2015) têm estabelecido conexões entre as tecnologias da comunicação e suas cosmologias, em uma prática não somente cosmopolítica, mas, sobretudo, de comunicação intermundana.

A primeira dimensão da comunicação intermundos diz respeito à “experiência e manutenção de uma cosmopraxis que se constitui em interações com seres humanos, não-humanos e mais que humanos em espacialidades e temporalidades espiraladas que conectam, atualmente, o cotidiano-local/doméstico com o histórico-colonial/global com o mítico-cosmológico/ecológico” (Oliveira, Gomes, Gomes, 2023, p. 501).

A segunda diz respeito às possibilidades de diálogos interepistêmicos entre as ciências não indígenas e as ciências indígenas, movendo toda uma compreensão - por hora menos conceitual e mais metodológica/experimental - acerca das interações possíveis como também das inequivalências entre os mundos, já que implicam formas de produzir, transmitir, reproduzir conhecimentos com bases epistêmicas completamente distintas (Oliveira, Gomes, Gomes, 2023, p. 501).

Conforme Oliveira (2020, 2021, 2023), as imagens são resultado de relações e, por sua vez, os mundos se constituem a partir das relações que estabelecem com as imagens. Desse modo, esse conceito da comunicação intermundos é uma categoria teórico-metodológica para pensarmos o cinema documentário em torno dos povos e feito pelos povos indígenas.

Nessa interface, o conhecimento tradicional, de fato, não anula o conhecimento científico, mas dá consistência aos diversos sistemas de conhecimento, como chama atenção Manuela Carneiro da Cunha. A troca entre esses diferentes sistemas de conhecimento coloca, de um lado, um tipo de saber que “foi tornado uno e universalizado” (Cunha, 2017), o conhecimento científico, e, de outro, um saber ligado às práticas culturais e modos de vida que atravessam temporalidades pelo gesto da transferência de algo, o conhecimento ameríndio. Dessa maneira, o conhecimento ocidental, tido na modernidade como modo de ordenar o mundo, desde o século XVII, é

pretensamente universalizante com protocolos de pesquisas canonizados pela comunidade científica (Cunha, 2017).

Assim, a noção de tradição está relacionada à transferência de algo para um novo contexto, ou seja, aquilo que é deslocado do passado para o presente, remetendo “também à ideia de um certo domínio de fatos ou de um depósito cultural selecionado” (Lenclud, 2013, p. 151). A tradição evoca um modo de circulação que ocorre por meio da memória oral em operações coletivas, que se passa de geração em geração. Nessa direção, os saberes e as práticas tradicionais dos povos ameríndios estão no domínio da criação e da circulação, como sublinha Adriana Queiroz Testa, e não da transmissão, pois trata-se de deslocar o “foco dos “produtos” destes saberes para seguir seu desenvolvimento em trajetórias que aproximam diferentes práticas cotidianas de produção e transformação de relações” (Testa, 2012, p. 168).

Essa transferência de saberes é o que tem fundamentado a produção audiovisual entre diferentes etnias ameríndias, em que as práticas culturais, sensibilidades e imaginários convertem-se em novas formas para criação e circulação que emergem da comunicação intermundana.

Desse modo, entendemos a constituição de uma cena cosmopolítica nos filmes dos coletivos que analisaremos a partir do terceiro capítulo desta tese, como consequência do dissenso, da fabulação e da performance, como dito anteriormente. A cosmopolítica, conceito que vem sendo trabalhado no campo da Antropologia Social (Stengers, 2018; Cadena, 2020; Sztutman, 2012; Pimentel, 2012) designa a participação de entidades e seres não-humanos nas decisões e práticas políticas (Cadena, 2015, 2020), como veremos detidamente no primeiro capítulo. E é através de uma prática cosmopolítica que o povo Guarani tem se empenhado a produzir cinema, e, por conseguinte, construído uma teoria própria em torno do debate quanto à política e cosmologias das imagens no contexto dos cinemas documentários indígenas.

O primeiro ponto da cosmopolítica no cinema documentário entre os Guarani é a constituição da dimensão dissensual, ou seja, das cenas de dissenso, entendido aqui a partir do pensamento de Jacques Rancière, para a criação de um mundo comum e modos de resistências (Marques, 2013) – se pensarmos a relação entre mundos múltiplos para construir formas de coexistências e representações (políticas), com a participação de seres humanos e não-humanos, como propõe a cosmopolítica. Segundo Rancière (2018), o

dissenso não é um conflito de interesses entre as partes, mas, sim, uma possibilidade de sujeitos tornarem-se “falantes”, ou seja, tornam-se interlocutores ao promoverem uma redistribuição das visibilidades hegemônicas que já formam o mundo comum.

Com isso, a partir dessas cenas dissensuais os sujeitos, que, até então, não eram cotados como interlocutores, aparecem com novas propostas de enunciação para os regimes de visibilidade – e é exatamente o que fazem os cinemas indígenas, como veremos nesta tese –, 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).

Na esteira de Georges Didi-Huberman (2011), as cenas de dissenso configuram o “aparecer político” dos povos através das imagens, com novas configurações e subjetivações políticas, que são reconfiguradas a partir da presença e atuação dos povos e outras entidades, que são convocadas para essa arena de debates e novas visibilidades, no sentido dado por Marisol de la Cadena (2020) ao conceito de cosmopolítica.

Um outro ponto que corresponderia, então, à cosmopolítica nos filmes é a fabulação, que, nas imagens, resulta em uma “operação de deslocamento e interrupção da maneira através da qual o regime representativo reafirma hierarquias e desigualdades nas modalidades do “aparecer” dos sujeitos e de suas formas de vida” (Marques, Martino, 2021, p. 467). Trata-se de uma potência fabulativa para também orientar e opor-se aos regimes de visibilidade e representação política na articulação entre presente, passado e futuro (Deleuze, 1997; Rancière, 2021a, 2013), compreendendo a fabulação como uma experiência sensível, política e estética para expressão de outros mundos nas cenas.

Nos filmes entre os povos Guarani, a fabulação expressa-se sobretudo pelas palavras, ou seja, pela conversação que é uma das características da produção entre os coletivos desses povos (Chamorro, 2004; Rêgo, 2023; Barros, 2014). Desse modo, a “fábula experimental” (Rancière, 2013) dos sujeitos vai envolver uma experiência que propõe um outro “aparecer” através de uma fabulação dissensual ou política.

É como se a fabulação preparasse um cenário, uma cena sobre a qual as imagens, os corpos, os gestos, os sons que aparecem não eram aqueles esperados, escapam às convenções acordadas e fazem com que as conexões entre distintas temporalidades não funcionem de modo previsto. No desmedido momento do devaneio, tudo vai ser deslocado, sacudido, atordoando não

apenas uma forma consensual de montagem e enquadramento, mas também de aparecimento dos sujeitos (Marques, Martino, 2021, p. 471)¹⁰.

Não se trata, nesse caso, de ficcionalizar a experiência política e cosmológica dos povos, e a construção espacial e temporal que se associa aos rituais (Ruiz, 2018), mas de complexificar essa própria “aparição política” (Didi-Huberman, 2011) das cenas dissensuais, no sentido também de deslocar os regimes do visível como operador que possibilita novos encontros com o sensível e com outras temporalidades. Em grande parte dos filmes que analisamos, a fabulação também se dá pela rememoração de acontecimentos, novas temporalidades que se entrecruzam no processo fílmico ou mesmo desses gestos e devaneios, de que falam Angela Marques e Luis Mauro Sá Martino (2021), que aparecem através da conversação e das palavras.

É nessa direção que entra a performance, o terceiro ponto para a constituição da cosmopolítica nos filmes. Na esteira das pesquisas de Francisco Gabriel de Almeida Rêgo (2023), Moacir Francisco Sant’anna de Barros (2014) e André Brasil (2012, 2013) a respeito da *mise en scène*, ou de uma *mise en abyme*, na produção cinematográfica entre os Guarani, observamos que a performance (Martins, 2021; Zumthor, 2007; Taylor, 2012, 2011; Brasil, 2014, 2010) é o que se aproxima de uma perspectiva cosmopolítica e da operação dissensual e fabulativa. A performance, assim, assume uma dimensão corporal de transmissão, produção e ressignificação de saberes como parte de uma experiência da vida cotidiana (Martins, 2021; Turner, 2002), afetando o comum ou aquilo que já é conhecido, de acordo com Paul Zumthor (2007), o que nos permite pensar não somente o modo de aparição dos povos, mas também a forma como os seus modos de vida se performam nas imagens, como também chamou atenção Brasil (2012, 2014).

A performance, nessa direção, opera nos filmes a partir da dança, do canto, dos gestos, não como algo previamente elaborado – ainda que a presença da câmera possa, de fato, afetar o modo comportamental dos sujeitos –, mas como aquilo que ultrapassa as barreiras corporais, alterando perspectivas. A nossa hipótese, dessa maneira, corresponde a uma cosmopolítica das imagens formada pelo dissenso, pela fabulação e pela performance, e não pela *mise en scène*, enquanto elemento teórico-metodológico para

¹⁰ Grifos nossos.

pensar os filmes dos coletivos entre os Guarani, como profícua e amplamente estudados por Rêgo (2023), Barros (2014) e Brasil (2012, 2013).

Ainda que a *mise en scène* esteja presente nos filmes que analisamos como fenômeno que também constitui as cenas, o nosso interesse é, portanto, a performance, não como a substituição de um pelo outro, embora ambos tenham origem nos estudos no campo das Artes da Cena, mas entendendo o gesto performático dos povos como modo de compartilhar e reatualizar o vivido (Brasil, 2014; Taylor, 2014) e de corporificar os saberes, segundo Leda Martins (2021), em sua dimensão cosmológica.

É nesse sentido que o primeiro capítulo desta tese, *Cosmologias e Cosmopolíticas da Imagem*, provoca um debate em torno da maneira como a cosmopolítica atravessa o processo de produção fílmica intermundana, para retomarmos o conceito de “comunicação intermundos”, em imagens que surgem com a emergência de vidas humanas e não-humanas em riscos. Antes disso, cabe destacar o debate que é feito sobre o Antropoceno, uma vez que a cosmopolítica seria uma alternativa, como os modos de organização espiritual e política dos Guarani e Kaiowá (Benites, 2014; Pimentel, 2012), a esse regime de aceleradas mudanças climáticas, como preocupação no campo da Antropologia (Danowsk, Viveiros de Castro, 2014; Haraway, 2019, 2014; Latour, 2020; Costa, 2014; Chakrabarty, 2020; Povinelli, 2017, 2021; Jensen, 2017; Hui, 2017; Reed, 2019) na chamada “virada ontológica na antropologia”, que, segundo descreve Eduardo Kohn (2015), trata-se de uma virada ampla para a ontologia na antropologia diante dos desafios surgidos para o pensamento antropológico.

É no segundo momento desse primeiro capítulo que apresentamos, então, a cosmopolítica como esforço diplomático empenhado pelos xamãs e entidades não-humanas (Stengers, 2005, 2015, 2018; Sztutman, 2012; Viveiros de Castro, Taylor, 2006) para estabelecer uma “comunicação intermundos” (Oliveira, 2020, 2022, 2023). Desdobramos, nesse sentido, o conceito de cosmopolítica como resultante de “transformações antropogênicas”, ou seja, do Antropoceno (Costa, 2014), sendo uma possível saída encontrada pelos povos para sobreviver a esses “tempos das catástrofes”, no dizer de Isabelle Stengers (2017).

Assim, a cosmopolítica vai corresponder a uma participação de seres não-humanos nas decisões e discussões políticas (Cadena, 2015, 2020; Stengers, 2015; Sztutman, 2012) ou no “parlamento das coisas”, conforme Bruno Latour (1994), passando

a ter uma interlocução em uma dimensão enunciativa nos debates que os afetam, de um modo ou de outro – e que nas imagens essa participação se dá, como descrito anteriormente, pela cena dissensual e ações fabulativas e performáticas.

Um terceiro momento, ainda do primeiro capítulo, é o debate sobre como se relacionam, desse modo, a cosmopolítica e as imagens no processo filmico, ou seja, para a constituição de uma cosmopolítica das imagens. O debate central está em refletir como o político e o cosmológico adentram às formas filmicas em uma dupla direção: por um lado, a partir das três dimensões ditas anteriormente (dissenso, fabulação e performance), e, por outro, pela conversão da câmera como porta-voz dos não-humanos em uma junção entre ativismo e espiritualidade que convertem o cinema em dispositivo (Agamben, 2009).

No segundo capítulo, *Ayllu cinematográfico: a formação dos coletivos de cinema indígena na América Latina*, apresentamos, de forma sucinta, algumas experiências de formação de coletivos de cinema entre os povos indígenas de alguns países da América Latina, com atenção especial para o Brasil e México, onde, nesse último país, o surgimento de experiências cinematográficas entre os povos indígenas passa pela produção cinematográfica do Arquivo Etnográfico Audiovisual (AEA) do Instituto Nacional Indigenista (INI), atualmente Instituto Nacional dos Povos Indígenas (INPI), e, sobretudo, pela criação do projeto de Transferência de Meios Audiovisuais (TMA), em 1989, e a criação dos Centros de Vídeo Indígena na década de 1990, inicialmente no estado de Oaxaca, e atingindo outras regiões do país, posteriormente.

Apresentamos nesse capítulo, assim, projetos da produção audiovisual nas últimas décadas entre os povos indígenas, que têm surgido de forma expressiva e com força política do uso das tecnologias da comunicação entre variados grupos étnicos do Brasil e de outros países, como, além dos já citados, Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Equador e Peru.

É nessa direção que o capítulo intitula-se *ayllu*, conceito que corresponde às relações de parentesco entre os povos andinos e que se associa à concepção de comunidade e rituais nas formas de organização cosmológica e política (Fernández, 2017; Mariaca, 2010), o que, em nossa reflexão sobre os variados coletivos e realizadores dos cinemas indígenas, constituiria o que César Guimarães (2015) pontua como “comunidade de cinema” ou, como o próprio título do capítulo indica, um “ayllu cinematográfico”.

Cabe destacar que muitas das experiências de formação de cineastas e coletivos de cinema entre os povos indígenas surgem de uma tradição do cinema etnográfico, como também apresentamos em determinado momento do capítulo a partir dos estudos da antropologia fílmica e audiovisual.

Como uma das experiências entre o cinema etnográfico e o florescimento de produção audiovisual indígena, entre os próprios indígenas ou produzidos com esses povos, destacamos, brevemente, o Projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) no Brasil, que surge em 1979 e se divide, em sua história de produção de imagens entre variados grupos étnicos no país, em duas importantes fases (Rêgo, 2023; Araújo, 2015; Alvarenga, 2017). A primeira fase (1986-1997), é marcada pela presença de realizadores e antropólogos não-indígenas que se unem à causa política desses povos pela identidade, manutenção de suas práticas culturais e formas de vida (Queiroz, 2008; Araújo, 2015). A segunda fase, no entanto, é a passagem da câmera da mão dos não-indígenas para a mão dos indígenas, por assim dizer, com a realização de oficinas de formação audiovisual nas aldeias, uma importante prática que vai permitir o surgimento de coletivos de cinema formados por indígenas – alguns dos quais estudamos nos capítulos seguintes.

No terceiro capítulo, *O cinema como semente: Coletivo de Cinema Mbyá-Guaraní Ara Pyau*, estudamos o coletivo de cinema formado pelos Mbyá de Misiones, Argentina, com uma aliança política e cinematográfica com os Mbyá de Rio Grande do Sul, Brasil. Formado em 2017, fazem parte do Coletivo jovens realizadores de diferentes comunidades Mbyá do noroeste argentino, como Alecrín, Ka'a Aguy Poty, Peruti e Tamandúa. O Coletivo se inspirou nos trabalhos audiovisuais dos Mbyá do Rio Grande do Sul, e no projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), de quem teve o apoio, junto com o Instituto de Artes Audiovisuais de Misiones (IAAviM), para a realização das primeiras oficinas de formação em cinema. Analisamos, nesse sentido, a única produção, até o momento, desse Coletivo, o documentário *Una Semilla de Ara Pyau* (2017)¹¹.

O quarto capítulo, *Palavras de Nhanderú: Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema*, nos deteremos ao coletivo Mbyá do Rio Grande do Sul, o Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, que, surgido a partir da experiência da segunda fase do projeto VNA, desde 2008 vem consolidando uma importante filmografia no contexto dos cinemas indígenas e coletivos de cinema entre os povos indígenas no Brasil e na América Latina. Entre o

¹¹ *Uma semente de Ara Pyau*, em tradução para o português.

conjunto de filmes do Coletivo, selecionamos *Bicicletas de Nhanderú* (2011) e *Tekoá Petei Jeguatá - Duas Aldeias, Uma Caminhada* (2008) para análise, a partir de estudos e pesquisas de Rêgo (2023), Barros (2014) e Brasil (2012).

Uma das características que destacaremos, como também já apontadas por esses pesquisadores, é a conversação (que estará ligada à fabulação) nos filmes, ou seja, a palavra como elemento importante para uma comunicação com os seres não-humanos, bem como a presença do canto, da música e da dança (correspondendo à performance) para as práticas tradicionais no cotidiano desses povos documentadas nos filmes (Chamorro, 2004; Montardo, 2009), em uma correspondência cosmopolítica.

No quinto capítulo, *Entre o fogo e a imagem: o cinema documentário da Associação Cultural dos Realizadores Indígenas de Mato Grosso do Sul (Ascuri)*, estudamos o Coletivo formado por indígenas Guarani, Kaiowá e Terena, conhecido como Ascuri, em um discurso cinematográfico articulado à sua cosmologia e formas de organização social, e em filmagens marcadas por elementos de fundamental importância para esses povos, como o fogo (Pereira, 2008, 2016; Brand, 1997) e também pelo cultivo e domesticação do milho, usado para rituais e práticas cotidianas.

O Coletivo tem atuado de forma conjunta com realizadores do país e de outros povos, como os povos de língua *quéchua* da Bolívia, com a participação do realizador indígena Ivan Molina, além de projetos e parcerias com instituições e pesquisadores. Como veremos, o Coletivo tem, desde 2010, produzido obras que convergem documentário e ficção, resultando em uma importante cinematografia como projeto pioneiro em Mato Grosso do Sul (Galache, 2017; Corrêa, 2015).

Nesse capítulo, ainda que sejam acionadas de modo pontual uma obra e outra da Ascuri, selecionamos para análise os filmes *Jepea`yta - A Lenha Principal* (2012), *Tatatin Rapé, o caminho da fumaça* (2022), os episódios da websérie *Nativas narrativas* (2022) e o curta-metragem *Mokõi Kovoé* (2021), com ênfase aos elementos que são estruturantes da vida social, cultural e política dos Guarani e Kaiowá, como o cultivo e domesticação do milho e o fogo, como dito anteriormente, que formam parte do sistema social e das atividades cotidianas desses povos, incluindo também os cantos-rezas, constituindo, por sua vez, a cosmopolítica nos filmes.

O sexto capítulo, *Ocupar as imagens, fazer o território: Coletivo de Cinema Guahu'i Guyra*, ainda sobre a produção audiovisual entre os Guarani e Kaiowá de Mato

Grosso do Sul, analisamos o longa-metragem *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (2016) e o curta-metragem *Ava Marangatu* (2016), do coletivo guarani-kaiowá Guahu'i Guyra, formado em 2014 por jovens do *tekoha* Guaiviry, em Aral Moreira (Mato Grosso do Sul). *Ava Yvy Vera* (2016) e *Ava Marangatu* (2016) inscrevem a cosmopolítica na relação com o território, seja um território que já não existe e na luta pela retomada do que ainda restou, como no caso do primeiro, ou mesmo um território que se vê cada vez mais cercado pela manocultura do agronegócio, como no segundo filme.

Como é descrito nesse capítulo, esses filmes movimentam o debate de como o cinema pode, de uma maneira geral, acompanhar a luta pela retomada dos territórios tradicionais, inscrevendo nas próprias imagens esses territórios sagrados. É nessa direção que, também, caracterizamos a cosmopolítica como possibilidades de criação (de territórios e de outras formas de habitar os mundos) pelas e nas imagens, ao propor o diálogo entre diferentes mundos – o mundo da cosmologia dos povos e o mundo do audiovisual e suas técnicas, por exemplo.

Capítulo 1
Cosmologias e Cosmopolíticas da Imagem

A produção do que hoje conhecemos como cinemas indígenas destaca-se pela forma como são construídas as suas imagens, seja em contextos etnográficos, de riscos ou como fruto de parcerias com instituições, pesquisadores e antropólogos, com projetos de formação audiovisual. Essa dinâmica de produção implica refletir a questão estética e política da imagem, e o modo como são articuladas as perspectivas técnica e ética dos recursos do audiovisual, como suporte que faz emergir o aparecer político dos povos (Didi-Huberman, 2011), em posição que fundamenta e dá a ver as lutas pelo território e seus modos tradicionais de vida, muitas vezes em contextos de guerra entre o Estado e organizações agropecuárias, como o caso da luta histórica dos Guarani e Kaiowá no Centro-Oeste brasileiro, como vimos no prólogo desta tese. De uma maneira geral, pensar esses cinemas – no plural por tratar-se de uma ampla produção de diferentes etnias – é fundamentar uma reflexão sobre as cosmologias que atravessam a própria construção dessas imagens e que por elas são sustentadas.

Sendo assim, neste capítulo, propomos um diálogo quanto ao que se tem observado como elemento substancial na produção documentária entre os povos Guarani-Kaiowá: as cosmologias e cosmopolíticas da imagem. Pode-se dizer, a partir dessa perspectiva, que a imagem no documentário indígena entre os Guarani está atravessada, em sua construção técnica e ontológica, por uma cosmologia própria a esses povos, estabelecendo um processo de produção fílmica intermundana.

Nessa direção, o objetivo deste capítulo é pensar, por um lado, as imagens na relação com uma ruptura epistêmica da arena política e da não divisão entre natureza e cultura (Cadena, 2020; Descola, 2016; Strathern, 2017), ou de natureza e humano (Latour, 2020), em que o que está em jogo é sobreviver a cenários apocalípticos de catástrofes políticas, climáticas e sanitárias sem precedentes, “que nos obrigam a revisitar a definição do que é um humano, um território, uma política, uma civilização” (Latour, 2020, p. 107). Por outro lado, buscamos refletir a construção de imagens que se dão na relação com outras agências que não estão ligadas canonicamente com o fazer cinematográfico ocidental, ou seja, como a cosmologia guarani incide sobre o processo fílmico, convocando, assim, uma cosmopolítica que emerge na própria imagem.

Desta maneira, a dimensão cosmológica da produção cinematográfica desses povos – produção essa muitas vezes realizada às voltas com conflitos políticos de luta

pela terra – é fortemente alusiva a uma política e cosmopolítica da imagem que atravessa uma perspectiva espaço-temporal, na medida em que são pensadas não são somente como fundo para uma prática política e, por sua vez, estética, mas justamente porque são partilhadas as formas políticas e estéticas de um sensível, segundo Jacques Rancière (2015). Se para o autor, o princípio da política é estético, para o cinema entre o povo Guarani, é cosmológico.

O domínio político da imagem coordena, por assim dizer, os modos de ver e sentir as imagens a partir de uma “partilha do sensível”, que corresponde ao próprio núcleo político dos filmes, pois, o que também vai caracterizar a política da imagem, além de seu núcleo político-social, é também o modo como a situação torna-se inteligível, agindo sobre as sensibilidades ao colocar-se como produtora e modificadora de afetos, segundo o autor, ao mesmo tempo em que os sem parte tomam posição visível na “partilha do sensível”.

Por um lado, a partir dessa perspectiva, pretendemos pensar neste capítulo como a arena política dessas imagens pode, de algum modo, ser habitada por seres não-humanos, denominados por Cadena (2015, 2020) como “seres-terra”, que seriam entidades sensíveis que estão articuladas com outras formas não-humanas de construção de saberes, o que a autora chamaria também de “montanha, um rio, uma lagoa”¹², propondo uma associação entre mundos múltiplos que visam construir modos de coexistências e representações para repensar as decisões, ações e discussões no campo político – tal como o movimento Aty Guasu, a Grande Assembleia Guarani-Kaiowá, que surge no final dos anos 1970, em Mato Grosso do Sul (MS), como descrevemos no prólogo.

Por outro lado, partimos da perspectiva de “comunicação intermundos” (Oliveira, 2020, 2021, 2023), que é formada por divindades, espíritos ou demais domínios de seres da natureza para, desse modo, configurar uma “ruptura da política moderna” (Cadena, 2020, p. 278)¹³. Se considerarmos o sentido dado aos “seres-terra”, que mobilizam uma “ruptura epistêmica” com a teoria da política como herança do pensamento iluminista (Latour, 1994), a dimensão da cosmopolítica das imagens estaria, então, em uma enunciação epistemológica que se faz presente com o saber ameríndio, e não somente

¹² “*earth- beings (or what I would call a mountain, a river, a lagoon)*” (Cadena, 2015, p. 5).

¹³ “*ruptura de la política moderna*” (Cadena. 2020, p. 278).

com as questões particulares e técnicas de construção da imagem, mas também com uma certa convocação desses seres, outrora agentes mobilizadores das decisões políticas dos povos, reconhecendo, assim, outros mundos¹⁴ que se inscrevem no processo fílmico.

Se o regime político da imagem se caracteriza, segundo a definição de política dada por Rancière, 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 ao 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). Diante disso, a atividade política “desloca um corpo do lugar” ou “muda a destinação de um lugar”, fazendo “ver o que não cabia ser visto, ouvir como discurso o que só era ouvido como ruído” (Rancière, 2018, pp. 42-43).

Nesse sentido, é a criação de um espaço, ao mesmo tempo político e estético, que atribui aos povos a qualidade de “falantes”, seja com o exemplo significativo de entidades que permeiam a produção cinematográfica dos povos indígenas em uma perspectiva ampla, ou no uso do audiovisual como instrumento de luta e resistência, e como forma de adiar o fim deste mundo, na esteira de Ailton Krenak (2019).

Assim, este capítulo divide-se em três partes que dialogam entre si, de modo a buscar elementos conectores para pensar a cosmologia e a cosmopolítica das imagens no cinema documentário entre os povos Guarani. A primeira delas, é uma discussão em torno do Antropoceno, que é resultado das transformações antropogênicas da Terra, um “acontecimento”, segundo Alyne Costa, que nos permite compreender a cosmopolítica como uma “incidência, no horizonte de nosso pensamento e ação, de novas perspectivas alumbrando faces do mundo (outros seres, outras possibilidades de ser, ou mesmo de deixar de ser) que até então julgávamos inexistentes” (Costa, 2014, p. 140), criando condições para um novo presente, irrompendo outros mundos dentro de um mundo, como renovação dos modos de existência e a fabricação de novos mundos.

¹⁴ Segundo Eduardo Viveiros de Castro, neste encontro de mundos, está o que o autor chama de “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) – como veremos no Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema.

Com efeito, esse movimento de criação de outras possibilidades de enfrentamento a uma crise ecológica global, o Antropoceno, para criar uma nova formação de mundos e constituir um mundo comum, ou seja, um devir-mundo na concepção deleuziana, fundamenta a própria ideia de cosmopolítica, uma vez que expressa “uma convocação para a tarefa interminável de atentar para os novos pleitos à existência” (Costa, 2014, p. 147), de maneira que seja garantido a outras formas de existências, que também povoam a Terra, o direito a existir, ainda que sob um contraste que os mobiliza, “para ousar colocar o futuro que se prepara sob o signo da barbárie”, como sublinha Isabelle Stengers (2017, p. 11), ou mesmo criar “uma nova floresta, mais sólida” para substituir o “antigo céu que desabou outrora” com uma “imagem dessa nova terra” (Albert, Kopenawa, 2015, p. 81).

O segundo momento do capítulo corresponde, nesse sentido, a uma reflexão sobre a cosmopolítica como sendo um modo de atravessar a essa crise ecológica que pertence à era do Antropoceno, uma época surgida pelos “extensos e ainda crescentes impactos das atividades humanas na terra, na atmosfera e em todas as escalas, inclusive a global”, como descrevem Paul Crutzen e Eugene Stoermer (2000, p. 17)¹⁵. Interessa-nos localizar o conceito de cosmopolítica tal como pensado pela filósofa da ciência Isabelle Stengers, como uma atividade coletiva que confere a maneira pela qual humano e não-humano afetam uns aos outros no modo de fazer política e 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” (Stengers, 2018, p. 461), ou “entidades não-humanas ou pessoas-outras” (Tola, Medrano, 2016, p. 106)¹⁶, são consultados e levados em consideração.

Com isso, na terceira parte do capítulo, tratamos de propor uma reflexão acerca da cosmopolítica das imagens, em uma perspectiva ampla. Conforme nos chama atenção Didi-Huberman (2018), o pensamento das imagens enfrenta uma encruzilhada que é, ao mesmo tempo, estética e política, por justamente ser o princípio desta, a uma só vez, o estético, de acordo com Rancière (2018). As questões éticas, estéticas e políticas das imagens, ainda segundo Didi-Huberman (2018, p. 105), “continuam a depender de saber

¹⁵ “*still growing impacts of human activities on earth and atmosphere, and at all, including global, scales*” (Crutzen; Stoermer, 2000, p. 17).

¹⁶ “entidades no-humanas ou personas-outras” (Tola, Medrano, 2016, p. 106).

o que fazer com essa exposição, que forma lhe dar, ostentação ou nudez, espetáculo e escudo do corpo social ou aparência e perigo da comunidade”¹⁷.

A primeira tarefa, contudo, para o pensamento político das imagens, consiste em reconhecer as potencialidades e fragilidades que são inerentes à sua exposição. Cabe pontuar, para além do uso que essas imagens assumem no circuito audiovisual, a sua complexa retroalimentação, no campo da produção cinematográfica, é o fazer colaborativo como constitutivo das produções no universo dos cinemas indígenas, desde o processo de filmagem, montagem e circulação das imagens – o “fazer com” e o “ver junto”, dimensões analíticas como preocupações, por exemplo, do profícuo trabalho de pesquisa de André Brasil.

Dito isso, a preocupação central deste capítulo é dar base a uma compreensão que busca refletir sobre como luta política e cosmologia se relacionam nos filmes documentários dos coletivos de cinema entre os Guarani, para, nos capítulos seguintes, examinar como os cinemas indígenas, enquanto dispositivo que figura processo de criação coletiva, podem configurar imagens como dissenso, performance e fabulação na arena da cosmopolítica das imagens.

1.1. Antropoceno: apontamentos para a construção de novos mundos

Com o avanço do capitalismo industrial, aprofundou-se um processo geológico e estratigráfico da atmosfera e de todos os ecossistemas do globo e seus processos geológicos e atmosféricos, acentuado pela modernidade e sua pretensa dominação do mundo natural. Trata-se da época geológica a qual Paul Crutzen e Eugene Stoermer (2000) denominaram de Antropoceno, surgida com a crise ecológica e por ações humanas que têm como consequências epidemias, catástrofes planetárias, rupturas e degradações sem precedentes da biogeoquímica, da biosfera e ecossistemas, em colapsos que, como chama atenção Malcolm Ferdinand a respeito de uma ecologia decolonial sob a

¹⁷ “*seguir dependiendo de saber qué hacer con esa exposición, qué forma darle, ostentación o desnudez, espectáculo y escudo del cuerpo social o aparecer y peligro de la comunidad*” (Didi-Huberman, 2018, p. 105).

perspectiva caribenha e seus imaginários crioulos, “não afetam a todos igualmente e de forma alguma apagam os colapsos sociais e políticos já em andamento” (Ferdinand, 2019, p. 13)¹⁸. É, nessa direção, que pretendemos discutir o conceito de Antropoceno, ainda complexo e pouco definido na reflexão acadêmica, e a maneira como modos alternativos de construir mundos têm emergido desse contexto, propondo outras formas de vida que procuram fazer parte do “parlamento das coisas” (Latour, 1994), como os mundos indígenas, ou, para citar a filosofia zapatista¹⁹, a (re) construção de “um mundo onde caibam muitos mundos” (Baschet, 2021).

A preocupação de um problema complexo como esse tem alcançado esforço de reflexão no campo da Antropologia (Déborah Danowski, Eduardo Viveiros de Castro, Donna Haraway, Bruno Latour, Alyne Costa, Dipesh Chakrabarty, Elizabeth Povinelli, entre outros) em um regime que, na definição de Chakrabarty (2020) é “planetário ou antropocênico”, definido por aqueles que escrevem sobre o planeta e sobre as atividades humanas que contribuem para desastres “naturais”.

Como descrevem Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski é, em si, uma época em seu sentido geológico, que é “o nosso presente” e “o nosso tempo”, mediante o fim de uma certa “epocalidade”. “Embora tenha começado conosco”, afirmam os autores, “muito provavelmente terminará sem nós: o Antropoceno só deverá dar lugar a uma outra época geológica muito depois de termos desaparecido da face da Terra” (Viveiros de Castro; Danowski, 2014, p. 16). Os autores, que discutem o tema do “fim do mundo” e suas variantes no imaginário da cultura mundial, propõem uma crítica do projeto civilizatório e de como a ideia de fim de mundo está enraizada no imaginário social a partir de catástrofes ou de uma crise planetária. Se, para nós, o medo do fim é uma ideia permanente, para as sociedades indígenas, segundo os autores, é algo que se concretizou há mais de 500 anos e que, até então, vivem em constante apocalipse.

Nessa direção, o Antropoceno no centro das discussões acadêmicas – ainda que não visto com entusiasmo nas humanidades (Viveiros de Castro; Danowski, 2014) – tem provocado uma abordagem interdisciplinar e sistêmica com a “virada ontológica na

¹⁸ “*Les effondrements environnementaux ne touchent pas tout le monde de la même façon et n’effacent aucunement les effondrements sociaux et politiques déjà en cours*” (Ferdinand, 2019, p. 13).

¹⁹ O termo Zapatismo faz referência ao movimento armado plasmado a partir das ideias de Emiliano Zapata e, sobretudo, ao levante zapatista, uma rebelião de 12 dias durante o mês de janeiro de 1994, liderada pelo grupo Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), no estado de Chiapas (México). Para saber mais, ver Baschet, 2021.

antropologia” (Viveiros de Castro; Descola; Maniglier; Povinelli; Jensen; Hui; Reed; Latour, entre outros).

A ontologia estaria, então, conforme Eduardo Kohn, no campo dos estudos da realidade, não limitando-se a um mundo construído por humanos, formando uma antropologia ontológica que é “pós-humanista”, ao não se deter somente com as preocupações humanas. Esse estudo de realidades que não são construídas socialmente é, para Kohn, uma resposta a um conceito que é, a um só tempo, existencial, ético e político para um problema lógico: “como pensar sobre a vida humana em um mundo em que um tipo de vida e futuro, que é tanto além do humano quanto constitutivo do humano, está agora em perigo” (Kohn, 2015, p. 315)²⁰. A abordagem desta questão implica em uma perspectiva em que a espécie humana não está no centro, embora suas ações tornam-se o objeto de preocupação em relação a outros seres não-humanos.

Podemos inferir que a virada ontológica na antropologia e, por conseguinte, nos estudos etnográficos, evidenciou, enquanto questão de interesse, a incapacidade do pensamento moderno com a separação natureza e cultura, em que a política sempre esteve relacionada como coisa humana e, por sua vez, a natureza no domínio dos não-humanos. Estamos, nesse sentido, em uma *guerra dos mundos*, e não somente em uma “reinvidicação ontológica” de participação de outras culturas, ocasionada por uma pretensa unificação da natureza pelos modernos, como afirma Latour (2002), em *War of the Worlds: what about peace?* Conforme argumenta o autor, entramos em um estado de fragilidade e emergência, propriamente uma guerra em processo com os acontecimentos recentes, que traz uma época marcada por conflitos como consequência dos ideais modernistas e com a propagação de valores inquestionáveis do Ocidente e suas crenças e ideologias, como a Ciência, a Razão e a unidade da Natureza.

Entramos, ainda segundo o autor, em “uma guerra de todos contra todos”. Não se trata de uma “guerra de civilizações”, como a princípio pode dar a entender, mas “uma guerra dos mundos que ocorre o tempo todo” (Latour, 2002, p. 3)²¹, em que os protagonistas de determinado conflito, os modernistas, não se dão conta de que estão em guerra, pois creem que há “um único mundo”. Trata-se, então, de uma guerra sem a

²⁰ “How to think about human life in a world in which a kind of life and future, which is both beyond the human and constitutive of the human, is now in danger” (Kohn, 2015, p. 315).

²¹ “a war of the worlds that takes place all the time” (Latour, 2002, p. 3).

Natureza, sem a capacidade dos modernos – que jamais foram modernos – e a sua pretensão de modernizar o mundo todo, na esteira do autor.

Como encontrar um ponto de acordo nessa guerra dos mundos no tempo do Antropoceno, considerando os outros mundos e diferentes modos de existir? É evidente que tal projeto de progresso propagado pelos modernos e suas ações do capitalismo industrial em nada coincidem com a atual época em que vivemos: aquecimento global, catástrofes ambientais, climáticas e ecológicas. No entanto, esse período do Antropoceno também contribuiu, como destacam Viveiros de Castro e Danowski, para derrubar a “episteme moderna” que sempre impôs uma distinção entre natureza e cultura, as instancias cosmológica e antropológica, “por uma dupla descontinuidade, de essência e de escala: a evolução da espécie e a história do capitalismo, a termodinâmica e o mercado de ações, a física subatômica e o parlamentarismo, a climatologia e a sociologia” (Viveiros de Castro; Danowski, 2014, p. 26).

Segundo Latour, o Antropoceno, de origem demasiada humana, plasma, ao mesmo tempo, ciência e política, sendo um conceito que vai da geologia à religião, passando pela antropologia, constituindo a partir do prefixo *anthropos* um tempo geológico que “é de fato o sintoma de uma repolitização de todas as questões planetárias” (Latour, 2020, p. 102). Desse modo, se considerarmos que a noção de Antropoceno é uma dentre muitas para pensar a nossa época e o sistema complexo de seus conflitos contemporâneos, podemos localizá-la no campo multidisciplinar da própria antropologia enquanto ciência que compara desde um passado remoto aos dias atuais, como descreve Rafael Perez-Taylor, “para falar sobre os mortos e os vivos, sobre a cosmogonia e o cotidiano, sobre a organização social e o exercício do poder” (Perez-Taylor, 2017, p. 40)²². Nesse sentido, o campo da antropologia social e física, e também o campo filosófico, é um instrumento que nos ajuda a compreender as constantes mudanças geológicas e climáticas que caracterizam esse contexto.

Tal conceito é definido também em termos geológicos, afetando diferentes povos e em diferentes lugares e maneiras (Viveiros de Castro, 2019), sendo, por sua vez, um evento ocasionado por uma ruptura ecológica sem precedentes, uma vez que as ações humanas são inteiramente responsáveis pela bifurcação na história da Terra e na vida dos

²² “para hablar de los muertos y los vivos, de la cosmogonía y la vida cotidiana, de la organización social y el ejercicio del poder” (Perez-Taylor, 2017, p. 40).

não-humanos. Em vez disso, o que temos hoje é a Terra tentando retornar ao seu lugar, pois, “enquanto a triunfante modernidade industrial prometeu nos afastar da natureza, seus ciclos e seus limites, para nos colocar em um mundo de progresso indefinido, a Terra e seus limites estão voltando hoje” (Bonneuil; Fressoz, 2013, p. 30)²³. Passamos, então, como define Will Steffen (*et al.*, 2011), para a época da “transformação antropogênica do sistema terrestre”²⁴. Assim, o conceito de Antropoceno, introduzido há mais de duas décadas 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)²⁵.

Na definição de Anna Tsing (2019, p. 2), essa “antropologia das condições frenéticas e aceleradas da vida antropogênica”²⁶ é a perspectiva ontológica – pensando a partir das relações entre antropologia e ontologia pontuadas por Maniglier (2018) e Kohn (2015) – dos “tempos de urgência”, conforme ressalta a teórica feminista das multiespécies Haraway (2019), ou dos “tempos das catástrofes”, no dizer de Stengers (2017), dos quais todas as espécies, incluindo os humanos, não estão isentas de suas reações, que incluem “tempos de mortes e extinções massivas; de avalanches de desastres cujas especificidades imprevisíveis são estupidamente consideradas como sendo a própria ininteligibilidade” (Haraway, 2019, p. 66)²⁷.

Nesse contexto de aceleradas mudanças, assistimos paulatinamente a um apocalipse em seu sentido etimológico e escatológico (Viveiros de Castro; Danowski, 2014), o que significa dizer que a crise ecológica provocada pelo Antropoceno prenuncia a extinção da espécie humana e não-humana, além da exterminação de todas formas de vida. Se tememos o fim do mundo, tal como proposto pelas narrativas fabulativa e mítica sobre o chamado “fim dos tempos”, povos originários já o sentem há séculos, como sublinhado. Estamos, então, diante do desafio de, para além de adiar o fim do mundo (Krenak, 2019), recompor os mundos e refazer as alianças não-humanas, com os seres-terra, no dizer de Cadena (2015, 2020), ou mesmo com as multiespécies ou espécies

²³ “alors que la modernité industrielle triomphante promettait de nous détourner de la nature, de ses cycles et de ses limites, pour nous placer dans un monde au progrès indéfini, la Terre et ses limites reviennent aujourd’hui” (Bonneuil; Fressoz, 2013, p. 30).

²⁴ “anthropogenic transformation of the earth system”.

²⁵ “the advent of the Industrial Revolution around 1800 provides a logical starting date for the new epoch” (Steffen *et al.*, 2011, p. 842).

²⁶ “anthropology of the frenetic and accelerated conditions of anthropogenic life” (Tsing, 2019, p. 2).

²⁷ “tiempos de muertes y extinciones masivas; de avalanchas de desastres cuyas especificidades impredecibles se consideran estúpidamente como la ininteligibilidad misma” (Haraway, 2019, p. 66).

companheiras, segundo Haraway (2021), para buscar formas de coabitação possível diante das potentes consequências de destruição da vida humana e não-humana na Terra.

O que está em jogo nesse contexto é a conjugação da tentativa de habitar e coabitar mundos múltiplos que implica na nossa relação com outras espécies de vida na combinação de natureza e cultura, pois, como argumenta Philippe Descola, “a maior parte dos objetos que nos rodeiam, incluindo nós mesmos, encontram-se nesta situação intermediária: são naturais e culturais ao mesmo tempo” (Descola, 2016, p. 8).

Ainda de acordo com o autor, a natureza sempre foi um tema que esteve no bojo das preocupações da antropologia, como os ritos e mitos vinculados ao meio ambiente, por exemplo, colocando em relação, não enquanto uma categoria dualista, natureza e cultura desde múltiplas perspectivas teóricas e etnográficas. Um exemplo disso é a antropologia estruturalista, que tem Claude Lévi-Strauss como principal expoente, ou a antropologia simbólica, surgida como método epistemológico nos anos 1960 com David Schneider, que recorre à contraposição natureza-cultura como forma de analisar sistemas de classificação, objetos ligados a mitos e rituais, e outros aspectos da vida social. Nesse sentido, podemos dizer que a natureza é uma construção social, e pensar o meio ambiente implica considerar os contextos sociais, culturais, históricos e suas mudanças, sendo a própria perspectiva dualista insuficiente como um paradigma ontológico para o entendimento de muitas culturas.

Antropólogos e historiadores que têm, de certo modo, pensado sobretudo a emergência climática na esteira dessa perspectiva, desencadeiam uma crítica da metafísica e das epistemologias ocidentais, segundo Descola, comprovando, por meio de estudos etnográficos, que determinada dicotomia não dá conta das questões sociais e culturais estudadas no campo da antropologia social. Geralmente, esses teóricos, que também formam parte da virada ontológica na antropologia,

não apenas atribuíam disposições e comportamentos humanos a plantas e animais – um dos enigmas mais antigos da antropologia – como também frequentemente expandiam o reino do que consideramos organismos não vivos para incluir espíritos, monstros, objetos, minerais ou qualquer outro. entidade dotada de propriedades definidoras, como consciência, alma, capacidade de comunicação, mortalidade, capacidade de crescer, comportamento social, código moral, etc. (Descola, 2001, p. 101)²⁸.

²⁸ “no solo atribuía disposiciones y comportamientos humanos a plantas y animales – uno de los más antiguos enigmas de la antropología –, sino que, además, a menudo expandían el reino de lo que para

De modo incisivo, podemos citar como exemplo dessa questão o trabalho de Kohn (2021), com sua “antropologia para além do humano” que se dá com a comunicação entre humanos e não-humanos, tendo como instrumento a etnografia. Essa perspectiva, segundo Kohn (2021, p. 94), caracteriza-se pelo “poder revelador das imagens” que se relaciona as “particularidades etnográficas” com formas mais amplas de vida que não necessariamente é a espécie humana. Essa antropologia ontológica, na qual tem-se uma etnografia que não é redutível a uma exploração de realidades construídas socialmente, como vimos, propõe uma ontologia de seres não-humanos, o domínio do social com o não social na relação com o simbólico em uma perspectiva que permita comparar variadas ontologias (mundos), de modo a produzir “reciprocamente um efeito de conhecimento”, segundo Viveiros de Castro (2020, p. 115).

É nesse sentido que autoras e autores da “virada antropológica para a ontologia” (Kohn, 2015)²⁹ têm pensado as relações não-humanas com pressupostos ontológicos que constituem elementos para um debate ontológico. Ou seja, para voltarmos ao pensamento de Descola (2021), atributos e valores sociais aplicados a plantas e animais, por exemplo, partem de elementos de classificação específicos, em que sistemas classificatórios etnobiológicos “desempenham um papel secundário nesse processo de diversificação” (Descola, 2001, p. 105)³⁰ ontológica. É justamente, como pode parecer, essas ontologias que se encontram ameaçadas nessa nova época em que estamos, de um “tempo das catástrofes” (Stengers, 2017) provocado pelo Antropoceno.

Certamente há, portanto, aberturas e fechamentos que são desiguais nos argumentos que são feitos em torno do Antropoceno. Trata-se, ao contrário, de pensar esse evento a partir do que se denomina como sendo o Capitaloceno, ou seja, o impacto da industrialização da modernidade sobre a natureza no âmbito de um capitalismo que se sobrepõem e faz chocar naturezas e mundos outros, em uma escala de remodelação acelerada da Terra. É, no dizer de Stengers (2003), um “capitalismo parasita”, ou, nas palavras de Elizabeth Povinelli, fruto de uma “catástrofe ancestral”³¹, com os efeitos contínuos do colonialismo e da escravidão e seus colapsos climáticos, ambientais e

nosotros son organismos no vivientes para incluir espíritus, monstruos, objetos, minerales o cualquier entidad dotada de propiedades definitorias como una conciencia, un alma, una capacidad de comunicarse, mortalidad, la capacidad de crecer, una conducta social, un código moral, etc” (Descola, 2001, p. 101).

²⁹ “*anthropological turn to ontology*” (Kohn, 2015).

³⁰ “*desempeñan un papel secundario en ese proceso de diversificación*” (Descola, 2001, p. 105).

³¹ “*ancestral catastrophes*”.

sociais sobre as sociedades originárias. “Catástrofes ancestrais são passadas e presentes; elas continuam surgindo do solo do colonialismo e do racismo” (Povinelli, 2021, p. 4)³².

Neste contexto, por exemplo, as práticas tradicionais de cuidados dos povos indígenas ajudam no processo de preservação e desenvolvimento do conjunto de ecossistemas que o capitalismo industrial procura destruir com a sua “capacidade de parasitar” (Stengers, 2003, p. 17). É preciso, assim, situar a dimensão de uma comunicação intermundos ou, para emprestar o conceito de Antonio Bispo dos Santos (2015), a “confluência” da comunicação entre mundos, para dar a ver diferentes perspectivas, com a necessidade de considerar discursos não hegemônicos e não ocidentais.

Na busca de termos para expressar determinados conceitos, como disse Lévi-Strauss (1964), outra conceituação em voga nesses estudos é o que Haraway (2019) vai chamar de “Chthuluceno”. Seguindo com o problema, a autora considera que esses tempos transformadores da Terra não devem chamar-se Antropoceno, ainda que o reconheça, como também o faz com o Capitaloceno, que traduzem os “processos antropogênicos” e urgentes de nossos tempos, pois o risco é para todas as espécies, humanas e não-humanas, tirando do primeiro o protagonismo ante as consequências sofridas por esse contexto de catástrofes. Como esclarece Haraway (2019, p. 95), “especificamente, ao contrário do Antropoceno ou do Capitaloceno, o Chthuluceno é constituído por histórias e práticas multiespécies no decorrer do devir-com, em tempos que permanecem em risco, tempos precários em que o mundo não acabou”³³.

Tempos em que, como diz a autora, e aqui citamos na esteira de Kopenawa e Albert (2015), ainda o céu não caiu sobre as nossas cabeças. Como conta Kopenawa (2015, p. 194), todos os seres (humanos ou não) que vivem na floresta “têm medo de ser eliminados pela imensidão do céu, até os espíritos”. É justamente esse receio que faz “chorar” a natureza, em suas palavras, que nos diz que os xamas, junto com os *xapiri*, trabalham para segurar a caída do céu, que já caiu uma vez por não ter sido segurado, fazendo desaparecer todas as formas de vida.

³² “*Ancestral catastrophes are past and present; they continue to emerge from the soil of colonialism and racism*” (Povinelli, 2021, p. 4).

³³ “*especificamente, a diferencia del Antropoceno o el Capitaloceno, el Chthuluceno está constituído por historias y prácticas multiespécies en proceso de devenir-con, en tiempos que siguen en riesgo, tiempos precarios en los que el mundo no ha terminado*”. (Haraway, 2019, p. 95).

Todos bem sabem que o céu já caiu sobre os antigos, há muito tempo. Conheço um pouco dessas palavras a respeito da queda do céu. Escutei-as da boca dos homens mais velhos, quando era criança. Foi assim. No início, o céu ainda era novo e frágil. A floresta era recém-chegada à existência e tudo nela retornava facilmente ao caos. Moravam nela outras gentes, criadas antes de nós, que desapareceram (Kopenawa; Albert, 2015, p. 195).

Por um lado, podemos inferir, ou mesmo questionar, que esses tempos são sintomas de nossa incapacidade de segurar o céu, impedindo, assim, que ele caia sobre nós. Os povos indígenas, como é sabido, são os únicos capazes de proteger a natureza da predação do sistema capitalista. Seria, então, a cosmopolítica um modo de impedir que, de uma vez por todas, o céu possa cair, “se quebrar acima de nós” de maneira que sejamos todos “arremessados para o mundo subterrâneo” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 194)? Ou, nas palavras de Krenak (2019), adiar esse fim do mundo sobre o qual estamos argumentando a partir do conceito de Antropoceno – esse mundo por vir (Viveiros de Castro; Danowski, 2014)? De todo modo, como diz certamente Krenak, a ideia de fim do mundo não deve ser uma justificativa para não pensar em novas formas de habitarmos a Terra e “introduzirmos mudanças nesse mundo”.

A relação entre mundos como modo de construir formas e condições de existências para outros seres além da espécie humana, prefigura a proposição cosmopolítica, tal como pensada por Stengers (2018b, p. 994), que somente “tem sentido apenas em situações concretas onde os participantes a operam”. Para dialogar com essa noção, é importante considerar a crítica que a própria cosmopolítica direciona ao Antropoceno, pensada no contexto de intensas transformações da Terra e das dimensões políticas do território.

Desse modo, essas novas formas de expressão do político, que constituem a noção de cosmopolítica, referem-se às relações da cosmologia na urdidura da defesa de uma nova política plenamente capaz de acolher seres não-humanos, de maneira a sair dessa política que, no dizer de Kopenawa (2015, p. 390), “não passa de falas emaranhadas” e de “palavras retorcidas daqueles que querem nossa morte para se apossar de nossas terras”. Ainda conforme o xamã yanomami, “para nós, a política é outra coisa. São as palavras de *Omama* e dos *xapiri* que ele nos deixou. São as palavras que escutamos no

tempo dos sonhos e que preferimos, pois são nossas mesmo” (Kopenawa; Albert, 2015, p. 390). A política, nessa direção, corresponderia à mediação que fazem os espíritos através dos sonhos e das imagens, segundo Kopenawa (2015, 2022), também contra a “vingança” da Terra, no dizer do xamã, uma “vingança climática” como resposta ao que nós (brancos³⁴) causamos à Terra.

Esse termo, “mudanças climáticas”, para mim é outra coisa. Eu chamo mesmo de “vingança da Terra”, de “vingança do mundo”, é assim que eu digo. Os *napëpë* [brancos] chamam de “mudanças climáticas”, mas nós, Yanomami, quando fazemos xamanismo, chamamos de “transformação do mundo, tornar o mundo ruim já que os *napëpë* causam a revolta da Terra” (Kopenawa, 2022, p. 17).

Podemos dizer, no campo do audiovisual, que são imagens que vão mais além da representação e, em sua complexa construção, imprimem outras formas de ver a partir de seu entendimento como sendo um dispositivo (Agamben, 2009) que coletiviza as lutas das comunidades nas quais são produzidas, pois reúne “um conjunto de práticas e mecanismos que têm por objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito mais ou menos imediato [...]” (Agamben, 2009, p. 35). Essa imagem-dispositivo, então, condiciona estratégias e forças políticas, a partir de uma “tecnologia do poder” (Schwy, 2009, p. 19), que é o audiovisual, para se fazer valer a “biopotência comunicacional” na comunicação – e produção fílmica – intermundana, que subjetiva as formas eurocentradas de fazer política e audiovisual, como destaca Oliveira (2020).

Nesse sentido, poderíamos dizer, então, que as imagens obtêm um poder que lhes dá sua própria subjetividade em sua constante elaboração e adquirem vida própria e uma certa capacidade de agência, no dizer de Johannes Neurath (2013), que, ao mesmo tempo em que dá a ver poderes que são evocados e mobilizados – seja em um processo ritual ou no processo fílmico –, são visualmente “limitados” e “ocultados” no campo do visível.

Dessa maneira, para propormos uma reflexão da cosmopolítica e, por conseguinte, da cosmopolítica das imagens – que nos interessa particularmente com ênfase ao cinema documentário entre os povos Guarani –, é preciso localizar a dimensão do conceito de

³⁴ Não-indígenas.

cosmopolítica, que implica em uma atividade coletiva, segundo Stengers (2018), e confere a maneira pela qual as agências não-humanas 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 outras agências são consultadas para o “parlamento das coisas”, para retomar Latour (1994). Mantendo a definição de encontro entre as pessoas para deliberar alguma questão em comum, esse conceito distancia-se de uma perspectiva moderna de política, segundo a qual a construção do “mundo comum” estaria sob o julgo de representantes e intermediários dentro de um “sistema representativo” e de “fidelidade relativa dos eleitos e dos porta-vozes” (Latour, 1994, p. 141).

Essa concepção da política moderna, de acordo com Stengers, apresenta-se como uma limitação, pois aqueles que se recusam a fazer parte dessa deliberação são rejeitados como simplesmente incômodos. Para superar determinada questão, a autora aciona a “cosmopolítica”, trazendo o prefixo “cosmo” como uma “disrupção importante” que “se propõe a caracterizar o evento perturbador como a entrada em cena da deliberação humana” (Stengers, 2018a, p. 18)³⁵. A cosmopolítica pode ser entendida, 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” as vítimas dessa decisão, e que por ela são amplamente ameaçadas, tornam-se agentes participativos.

Como já questionamos em outro momento³⁶, a partir do pensamento de Ailton Krenak (2019) e suas *ideias para adiar o fim do mundo*, a cosmopolítica, ou mesmo os cinemas dos povos indígenas, poderiam operar como forma de adiar o fim deste mundo da era do Antropoceno, ao vincular entidades que não estão na ordem do social, ou que escapam à categorização de humano? Essa questão, claro está, não se resolve nesta tese, mas nos oferece um exemplo significativo para entender, de um lado, a “comunicação do geopolítico com o geofísico”, como classificam Viveiros de Castro e Danowski (2014) a relação violenta dos humanos com a Terra, e, de outro, o processo de produção fílmica

³⁵ “*proposes to characterize the disturbing event as the entry into the scene of human deliberation*” (Stengers, 2018a, p. 18).

³⁶ Trata-se do artigo “Formas de adiar o fim do mundo na era do Antropoceno”, disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/formas-de-adiar-o-fim-do-mundo-na-era-do-antropoceno/>. Acesso em 11, mai., 2023.

“intermundana” (Oliveira, 2020) a partir de imagens que surgem com a emergência de vidas em riscos no Antropoceno.

1.2. Possíveis saídas: a Cosmopolítica

Com base no que foi dito até agora, como seguir com esse problema, para pensar com Haraway (2019), ou propor, de algum modo, possíveis soluções? Um provável caminho é a relação e possibilidades de mundos outros que a “lógica do sensível”, pensado a partir de Lévi-Strauss (1964), opera com os sistemas de classificação da cosmologia ameríndia, pondo em prática a cosmopolítica – seja na relação com plantas, animais, vegetais, objetos ou mesmo imagens –, em contextos em que novos modos de expressão e reivindicação política se dão sob formas ritualizadas, por exemplo.

Se o Antropoceno, como vimos, é o momento em que a existência humana se transforma em uma “existência planetária e maligna” que afeta o seu entorno, como nos diz Elizabeth Povinelli (2017)³⁷, a cosmopolítica faria uma espécie de negociação e aliança entre os antepassados, as formas de rituais e os agentes não-humanos com os sistemas políticos para solucionar conflitos.

É, desse modo, como vai dizer Renato Sztutman (2012) a partir de Stengers e Latour, que todo “esforço cosmopolítico” é, por sua vez, diplomático, tal como feita pelos xamãs e sua capacidade de estabelecer uma comunicação com os não-humanos, conforme explicam Viveiros de Castro e Taylor. A capacidade que os xamãs têm de “serem vistos como congêneres tanto por seus aliados invisíveis quanto por seus próprios parentes humanos os predispõe a agir como diplomatas entre as duas populações, monitorando e intermediando suas relações” (Viveiros de Castro; Taylor, 2006, p. 809).

Nas discussões que faz, Stengers parte de alguns conceitos importantes para pensar a cosmopolítica, como a “eto-ecologia” que, além de ser um instrumento analítico, serve para que fenômenos sejam refletidos a partir de um determinado lugar e comportamento. Nesse sentido, está também o que a autora, em outro momento, chama

³⁷ “*planetary and evil existence*” (Povinelli, 2017).

de “ecologia política”, para referir-se à “entrada na política das questões de saberes ditos positivos ou das práticas relacionadas às “coisas” – que a proposição cosmopolítica pode também se tornar pertinente” (Stengers, 2018b, p. 443). Em outros termos, trata-se de uma proposição que, embora não tenha sentido em situações concretas, acompanha o “movimento político” na associação com a ecologia política. Nessa direção de refutar um saber que se pretende generalizante e universal, Stengers apresenta a “ecologia das práticas”, como ferramenta para pensar e que seria a “invenção das maneiras que poderiam ensinar a fazer coexistir práticas diferentes, respondendo a obrigações divergentes” (Stengers, 2018b, p. 445).

Essa perspectiva aproxima-se de uma concepção segundo a qual a cosmopolítica é pensada como resultante de “transformações antropogênicas” da Terra/Gaia, tida como um acontecimento provocado pelo Antropoceno. O esforço de compreensão da cosmopolítica “diz respeito à inesperada incidência, no horizonte de nosso pensamento e ação, de novas perspectivas alumbrando faces do mundo (outros seres, outras possibilidades de ser, ou mesmo de deixar de ser) que até então julgávamos inexistentes” (Costa, 2014, p. 140) e que, agora, provoca uma reconfiguração do mundo e com a possibilidade de um novo presente, criando condições para mudanças e irrompendo outros mundos dentro de um mundo como uma certa renovação dos modos de existir, e fabricação de novos mundos.

No contexto da cosmologia e ritualidades do povo Guarani, um exemplo de ação cosmopolítica que tem se destacado fortemente são as Grandes Assembleias intercomunitárias Aty Guasu, como dito no prólogo. Como destaca o pesquisador Tonico Benites, as assembleias são formadas pelos “líderes políticos, os líderes espirituais (*ñanderu e ñandesy*) e seus aprendizes (*ra’ija*), e, sobretudo pelas crianças, mulheres e homens pertencentes às várias famílias indígenas” (Benites, 2014, p. 181). Durante as Aty Guasu, ocorrem “discussões políticas para as autoridades não indígenas” e, ao mesmo tempo, discursos e práticas com “exposições de experiências de vida, os rituais religiosos e rituais festivos para os próprios indígenas” (Benites, 2014, p. 181) que delas participam.

Pode-se, um pouco mais de perto, depreender que a questão que se coloca nessa relação correspondente entre o sensível e a política da imagem é a dimensão da cosmopolítica que, ao constituir-se nessa relação, recorre a uma cosmologia mediada pelas tecnologias do audiovisual, para sustentar o debate político, as experiências de vida e os rituais. Conforme explica Benites, uma comissão do Aty Guasu é “formada para

contrapor e desconstruir as informações tendenciosas sobre os indígenas, divulgando as situações atuais e as demandas efetivas dos indígenas em situações de conflito fundiário” (Benites, 2014, p. 236).

Desse modo, essas assembleias podem servir como um parâmetro para as análises cosmológicas e simbólicas das imagens que são produzidas em torno dos povos Guarani, um referencial analítico que conjuga ritual e política para pensar a cosmopolítica das imagens. Como exemplo, nesse sentido, podemos citar o filme *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, em codireção com Tatiana Almeida e Ernesto de Carvalho, em que traz à cena o momento político e ritual da reza guarani-kaiowá *Jerokyguasu*, em que os rezadores consultam entidades não-humanas para darem rumo às discussões políticas, e como forma também de convocá-las para uma participação na arena política. No filme, aliado aos rituais e, por sua vez, aos cantos-reza sob os movimentos frenéticos do mbaraká, a grande reza traz importantes diferenças quanto ao processo de reelaboração e reocupação do *tekoha*, reforçando e auxiliando as atividades coletivas junto a entidades não-humanas.

A partir do que é possível observar na reza *Jerokyguasu* pelas imagens de *Martírio*, como nas grandes assembleias do movimento Aty Guasu, descritas por Benites (2014) e Pimentel (2012), o momento em que o coletivo permanece exercendo atividades ritualísticas potencializam as decisões a nível político. Parece-nos evidente o diálogo entre política das imagens e cosmologia, o que podemos, a partir daí, esboçar uma definição do que entenderíamos por “cosmopolítica das imagens”, que se expressa na tessitura dos filmes e modela os modos de sentir a vida sensível das próprias imagens produzidas por coletivos de cinema entre os povos Guarani.

Podemos inferir que, de modo mais pragmático, a cosmopolítica provoca, ao propor outros modos de ação política, desconforto diante das imagens, e coloca em movimento o intolerável das imagens, na esteira de Rancière (2012), que desafia também o encontro do político com o sensível, do sensível com o estético. Nesse contexto, essa “contranarrativa”, que é *Martírio*, e que “encontra no passado a explicação para a situação presente”, como sintetiza Brasil (2018), encontra também seu lugar na história a partir da prática cosmopolítica guarani-kaiowá, como forma de propor um novo mundo e contrapor um mundo de massacre das formas de vida e ações genocidas pelas quais passa esse e outros povos.

Ainda para ficarmos no exemplo pragmático da cosmopolítica, a cena da reza *Jerokyguasu* pode ser descrita como aquela cuja peculiaridade está no ponto da visibilidade, que não passa por um debate da sociedade do espetáculo e da exposição como um fim em si mesma, senão naquilo que está no entorno do visível e invisível da cena, exatamente o que implica uma exclusão ou participação: exclusão como forma de manter e não dar a ver o que não pode ser visto ou revelado, e participação, como forma de estabelecer uma relação sensível com o que não está no campo de filmagem.

Essa é uma questão que será pormenorizada nos capítulos seguintes, mas nos permite, de antemão, compreender o lugar da cosmopolítica nas imagens, ou seja, como está posta a relação da espiritualidade e da política plasmada pelas imagens, se pensarmos a cosmopolítica como uma proposição de que nos fala Stengers (2018b, p. 447), que se refere “muito mais com a passagem de um pavor, que faz balbuciar as seguranças” de nossas experiências. Em suma, tal conceito parece direcionar a uma escuta coletiva dos problemas no âmbito de um agenciamento que propõe questões políticas em relação a esse tipo de presença humana e não-humana, que vai constituindo-se a partir do espiritual.

Podemos intuir, com isso, que a cosmopolítica é a “nova política”, não sob o comando modernista da sociedade, como destaca Latour (2001), senão como aquela construída coletivamente também por agenciamentos não-humanos, que, tal como os humanos, ditam as regras do jogo das questões políticas. Essa seria também a condição não-humana da esfera e da organização política, na esteira de Hannah Arendt (2007), dessas outras agências no contraponto a um protagonismo humano.

É no sentido dessa complexa trama que, conforme sintetiza Arendt (2007) a partir do pensamento filosófico de Aristóteles quanto à ação (*práxis*) e ao discurso (*léxis*) que formam a atividade política, que o “cosmos” opera não como agente que confronta o que está constituído por uma forma de saber ocidental, tanto no discurso como na ação, mas que doravante evoca a uma participação coletiva em novas formas de inventar a “política”. É o que comenta Latour, nesse sentido:

A presença do cosmos nas cosmopolíticas resiste à tendência da política em conceber as trocas em um círculo exclusivamente humano. A presença do político nas cosmopolíticas resiste à tendência do cosmos em conceber uma lista finita de entidades que devem ser levadas em consideração. O cosmos previne o encerramento prematuro do político, assim como o político em relação ao cosmos (Latour, 2018, p. 432).

O regime político do “cosmos” destaca-se pela reivindicação da ancestralidade ameríndia em defesa da identidade e do território na relação com os usos do espaço ritual, ou seja, o território antes de ser político, é espiritual. No diálogo com a noção de cosmopolítica, está o esforço de politizar a natureza, segundo Cadena (2010), perspectiva presente nos estudos da autora, como também de Viveiros de Castro, Latour e Descola. Tal empenho de politização tem sido alimentado por diferentes movimentos indígenas andinos nas últimas décadas, sobretudo no debate das dimensões políticas do território e sua ressignificação com o sagrado e o espiritual, quando agências relacionadas à terra dão o tom para as questões políticas – como destaca Cadena (2015), em países como Bolívia, com a criação do Estado Plurinacional, e Equador, onde se tem observado fortemente coletivos ameríndios alavancando o debate político a nível nacional.

Esses coletivos entre os povos ameríndios são, assim, agentes participativos na defesa contra às ameaças ao meio ambiente e na luta pela preservação da vida desses outros seres não-humanos, como forma de manterem vivas suas práticas ritualísticas e políticas. Como já frisado, as grandes assembleias entre os Guarani e Kaiowá, as Aty Guasu, são importantes movimentos político-xamânicos nesse sentido, envolvendo ritual, política e profetismo ao mesmo tempo, na luta pela terra e pela manutenção dos modos de vida tradicionais (Benites, 2014; Pimentel, 2012; Sztutman, 2012), e também na articulação com as formas de comunicação independente, como a comunicação em plataformas digitais.

Essas emergentes coalizações políticas têm configurado e dado corpo ao conceito de cosmopolítica, desde sua proposição a partir de Isabelle Stengers, seguido por Latour e exaustivamente trabalho, no Brasil, nas intersecções entre Antropologia e Política, por Viveiros de Castro, Alyne Costa, Stelio Marras, Renzo Taddei, Renato Sztutman, entre outros. É igualmente relevante compreender o projeto coletivo que se figura nessa noção, não no sentido de presentificar o pretense pensamento coletivo, como adverte Stengers (2018), e, sim, de legitimar a existência de seu “duplo cósmico”, uma vez que o próprio termo direciona a uma evidente participação múltipla de entidades antes excluídas do espaço político. Ao mesmo tempo que a cosmopolítica pode ser uma experimentação do fazer político, ou um acontecimento, nos termos de Costa (2014), também é a construção de novos espaços no cosmos cuja finalidade é a desaceleração, cada vez mais desconcertante, da relação entre humanos e outros modos de existência.

O cosmos, tal qual ele figura nesse termo, cosmopolítico, designa o desconhecido que constitui esses mundos múltiplos, divergentes, articulações das quais eles poderiam se tornar capazes, contra a tentação de uma paz que se pretenderia final, ecumênica, no sentido de que uma transcendência teria o poder de requerer daquele que é divergente que se reconheça como uma expressão apenas particular do que constitui o ponto de convergência de todos (Stengers, 2018b, p. 447).

É entorno desse “desconhecido”, das entidades e seres invisíveis, que o gesto diplomático da ação cosmopolítica se caracteriza, tal como o xamanismo indígena, como uma atividade diplomática, ao fazer a conexão entre diferentes mundos: dos humanos e não-humanos, que fica a cargo dos líderes espirituais que, no caso da cosmologia guarani-kaiowá, corresponderiam a *ñanderu/oporaíva* e *ñandesy* (Benites, 2014), que seriam responsáveis por fazer essa conexão diplomática. Inicia-se, assim, um esforço cosmopolítico e diplomático (Stengers, 2018; Sztutman, 2019) de negociação que, no caso da cosmologia ameríndia, trata-se de negociar os modos de existência em risco diante do Antropoceno, como dito anteriormente.

Nesse sentido, o diplomata “deve estabelecer uma ponte com o fora, deve dar voz àqueles cuja prática é ameaçada por uma decisão majoritária, deve proceder pela convocação e pela consulta àqueles que permanecem invisíveis ou mudos” (Sztutman, 2019, p. 90). Essa possibilidade de criar um espaço de paz de modo provisório, ou até que um determinado conflito possa ser solucionado, é decerto a condição da diplomacia cosmopolítica na conexão entre mundos diferentes, que são convocados de modo não hierárquico para um processo de escuta e aliança, em uma relação que não prioriza um único saber, uma única voz ou poder na tomada de decisões. É nesse contexto, então, que se revela uma ação cosmopolítica, que é, em si, diplomática, coletiva, sem dualidades ou hierarquizações.

Nos termos de Stengers (2018b), pode-se pontuar que o principal papel do diplomata no esforço cosmopolítico é o de dar voz àqueles cuja existência está ameaçada por uma decisão, intervindo entre a guerra provável ou em curso e a possibilidade de se definir uma paz, nos termos da autora.

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 de relação entre 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 de novas 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).

Essa conjugação de saberes, pensamentos e participações, constituída coletivamente, dá lugar à proposição cosmopolítica, que é, por si mesma, coletiva, segundo Stengers (2018b). É por isso que, nesse sentido, interessa-nos estudar como os coletivos de cinema documentário empreendem o conceito cosmopolítico no campo da ação e da “experimentação”, nos termos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996), para a criação de outros mundos e outras maneiras de habitar o mundo, em que “a anarquia e a unidade são uma única e mesma coisa, não a unidade do Uno, mas uma unidade mais estranha que se diz apenas do múltiplo” (Deleuze, Guattari, 1996, p. 19), estabelecendo, assim, maneiras outras de construir uma nova política aliada a outros agenciamentos para além do humano.

Essa perspectiva parece-nos agregar uma questão que atravessa a própria proposta analítica das imagens, como veremos adiante: sobre quem compõe esse novo mundo comum na definição das diferenças em desacordo a um único possível modo de existência, quando o que está em jogo, e nos aparece como questão central, são os diferentes e a multiplicidade dos modos de existência, na esteira de Etienne Souriau (2020), em um pluralismo existencial ou multinaturalismo (Viveiros de Castro, 1999), em que “quanto mais esses seres tornam-se multidão, mas seu *status* existencial torna-se semelhante e único” (Souriau, 2020, p. 9).

Na cosmologia ameríndia, não há uma dicotomia ostensiva entre humano e não-humano, natureza e cultura, e os animais, por sua vez, são considerados como pessoas

que têm importante participação para a solução de conflitos entre os humanos – tal como proposto por Viveiros de Castro a respeito do perspectivismo ameríndio –, desconstruindo a dimensão do pensamento moderno quanto à natureza, pois alteridades humanas e não-humanas são colocadas em relação para a transformação do cosmos, reinventando novas conexões para mobilizar um conjunto de relações cósmicas.

Forma-se, assim, um coexistir de forma harmônica entre diferentes modos de existência, no plano cosmológico, para a constituição de uma nova política. É nesse ponto que se nota a colaboração entre os modos de existência e sua capacidade diplomática de estabelecer o diálogo sob a condição de constituir a paz e harmonização frente às catástrofes do Antropoceno. Tais colaborações só são possíveis com a inserção de novos fenômenos na institucionalidade democrática e uma reformulação radical da ecologia política, como aborda Latour (2004), de maneira a juntar o que foi separado: natureza e cultura.

Dessa maneira, a cosmopolítica “designa o desconhecido que constitui esses mundos múltiplos, divergentes, articulações das quais eles poderiam se tornar capazes, contra a tentação de uma paz que se pretenderia final” (Stengers, 2015, p. 447). De modo mais geral, essa proposição aproxima-se de uma “política pluriversal”, tal como pensado por Cadena, no sentido de que seus participantes exigem e reivindicam o direito de existir de maneira coletiva.

O pluralismo político é imanente ao seu processo no lugar e no tempo; seu resultado é fragmentado e difícil de saber. É feito do poder compartilhado de uma vontade de ser que sabe impossível como único e, portanto, está egoisticamente consciente da necessidade daqueles que participam complexamente dessa vontade porque, sendo outros, o aceitam na negociação (Cadena, 2020, p. 304)³⁸.

Concretamente, esse pluralismo político permitirá entender a natureza em sua dimensão de multiplicidade, em que “visões conflitantes sobre as quais a multiplicidade é apresentada em fóruns públicos de discussão”, como afirma Cadena (2020, p. 305)³⁹.

³⁸ “*La pluriversalidad política es imanente a su proceso en lugar y tiempo; su resultado es fragmentado y difícil de conocer. Está hecha de la potencia compartida de una voluntad de ser que se sabe imposible como única y, por lo tanto, es egoísticamente consciente de la necesidad de quienes participan complejamente de esa voluntad porque, siendo otros, la aceptan en negociación*” (Cadena, 2020, p. 304).

³⁹ “*opiniones en conflicto sobre esa multiplicidad se presenten en foros de discusión pública*” (Cadena, 2020, p. 305).

Segundo a autora, trata-se de uma transformação do conceito moderno de política enquanto disputas de poder em um mundo que se acredita singular e exclui outros modos de vida, para possibilidades de relações ontológicas e cosmológicas entre mundos. Nessa direção, estariam as bases para a construção de uma política pluriversal e de uma ação cosmopolítica.

A composição desses discursos em torno da proposição cosmopolítica ou de sua ação, pauta das discussões no campo da antropologia política e da etnologia indígena contemporânea – sobretudo com a virada ontológica na antropologia e o projeto dos modos de existência de Bruno Latour –, extrai outras filosofias e concepções que permeiam o modo de estar no mundo, fazendo-nos questionar a necessidade da vida interconectada e relacional para o enfrentamento das grandes crises do nosso tempo.

Nesse sentido, parece-nos impossível distanciar-nos da busca por essa interlocução intermundana e relacional com outros mundos e modos de existências diversos, por uma própria questão de sobrevivência da espécie humana, como nos chama atenção 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”.

No dizer de Kopenawa, se desaparecessem “todos os xamãs sobreviventes até hoje”, todas as formas de vida, humana e não-humana, seriam afetadas pela queda do céu. Em outros termos, ninguém escapará.

Por enquanto, quando os brancos esquentam o peito dele com a fumaça do metal que arrancam da terra, os *xapiri* ainda estão conseguindo curá-lo, despejando nele enxurradas de água de suas montanhas. Mas se não houver mais xamãs na floresta, ele vai queimar aos poucos até ficar cego. Vai acabar sufocando e, reduzido ao estado de fantasma, vai despencar de repente na terra. Aí seremos todos arrastados para a escuridão do mundo subterrâneo, os brancos tanto quanto nós (Kopenawa; Albert, 2015, pp. 497-498).

Podemos intuir a cosmopolítica como uma forma de composição de novos mundos a partir do agenciamento político-xamânico, ou seja, novas criações e recriações de um mundo em que se impere a paz possível, como afirma Krenak (1996, p. 203): “não existiu uma criação do mundo e acabou! Todo instante, todo momento, o tempo todo é a

criação do mundo”. A partir disso, podemos compreender a força da cosmopolítica ameríndia e de sua ação nas sociedades não-indígenas. Essa ação potente se dá, nessa direção, quando indígenas são convocados a atuarem na resistência contra a devastação dos biomas e a destruição do meio ambiente.

Para tornar mais manifesta a cosmopolítica, é possível pensar que o ajuste de desacordos ocorre no campo do político e do espiritual, mas também dos riscos e conflitos, ou seja, das lutas. É no campo das lutas que acontece a configuração da política como experimentação, formando propriamente aquilo que Rancière (2012) vai chamar de “comunidade política” enquanto atividade que não corresponde a uma luta ou exercício do poder, mas de reconfiguração dos âmbitos sensíveis que definem “objetos comuns”.

É a “ruptura de redistribuição dos espaços” e o dissenso que, conforme o autor, constituem o cerne da política – questão sobre a qual nos debruçaremos mais detidamente nos próximos capítulos. Para Rancière, a política, então, “é a prática que rompe a ordem da polícia que antevê as relações de poder na própria evidência dos dados sensíveis. Ela o faz por meio da invenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns” (Rancière, 2012, p. 59).

Se, como descreveu Cadena (2020), as entidades sensíveis da cosmologia ameríndia têm sido convocadas para uma participação na arena política, não como coadjuvantes, mas como agentes de inteira importância para o debate político, a partilha do sensível como forma política, de que fala Rancière (2010), pode apontar claramente para a cosmopolítica no sentido de outras composições, outras alianças que estão subjacentes aos modos de ser, dizer e ver, ou seja, de participar das decisões e dos espaços nos quais determinados seres sensíveis, ou seres-terra, possam ser escutados, definindo, assim, “maneiras de estar juntos ou separados”, uma vez que a partilha do sensível corresponderia, em suma, ao gesto de “dar a ver aquilo que não encontrava um lugar para ser visto e permitir escutar como discurso aquilo que só era percebido como ruído” (Rancière, 1995, p.53).

O regime político coordenado por essas entidades sensíveis cuja existência está em constante ameaça, no dizer de Cadena (2020), corresponde justamente a uma potencialização do sensível tanto com o argumento de mobilidade dessas agências não-humanas para lugares dos quais foram excluídas, como para os modos de aparição, experiência e subjetivação da própria política.

É nesse sentido que nos interessa o questionamento quanto aos modos e aos regimes de visibilidade que as imagens, dentro desse contexto da cosmopolítica, constroem junto aos seus discursos. Em suma, essa perspectiva aparece, sobretudo, como forma de restauração da política e, por conseguinte, da chamada “democracia” – sem o protagonismo, na primeira, de representantes ou porta-vozes autorizados –, em que a parcela na participação das decisões é correspondentemente dada de modo igual, fazendo-se valer o princípio da política, segundo Rancière (1996), que é o da igualdade.

Como veremos adiante, no que diz respeito às cenas dissensuais na cinematografia entre os povos Guarani, a cosmopolítica não corresponde somente à busca de uma paz possível ou de uma relação diplomática (Stengers, 2018; Sztutman, 2012), pois, enquanto atividade política, tem como princípio o desentendimento, para pensarmos na esteira de Rancière. Conforme sintetiza o autor, o desentendimento é

um tipo determinado de situação de palavra: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro. O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto. E o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz branco, mas não entende a mesma coisa, ou não entende de modo nenhum que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura [...] (Rancière, 1996, p. 11).

Se partirmos da ideia de que seres não-humanos assumem uma participação de igualdade enquanto seres falantes, em que o cosmos se apresenta como “um operador de igualdade por oposição a toda noção de equivalência” (Stengers, 2018b, p. 462), é possível compreender, nesse sentido, as instancias dissensuais e de desentendimentos que permeiam conceitos como democracia, igualdade e emancipação que estão localizados no regime político.

Como procuramos demonstrar em outro momento⁴⁰, é justamente no dissensual dessa participação política que se dá a ruptura com os discursos e visibilidades estabelecidas, sobretudo quando há a articulação entre cosmologia e política. Por via do desentendimento, busca-se, assim, o entendimento, que não se trata de um “ruído, uma reação violenta a uma situação penosa, mas que exprime um logos, o qual não é apenas o

⁴⁰ Ver *Cenas de dissenso no cinema documentário indígena: a política da imagem entre os Guarani* (Porfírio, 2022).

estado de uma relação de força, mas constitui uma demonstração de seu direito, uma manifestação do justo que pode ser compreendido pela outra parte” (Rancière, 1996, p. 63).

Dessa maneira, o desentendimento tampouco configura um desconhecimento entre as partes, como explica o autor, ou um mal-entendido pela imprecisão das palavras e discursos, suprimindo qualquer possibilidade de compreensão, senão a ausência ou presença de um determinado objeto no momento da discussão. De certa forma, cabe-nos perguntar como ocorre esse desentendimento em contextos dissensuais no discurso cosmopolítico das imagens. Em outros termos, como os seres sensíveis – não-humanos – participam, ainda que no campo de um regime invisível, da política indígena que, nessa direção, se faz presente nos filmes?

Nesse ponto, está no interior dos coletivos indígenas a perspectiva de uma antropologia política, dada por uma articulação de mobilização política com suas práticas de organização e modos de vida tradicionais. Uma das questões centrais proposta pela antropologia política é, sem dúvida, como as comunidades ameríndias constroem suas chamadas sociedades sem Estado, tal como pensado por Pierre Clastres (2020 [1974]), em que as formas de vida dos povos indígenas são melhor compreendidas como aquilo que expressa os interesses coletivos como maneira de desviar a aparição do Estado, ou seja, é uma recusa deste que opera de modo coercitivo seu poder em uma sociedade “com” Estado, significando, por um lado, que somente os humanos têm voz ativa nas decisões e intervenções, enquanto que, por outro lado, o “sem” Estado define-se por princípios regidos por agências não-humanas.

É exatamente por isso que não nos poderíamos contentar em enunciar que nas sociedades onde não se observa a relação de comando-obediência (isto é, nas sociedades sem poder político), a vida do grupo como projeto coletivo se mantém através do *controle social imediato*, imediatamente qualificado de *apolítico* [...] (Clastres (2020 [1974]), p. 34).

Tal gesto político ameríndio confere às sociedades indígenas um certo grau de autonomia, agindo de maneira independente ao Estado, tanto em suas organizações

sociais e territoriais (como a luta pelo território tradicional) como nas articulações políticas. A antropologia política de Clastres afirma, então, que nessas sociedades o Estado enquanto poder político não está absolutamente ausente, senão que suas forças estão neutralizadas, abafadas enquanto influências ressonantes da sociedade. Com efeito, esse projeto de uma sociedade não dividida e de autonomia político-econômica é correspondente de uma realidade empírica, vivida pelas próprias sociedades primitivas na negação do poder político com o qual se defrontam, como descrito pelo autor.

Adentrando aos meandros dessa questão, ainda que de maneira breve para não criarmos aqui generalizações ou argumentos abstratos e espinhosos, aparentemente esse processo cosmopolítico entre os povos Guarani é marcado veementemente por uma vida religiosa em que está presente o tema da busca pela terra sem mal – referência ao profetismo Tupi-Guarani *Apapocuva-guaraní* da “Terra sem Mal”, surgido na literatura americanista pelo antropólogo alemão Curt Nimuendajú em 1914, posteriormente retrabalhado por Hélène Clastres (1975), que se converteu em um mote para os estudos da religião guarani. Nimuendajú partiu, então, de uma observação etnográfica de determinado mito guarani, cujo significado está na criação e destruição do mundo, e na crença da possibilidade de existir uma terra sem mal, que poderia ser acessada, ainda no plano material, por via espiritual com os rituais, danças, cantos e, sobretudo, pela migração, ou seja, o movimento que caracteriza a busca, o deslocar-se de uma terra à outra.

No dizer de Hélène Clastres,

a busca da Terra sem Mal está essencialmente vinculada à convicção de que a Terra será, mais uma vez, destruída. Acrescentemos apenas, para concluir, que se, como tentaremos demonstrar, a prática religiosa dos tupis-guaranis sempre se inscreveu nessa busca da Terra sem Mal, a que eram levados pela certeza de um cataclisma iminente, pode-se compreender que Tupã fosse para eles coisa sagrada dentre todas: enquanto artesão dessas destruições, era ele o senhor verdadeiro do destino deles [...] (Clastres, 1975, p. 29).

É dessa maneira que o mito de uma terra sem mal relacionado à profecia Tupi-Guarani se traduz na dimensão religiosa de uma certa crise da figura das chefias que se formava na sociedade durante os séculos XV e XVI. Em outras palavras, o profetismo da sociedade Tupi-Guarani atuaria contra o poder político centralizador. Esses profetas

construíam lideranças políticas que davam forma a novos coletivos, como explica Sztutman. Segundo o autor,

O profetismo tupi seria a radicalização da guerra, e o profeta, a radicalização do guerreiro. Os profetas e os guerreiros selvagens, figuras do exterior e do movimento, ao assumirem funções políticas, fazem-se figuras-limite da ‘sociedade primitiva’. Entre o devir puro da religião profética e a política pura do aparelho de Estado e do motor colonial revela-se um espalho para matizes e cristalizações que, longe de apontarem uma ressonância capaz de instaurar um poder político substantivo, indicam um processo dinâmico e povoado por vetores de reversibilidade (Sztutman, 2009, pp. 156-157).

É possível, a partir daí, observar o sentido que é dado à cosmopolítica na relação entre política e religião, ou o papel desta no processo político. Para Sztutman, por exemplo, a oposição que Hélène Clastres faz entre “religião (fuga) e política (segmentação, Estado)”, se traduz pela oposição entre profetismo e messianismo. “O profetismo seria uma forma “pura”, propriamente indígena, independente e anterior à Conquista”, segundo Sztutman (2009, p. 48). O ponto central na discussão do autor, nesse sentido, estria na oposição entre a “religião nômade”, a busca por essa terra sem mal, e a “religião de Estado”.

As primeiras são, por definição, negadoras do Estado, impelindo ao movimento, como a migração e a dispersão para impedir a cristalização de unidades estáveis, das quais possa brotar uma totalidade transcendente. [...]. As religiões de Estado, de sua parte, veem-se compreendidas como um projeto de unidade, são religiões para-o-político e não mais contra ele. Seus deuses são transcendentais ou mesmo reduzidos a um só Deus, símbolo máximo da transcendência, que cumpre apartar o mundo divino do mundo humano (Sztutman, 2009, p. 50).

Nessa direção, é importante destacar que nas últimas décadas os movimentos religiosos pentecostais e neopentecostais têm, cada vez mais, se expandido nos territórios indígenas, desmobilizando os saberes xamânico-políticos desses povos, suas práticas tradicionais e os modos de vida ligados à sua própria cosmologia. Esse crescimento das igrejas nas aldeias, como também chama atenção Pimentel (2012), vem acompanhado de agressões e ataques aos rezadores e, de forma mais violenta, de queima das casas de rezas,

promovendo crimes de ódio. “Os discursos de alguns pastores, relatam os indígenas, estimulam essas hostilidades ao afirmar que tudo o que não for relativo à Bíblia, em termos do conhecimento do sagrado, provém de fontes demoníacas” (Pimentel, 2012, p. 222).

De certo, pode-se tomar o movimento cosmopolítico entre os povos ameríndios como um gesto também de resistência nesse contexto, a exemplo do que já mencionamos sobre as grandes assembleias Aty Guasu, esse “projeto político” dos Guarani contemporâneos, como afirma Benites (2014), fundamental para o *ñande reko* (“modo de ser e de viver”) guarani-kaiowá. Não haveria, desse modo, como pensar o regime político dessas sociedades sem antes considerar o contexto social ao qual as práticas xamânicas estão inseridas. Por isso que essas assembleias cosmopolíticas, intermundanas e intercomunitárias também operam como forma de reestabelecer os saberes xamânico-políticos, buscando instaurar uma posição política, e não o exercício do poder político, propriamente dito.

Neste sentido, podemos depreender que a cosmopolítica busca outras composições de mundo, outras maneiras de construir formas de estar juntos, por via diplomática, de modo a constituir a paz possível (Stengers, 2018a). Diante dos limites ontológicos de estabelecer conexões entre os múltiplos mundos que estamos a tratar aqui, envolvendo humanos e não-humanos, é interessante observar que a discussão desse conceito nas formulações etnológicas tem tido um papel essencial para as reflexões no campo do multinaturalismo no pensamento ameríndio (Viveiros de Castro, 2018, 2020 [2002]; Sztutman, 2012; Lima, 2005) ou mesmo para os estudos das multiespécies ou espécies companheiras (Haraway, 2021, 2016; Tsing, 2019; Watson, 2016; Howell, 2016; Kirksey, Stefan, 2010). Decorrente da noção de cosmopolítica, Viveiros de Castro propõe o conceito do “multinaturalismo” enquanto política cósmica cujo significado está na valorização e importância do xamanismo como manutenção das formas de existência, que contrapõe, assim, o multiculturalismo ocidental que, para o autor, é “o relativismo como política pública” (Viveiros de Castro, 2020 [2002], p. 49).

Esse reembaralhamento das cartas conceituais levou-me a sugerir a expressão “multinaturalismo” para designar um dos traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias “multiculturalistas” modernas: enquanto

estas se apoiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas – a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e dos significados –, a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. A “cultura” ou o sujeito seriam aqui a forma do universal, a “natureza” ou o objeto, a forma do particular [...] (Viveiros de Castro, 2020 [2002], p. 43).

Se fôssemos sintetizar em poucas palavras, diríamos que a formação de uma teoria cosmopolítica transforma-se a cada novo debate, sobretudo em torno das questões climáticas, ancorados na antropologia física, política e social, acerca também do Antropoceno, como observamos – debate que está em moda e na borda das reflexões contemporâneas sobre agentes subjetivos e sua dimensão para além do humano. Uma questão importante sobre a qual não se pode perder de vista nessas discussões é quanto à participação efetiva desses outros seres no debate político, que considere, nessa direção, os aspectos cósmicos que já são intrínsecos à própria forma moderna de fazer política, conforme chamou atenção Pimentel (2019), em sua proposta de formulação de uma teoria política dos povos Guarani-Kaiowá.

Há que considerar-se, no dizer de Viveiros de Castro (1999, p. 198), “o político na cultura” antes de se pensar “a cultura na política”, pois as distinções feitas por essas teorias aos mais diversos povos indígenas são por via cultural e política, no desafio de politizar a natureza, como também pensado, enquanto projeto da antropologia, por Descola (1986), Latour (1994), e mesmo também por reflexões mais recentes, como as desenvolvidas por Phillip Conway (2019), Nigel Clark e Szerszynski Bronislaw (2021). As questões cosmopolíticas, como das plantas, dos animais (Coutinho, 2017; Pimentel, 2012; Haraway, 2021, 2016; Watson, 2016), dos seres-terra (Cadena, 2015, 2020), do pensamento ameríndio (Sztutman, 2013; Viveiros de Castro), do pensamento afropindorâmico (Santos, 2015; 2023), têm atravessado também, como contraponto, o pensamento filosófico moderno e o curso do pensamento da antropologia política no bojo da virada ontológica no campo da própria antropologia. Isto é, aliás, o que tem dado sentido à busca pela “harmonia de mundo”, que caracteriza a cosmopolítica, segundo Latour (2004, p. 374), e do “mundo comum” para pensar uma “política do cosmos”. Nesse percurso, o duplo gesto da cosmopolítica poderia estar na recusa ao poder político e à ordem estabelecida por aqueles que detêm, enquanto seres falantes, o poder das decisões.

Mais precisamente, essa recusa ao poder político que, subordinada pela coerção, está correlacionada aos modos de vida dos povos ameríndios, como, por exemplo, o tema amplamente debatido por Sztutman (2019) da chefia, ou seja, a digressão no domínio político de uma capacidade de mando e obediência. Compreende-se, sob esses termos, que as emergências de questões contemporâneas nas discussões políticas exigem outras maneiras de negociação com os não-humanos, com a capacidade de oferecer, por via diplomática e coletiva (Stengers, 2018a), elementos para a solução de conflitos.

Dar à prática política uma dimensão não-humana escapa aos sistemas filosóficos modernos da própria política. Basta tomarmos como exemplo o que fundamenta o conceito de cosmopolítica, tal como proposto por Stengers, que é justamente a recusa do cosmopolitismo segundo a visão kantiana, uma vez que o cosmopolita não rechaça as alianças.

O pensamento das diferentes possibilidades de solucionar conflitos entre humanos e outras agências não-humanas se filia à noção de cosmopolítica, tal como o envolvimento da percepção das relações de maneira equivalente na tomada de decisões, que não está no domínio coercitivo, como vimos, senão no campo subjetivo e de engajamentos capazes de interromper o fluxo do fim dos mundos e, por conseguinte, dos modos de existência. Trata-se, a rigor, de uma outra configuração política que congrega xamanismo, a defesa dos territórios e os modos de vida tradicionais que, vale insistir, direciona-se a uma proposta de paz possível que converge o sagrado, o espiritual e o domínio político.

No dizer de Cadena (2020), nesse sentido, a convocação dos seres não-humanos (seres-terra) é, assim, uma “estratégia política” para convocar as subjetividades indígenas, de modo a desconstruir as formações políticas hegemônicas que, sob as raízes da “colonialidade do poder”, na esteira de Anibal Quijano, coloniza as “perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo” (Quijano, 1989, p. 121)⁴¹.

⁴¹ “*perspectivas cognitivas, de los modos de producir u otorgar sentido a los resultados de la experiencia material o intersubjetiva, del imaginario, del universo de relaciones intersubjetivas del mundo*” (Quijano, 1989, p. 121).

A presença de agências não-humanas na política, para voltarmos a Cadena, é estimulante, nas palavras da autora, para a esfera da natureza ou para os campos do conhecimento metafísico e simbólicos.

A aparição de seres-terra em protestos sociais pode demonstrar um momento de ruptura na política moderna e uma indigeneidade emergente. Não estou me referindo a uma nova forma de ser indígena. Refiro-me a uma insurgência de forças e práticas indígenas com capacidade para desestabilizar significativamente as formações políticas vigentes e reorganizar os antagonismos hegemônicos, sobretudo por tornar ilegítima (e, portanto, distorcida) a exclusão das práticas indígenas das instituições dos Estados-nação. Embora o momento atual possa ser reabsorvido em uma nova hegemonia política, ele representa uma conjuntura histórica única (Cadena, 2020, p. 278)⁴².

Dessa forma, a partir do que foi dito até aqui, as relações entre ritual, política e imagem permeiam questões que se relacionam com os modos de ver e estar no mundo, ou nos mundos, para ampliarmos a questão a entidades 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 discurso cinematográfico sob uma perspectiva do político e do espiritual, estabelecendo uma experiência sensível entre quem filma e é filmado – e também por espectadores não-indígenas –, quem está no entorno da cena filmada convocado a participar do campo de filmagem, e vice-versa.

O interesse na cosmopolítica, até o momento, é evidente para refletir quanto à agência das imagens, tema da próxima seção deste capítulo, na configuração de uma própria política das imagens, pensando na disrupção – que propõe o conceito de cosmopolítica – e perturbação da “cena da liberação humana” (Stengers, 2018a, p. 18). Assim, interessa-nos pensar as possibilidades de inscrição cosmopolítica nas imagens, a

⁴² “*La aparición de seres-tierra en las protestas sociales puede evidenciar un momento de ruptura de la política moderna y una indigeneidad emergente. No me refiero a un nuevo modo de ser indígena. Me refiero a una insurgencia de las fuerzas y prácticas indígenas con la capacidad de perturbar, significativamente, las formaciones políticas prevalecientes y reorganizar los antagonismos hegemónicos, ante todo al hacer ilegítima (y, por lo tanto, al desnaturalizar) la exclusión de las prácticas indígenas de las instituciones de los Estados nacionales. Aunque el momento actual puede reabsorberse en una nueva hegemonía política, representa una coyuntura histórica única*” (Cadena, 2020, p. 278).

partir dos conceitos de uma elaboração da cena dissensual, da performance e da fabulação, que serão trabalhados nos capítulos seguintes.

1.3. A cosmopolítica e as imagens

A reflexão acerca do tema que estamos a debater neste capítulo sobre Antropoceno, cosmopolítica e imagens, sem sombra de dúvida, implica considerar uma perspectiva política, tanto das imagens como das cosmologias ameríndias, que adentram ao processo fílmico, pensando as produções no campo da cinematografia entre os povos indígenas – sobretudo os coletivos e, mais detidamente, os coletivos de cinema documentário entre os Guarani. Desse modo, cosmologia, política e imagens se imbricam em uma relação cosmopolítica. Por uma parte, o processo de produção dessas imagens incorpora, antes de tudo, as singularidades que compõem o modo de vida coletivo desses povos, ou seja, a dimensão não-humana que envolve o espiritual e a cosmologia com seus saberes tradicionais. De outra parte, como é evidente, o gesto político das imagens encarrega-se de desconstruir as formas vigentes de visibilidade, alterando e desconstruindo as representações e as relações que se constituem a partir destas. Há, então, uma prática comunicacional intermundana, cujo significado e posições de alteridade se dão justamente com uma prática “contra-colonial” (Santos, 2015) das técnicas de produção cinematográfica. Em outras palavras, os usos político e cosmológico das tecnologias do audiovisual alteram o modo canônico do processo fílmico.

Pensar a política da imagem, implica, desse modo, refletir a relação que se estabelece entre o que é dado a ver e o que não está no plano visível, entre o que é dito e o não dito, entre os seres sensíveis e não-humanos que estão implicados na própria construção dessas imagens em um “visível não presente”, nos termos de Rancière (2012, p. 21). De alguma maneira, a dimensão política das agências não-humanas se inserem em um plano não visível, alterando o “sistema de relações” impostos pelos regimes de visibilidade e suas formas de ordenação, sendo, assim, uma subversão à lógica representativa.

Em outras palavras, na esteira de Rancière, podemos dizer do duplo gesto de uma imagem constituída pelo espiritual e político, em um certo sentido, no qual impera a relação não-humana e humana no processo de filmagem. Esses dos gestos supõem “uma ordem de relações estáveis entre o visível e o invisível, por exemplo, entre um sentimento e os tropos de linguagem que o expressam” (Rancière, 2012, p. 21). É através das imagens que os não-humanos tensionam as categorias de visibilidade, pois, no dizer de 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.

Como desdobraremos neste momento do capítulo, o político e o cosmológico adentram às formas fílmicas em uma dupla direção que vai instituir a cosmopolítica da imagem, a partir de uma elaboração da cena dissensual, da performance e da fabulação, em que, como já examinamos (Serafim, Porfírio, 2023, 2024), a dimensão política, por um lado, se converte em câmera que atua como porta-vozes dos não-humanos e, por outro, a junção entre ativismo e espiritualidade convertem o cinema em dispositivo. Assim, esses três conceitos (dissenso, performance e fabulação) são o nosso ponto de partida teórico-analítico para pensarmos, ou esboçarmos na esteira de Stengers (2018), uma proposição da cosmopolítica das imagens mediada por tecnologias do audiovisual em uma “comunicação intermundos” (Oliveira, 2020), em uma proposta, conforme Santos (2023), de “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 (Cusicanqui, 2010) e contra-colonizadoras (Santos, 2015).

A imagem assume uma dimensão política, conforme Rancière, a partir do momento em que cria um dissenso, que ocorre entre o seu processo de produção e o uso que se dá ao seu dispositivo, ou seja, trata-se propriamente de uma ferramenta política. Nessa perspectiva, o dissenso não é uma disputa e/ou guerra de ideias, senão um conflito estabelecido entre os regimes sensoriais e de visibilidade. A política da imagem, nesse sentido, rompe com um certo modo estabelecido que define as formas de fazer, de dizer e de ver.

É o rompimento de uma certa ordem estabelecida pelos regimes representativos, tal como a proposição cosmopolítica. Em vez de propor uma paz possível, o dissenso redistribui as “coordenadas sensíveis” para modificar as relações e construir um espaço

em constante modificação – e aqui, outra vez, aproxima-se do conceito de cosmopolítica –, de modo a redefinir “as visibilidades e legibilidades que orientam as experiências subjetivas e coletivas”, como descreve Ângela Marques (2021, p. 38).

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 debate⁴³.

Na primeira, trata-se da instauração de uma relação fundamentalmente transversal aos exercícios do poder político confrontada com os saberes espirituais e cosmológicos, um elemento essencial de construção que reside na pretensão política das imagens realizadas no momento da abertura relacional, ou de relações intermundanas. 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 age sob uma opacidade ou uma poética da relação (Glissant, 2021), 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.

É nesse sentido que o estatuto dissensual da imagem, no cerne de uma disjunção dos regimes de representação e de visibilidades, coloca a questão nos termos do dispositivo político-estético das formas fílmicas conjugadas às formas de vida dos povos, reorganizando as relações humanas e não-humanas. O modo de enunciação do dissenso, então, é uma imagem que interroga, provoca, toca e “*arde em seu contato com o real*”, “inflama-se, e nos consome por sua vez”, no dizer de Didi-Huberman (2012, p. 206). Entende-se, então, que o dissenso

⁴³ Grande parte das reflexões, nesse sentido, foram consubstanciadas a partir dos debates gerados na disciplina “Políticas da Imagem”, cursada junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social (linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem) da UFMG, ministrada pelo professor Dr. André Brasil, a quem sou grato, e aos colegas da disciplina, pela inspiração nas questões propostas nesta tese, de um modo geral, bem como aos grupos de pesquisa *Poéticas da Experiência* (PPGCOM/UFMG), *Corisco* (Coletivo de Estudos, Pesquisas Etnográficas e Ação Comunicacional em Contextos de Risco, PPGCOM/UFMG), *Nanook* (LAF/PósCom/UFBA) e aos colegas do *Laboratorio de Análisis Transdisciplinar y Sistemas Complejos* (IIA/UNAM).

Não diz respeito à questão da heterogeneidade dos regimes de frases e da presença ou ausência de uma regra para julgar gêneros de discursos heterogêneos. Diz respeito menos à argumentação que ao argumentável, à presença ou ausência de um objeto comum entre X e um Y. Diz respeito à apresentação sensível desse comum, à própria qualidade dos interlocutores em apresentá-lo. A situação extrema de desentendimento é aquela em que X não vê o objeto com que Y lhe apresenta porque não entende que os sons emitidos por Y compõem palavras e agenciamentos de palavras semelhantes aos seus (Rancière, 2018, p. 11).

As estruturas da manifestação dissensual dizem respeito, nesse sentido, à discussão acerca da disputa de um determinado objeto e das condições daqueles que o constituem. Para isso, instauram-se cenas dissensuais sob a perspectiva do sensível e da política, o que nos provoca a pensar, nessa direção, as imagens enquanto mobilizadoras de cenas de dissenso (Rancière, 2018; 2021a). É esse o cerne do dissenso para Rancière, ou seja, a constituição de uma cena cujo sentido está intimamente ligado a encontros e “conexões possíveis entre registros discursivos e materiais diversos”, segundo explica Marques (2021). Para essa autora, “uma cena altera o conjunto de relações que definem uma situação, tornando-a compreensível: ela questiona a partilha policial do sensível e propõe a redefinição das visibilidades e legibilidades que orientam as experiências subjetivas e coletivas” (Marques, 2021, p. 38).

O regime da cena como manifestação do dissenso aparece na obra de Rancière como uma articulação entre teoria e prática para a consolidação de um método, com a finalidade de definir uma singularidade para explorar as redes de significação e as condições de possibilidades que se dão ao seu redor. Assim, para o autor, o método é ação que guia e dispõe a cena, desorganizando as temporalidades e espacialidades regidas nas hierarquias sociais. “O método é uma prática, um modo de fazer coisas, um modo de articular elementos, rearticular, montar e desmontar cenas, construir cenários e desconstruir mundos” (Rancière, 2021a, p. 251).

O conceito de cena, então, insere-se em uma proposta teórico-metodológica que perpassa temas como a política, a estética, as imagens, a vida operária, a história, a arte, a literatura, a democracia, entre outros, presentes no pensamento de Rancière, sendo,

desse modo, uma operação e criação das possibilidades de encontros (Marques, 2021; Rancière, 2021a).

Nesse sentido, o conceito de cena na obra de Rancière, além da proposta de convergir teoria e prática, configura sua aplicação como aquilo que o autor chama de “método da igualdade”. Partindo das concepções de Joseph Jacotot, de que a igualdade não é um princípio da comunidade, o autor observa nesse conceito a igualdade das inteligências em seu sentido prático, ou seja, a igualdade dos seres falantes. Em outras palavras, um discurso de igualdade não está em uma instancia enunciativa e descritiva a qual se atribui determinado valor de verdade, mas faz da enunciação uma performance potencialmente prática. Dessa maneira, o método igualitário procura “nas narrativas das pessoas oprimidas a subversão de uma performance da desigualdade” (Marques, 2021, p. 56).

Enquanto método da igualdade, a cena deve ser pensada, antes de mais nada, como rearranjo de uma determinada relação que se dá no encontro de uma nova experiência na redistribuição das coordenadas do sensível, na recriação e nas possibilidades de novas conexões com outros regimes de visibilidade. Essa perspectiva é, de fato, a grande singularidade do dissenso, uma vez que a cena, também não sendo conflito de ideias, constitui o encontro com aquilo que vai possibilitar a enunciação do mesmo, ou seja, como já dissemos anteriormente, o cinema enquanto dispositivo que está ligado ao coletivo. Para Rancière (2021a, p. 103), a cena, então, “é o lugar de um encontro, enquanto que o dispositivo é uma fabricação”. Nessa direção, a cena é um encontro

sempre aleatório e submetido a uma remodelagem. A noção de “dispositivo” diz: eis o que produz aquilo que você percebe e o que você pensa. A cena é mais o que expõe as diferentes maneiras como a mesma coisa pode ser percebida: ela é sempre, para mim, o momento no qual as coisas podem vacilar, ser sacudidas ou revertidas [...] (Rancière, 2021a, p. 104).

Daí, efetivamente, a questão do dissenso se instaura como condição necessária a partir da qual múltiplos pontos de vista podem ser percebidos, não como confusão ou desentendimentos, o que já seria anulada pela polícia, por exemplo. Para Rancière (2018,

p. 10), a polícia é “o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição”. A polícia, então, define a representação do comum para os grupos sociais, determinando a comunidade como lugar de adequação a espaços e tempos, reprimindo a ação política de “estar-juntos”.

Um modo específico de enunciar o desdobramento desse conjunto de relações entre uma política das imagens, dissenso e cosmopolítica, pode ser pensado a partir da condição do cinema colocada a serviço da política, não somente em razão do uso político que é dado às tecnologias do audiovisual (Schiwy, 2009) e pela construção de uma alteridade em contextos de conflitos. Não se trata também de mostrar que as imagens são políticas “porque falam de populações massacradas ou inferiorizadas, mas porque questionam o lugar que essas populações ocupam na organização dominante do visível – e do invisível” (Rancière, 2021b, p. 8). Em outras palavras, pode-se inferir que o processo de tessitura das imagens está atrelado a uma dimensão que é, a uma só vez, cosmológica e técnica, construídas na “superfície da partilha do sensível”, em sintonia com a questão colocada por Rancière (2005, p. 18), em formas que “definem a maneira como obras ou performances “fazem políticas”.

Na esteira da argumentação de Andrea Soto Calderón (2021), o fazer cosmopolítico no processo fílmico está atravessado por alterações do campo sensível e pelas percepções visuais, na reconfiguração de uma cena para alterar as visibilidades e perturbar o sensível e os sentidos do comum. Nesse sentido, é preciso refletir sobre uma certa participação de agências não-humanas na composição das imagens, que estrutura os diferentes pontos de vista que a constituem, ao sugerir “possibilidade de um outro modo de engajamento entre forma de vida, performance e imagem” (Brasil, 2010, p. 194).

Pesquisas recentes acerca da produção cinematográfica entre os Guarani, sobretudo dos Mbyá-Guarani, têm destacado a *mise en scène* como elemento principal na configuração entre cosmologia e cinema (Barros, 2014), ou enquanto categoria central para demonstrar um certo estilo e expressividade na narrativa documental, bem como a experiência em cena (Rêgo, 2023). O conceito *mise en scène*, nos estudos cinematográficos, abarca uma ampla discussão e bibliografia, sobretudo no cinema de ficção, com uma posição marginalizada no documentário (Ramos, 2014). Ainda que não seja nosso objetivo trabalhar de modo exaustivo esse conceito, é importante colocá-lo em relação com a noção de performance, esta última escolhida para este estudo por

relacionar-se de modo direto com as formas de vida, humana e não-humana, na constituição de uma cosmopolítica da imagem, como veremos adiante.

Voltado de modo mais exaustivo para as reflexões acerca do cinema ficcional, a *mise en scène*, de origem francesa, relaciona-se ao conceito de encenação com base nos recursos estilísticos da linguagem cinematográfica. Conforme destaca Fernão Ramos, trata-se de uma encenação cinematográfica que é subjacente à ação de um corpo, seu movimento e sua expressão, ou seja, o modo como um determinado corpo está em movimento com a cena representada dentro de seus padrões estéticos e estilísticos. Segundo o autor,

O termo aparece nos escritos sobre cinema dos anos cinquenta, numa tentativa de circunscrever a especificidade do cinema. As definições de *mise en scène* variam ao longo da história. Recentemente, dois livros sobre o assunto foram escritos por figuras centrais na teoria do cinema: Jacques Aumont, (2006) e David Bordwell (2008). Em Aumont encontramos uma ampla retrospectiva da evolução da *mise en scène* na história do cinema, na qual recupera a tradição teórica francesa. Bordwell segue um caminho próprio, privilegiando o leque conceitual que o termo abre para avançar em uma análise do espaço fílmico. O conceito de *mise en scène* deve-se às investigações de André Bazin, embora seu significado atual obedeça à geração da *nouvelle vague*, quando ainda exercia a crítica cinematográfica (os Hitchcock–Hawksianos), e à geração dos chamados cinéfilos “*macmahoniens*” (Michel Mourlet, Pierre Rissiente, Jacques Loucerlles). São eles que abrem os olhos do espectador neófito para uma visão estilística que vai além da elegia do “cinema puro” da vanguarda dos anos 20 e da montagem construtivista soviética (Ramos, 2014, p. 31).

É, portanto, a *mise en scène* entendida como um elemento primordial da encenação que, nessa direção, pode também ser definida como uma atuação cinematográfica que concerne a uma certa categoria teatral de corpos em cena, e que consiste em definir o núcleo do pensamento dos estudos de cinema quanto à expressão, movimento e modalidades de expressão dos sujeitos em cena. A *mise en scène* no cinema documentário não é outra coisa senão uma manifestação, desde sua história, da representação de uma personalidade em cena, o que ocorre desde *Nanook, o esquimó*, de Robert Flaherty (1922), segundo Ramos (2014).

Trata-se de um conceito que se apoia numa modalidade de atuação e expressão de personalidades já presente na tradição documentarista, ou seja, o modo pelo qual os corpos estão dispostos na cena filmada. Em outras palavras, é um devir-imagem entre

quem filma e é filmado, e este com o papel de gerar conteúdo a partir das intervenções e gestos que realiza ao colocar-se em cena, encarregando-se, dessa maneira, de realizar a *mise en scène*, ainda que de modo não individual, pois é “algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens” (Comolli, 2008, p. 60).

Partimos para o entendimento da performance como expressão política e identitária, podendo entrecruzar a *mise en scène* como possibilidade de ações performáticas que se convertem em um campo de explorações múltiplas das subjetividades dos sujeitos em cena, cuja atuação, não em uma dimensão dramaturgica, expressa variados problemas socioculturais.

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, ou seja, “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). Esse contexto, de um certo modo, está relacionado às ações da vida social que, por meio da performance, adquirem uma certa presença (Turner, 2002) em cena.

A performance é, assim, o “saber-ser” que “implica e comanda uma presença e uma conduta”, no dizer de Paul Zumthor (2007, p. 31). Essa “presença” da performance, que pode estar dentro e fora da cena, é a materialidade de um corpo que carrega as experiências, a “realidade vivida” e a “relação com o mundo” (Zumthor, 2017, p. 23). Nessa mesma direção, para Turner (2002, p. 107), a performance revela “as classificações, categorias e contradições dos processos culturais”, transformando-se, por conseguinte, como “elemento básico da vida social”⁴⁴.

No contexto complexo da filmografia do cinema guarani, a performance em cena, para criar um novo imaginário, por exemplo, trabalha na modificação do conhecimento e, com este, está ligada ao que sua natureza “afeta o que é conhecido”, ao sair de um contexto – que é o da vida social (Turner, 2002) – “ao mesmo tempo em que nele encontra lugar” (Zumthor, 2017, pp. 31-32). A performance vai se expressar na imagem, sob um

⁴⁴ “*las clasificaciones, categorías y contradicciones de los procesos culturales*” / “*elemento básico de la vida social*” (Turner, 2002, p. 107).

ponto de vista analítico, com os modos de existência, para usar a interpretação de Souriau, e como “uma versão do *ser-enquanto-outro*”, na esteira de Latour (2019, p. 156), reconhecendo “tanto as maneiras de ser dos diversos entes quanto as modulações diversas do fato de existir” (Souriau, 2021, p. 19), isto porque, o gesto performático também se constitui em “atos de transferência” de saberes para o “amplo e significativo repertório dos saberes corporificados” (Martins, 2021, p. 39).

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)⁴⁵ e que implica em um comportamento revivido e acompanhado de uma prática epistemológica como forma de compreender o mundo. Conforme descreve a autora em outro momento, a performance, como tal, atua “de maneira conjunta com outros discursos culturais”, oferecendo “uma determinada forma de conhecimento” (Taylor, 2003, p. 3). O conceito de performance, como observa Leda Martins (2021), “é inclusivo e abriga uma ampla gama de ações e de eventos que requerem a presença viva do sujeito para sua realização e ou fruição” (Martins, 2021, p. 39). Essas operações de um comportamento restaurado, e segundo essas pensadoras e pensador, no caso de Zumthor (2017), permitem compreender a relação entre memória e corporalidade ameríndia e a constituição que se dá entre ambas, incidindo na cena dissensual.

Pode-se dizer, nessa direção, que a elaboração da cena dissensual se dá através da performance, 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, seja no domínio da “oralidade e das práticas rituais”, que “são como ambientes de memória” (Martins, 2003, p. 67) e que constituem a tecitura dos filmes, ou da potência fabulativa a partir do vivido compartilhado. Assim, enquanto ato reiterado, a performance “torna visíveis outras trajetórias culturais e permite resistir à construção dominante do poder artístico e intelectual”, manifestando-se “como atos vitais de transferência, transmitindo conhecimento social, memória e senso de identidade por meio de ações reiteradas” (Taylor, 2012, pp.19-20)⁴⁶.

⁴⁵ “*se actualizan con cada nueva instancia*” (Taylor, 2012, p. 17).

⁴⁶ “*Hace visibles otras trayectorias culturales y nos permite resistir la construcción dominante del poder artístico e intelectual*” / “*como actos vitales de transferencia, transmitiendo conocimiento social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas*” (Taylor, 2012, pp.19-20).

Esse ato reiterado, pela memória e corpo em cena, expressa-se através de uma certa potência fabulativa. Em termos mais gerais, trata-se da “faculdade fabuladora” (Bergson, 2005) no processo de criação das representações criadas pelas performances. Em termos bergsonianos, a fabulação seria uma espécie de “virtualidade de instinto”, que poderia ser pensada como reorganização da relação estabelecida entre dissenso, performance e imagem, alterando o estatuto das representações e dos regimes de visibilidades. Antes de mais nada, o conceito é pensado enquanto “representações imaginárias” (Bergson, 2005, p. 108), em uma virtualidade que se origina na mitologia, na literatura, na fábula e como modo de enunciação de diferentes expressões artísticas.

Por sua vez, Deleuze (1997, p. 14), recorrendo ao conceito bergsoniano, atribui à fabulação um sentido não somente estético, mas ético e político, como sendo uma nova experiência política do sensível, que “não consiste em imaginar nem projetar um eu”, mas que considera a linguagem enquanto potência de reinvenção, pois, como sublinha o autor, a função fabulativa também reinventa um povo, como uma máquina de fabricar imagens e realidades com o desequilíbrio e variação da linguagem.

Vê-se, nesse sentido, um ponto em comum com a “comunicação intermundos”, pois, para Deleuze (1997), é uma questão política da língua como devir e potência, que não permite submeter-se aos regimes de representação, mas formando um próprio regime estético no pensamento intelectual. Distanciando-se de Henri Bergson, o autor compreende a fabulação como resistência criativa com forças ativas que dão novas formas ao poder de transformação por meio da mobilização política. Na perspectiva deleuziana, assim, a expressão estética e política da arte adquire uma função fabulativa, como desejo enquanto produção social cujos acontecimentos tornam-se ações de exterioridade sobre os corpos, transformando os modos de agenciamentos. A fabulação, quando se torna experiência sensível, política e estética, é, desse modo, uma relação de encontro e condição de expressão para outros mundos possíveis.

O conceito de fabulação será retomado adiante para nos ajudar a entender a relação do dissenso e performance na constituição da cosmopolítica das imagens. Para articular as questões colocadas neste capítulo, é preciso localizar a dimensão da cosmopolítica, que implica, por definição, em uma atividade coletiva, na leitura de Stengers, e confere a maneira pela qual a relação humana e não-humana afeta o modo de fazer política que, por sua vez, decorre de uma questão que define a escuta e as decisões que são pensadas “coletivamente” (Stengers, 2018a).

Nessa direção, compreendemos que a constituição de uma cosmopolítica das imagens atravessa uma concepção do coletivo⁴⁷ que, com efeito, “está enraizado na experiência das comunidades indígenas” (Baschet, 2021, p. 294). Aproximamo-nos da noção de coletivo da cosmopolítica que é, portanto, necessário considerar para chegar aos coletivos de cinema. Esses coletivos se expressam no interior dos filmes “com suas linhas de força e léxicos próprios, numa luta pela existência, esforço em si só político, que cria mundos e formas de viver marcadas pela não equivalência” (Oliveira; Vasquez, 2018, p. 167) no posicionamento com outros mundos e outras formas de existência.

De certa maneira, é nesse sentido que consideramos o acontecimento cosmopolítico (Costa, 2014) como uma forma de convocar coletivos cosmopolíticos de cinema entre os povos para, a partir daí, tecer possibilidades de interpretação da cosmopolítica das imagens no cinema guarani, no entendimento de que o próprio processo fílmico é coletivo (considerando a complexidade e a dimensão que está localizada essa noção).

Os “diferentes processos de constituição da visibilidade cinematográfica” ocorrem no contexto de uma desigualdade da distribuição dos espaços por “uma cena política determinada”, como nos diz César Guimarães (2015, p. 49), e na qual o dissenso é instaurado, como vimos a partir do pensamento de Rancière. Forma-se, assim, uma comunidade de cinema, para usar a expressão de Guimarães (2015), ou, em outras palavras, um ayllu cinematográfico – tema do próximo capítulo –, para usar um conceito que corresponde ao território para os povos andinos, como “um sistema de organização territorial interecológica”, ou seja, uma organização sociocultural baseada em “instituições comunitárias radicalmente distintas da racionalidade instrumental do ocidente” (Mariaca, 2010, p. 113)⁴⁸.

⁴⁷ Conforme já mencionado, a discussão que se faz da cosmopolítica, que se constitui como um conceito coletivo (Stengers, 2018), e da política das imagens, atravessa uma compreensão do cinema documental guarani como um dispositivo (Agamben, 2009) que define a dimensão coletiva do seu projeto cosmopolítico.

⁴⁸ “*Un sistema de organización territorial interecológico*” / “*instituciones comunitarias radicalmente distintas a la racionalidad instrumental de occidente*” (Mariaca, 2010, p. 113).

2. Ayllu cinematográfico: A formação dos coletivos de cinema indígena na América Latina

El tiempo occidental que tiene un inicio, un desarrollo y un final, tiene que ver mucho con una idea pragmática del tiempo (...). En cambio, en el mundo indígena el tiempo no tenía nunca esa función: siempre se confió en el regreso de las cosas, en la extensión del tiempo. Por eso el tiempo no tenía un fin, por eso la muerte podía ser el comienzo de la vida.
Jorge Sanjinés, Grupo UKAMAU

Figura 3



Fonte: *Quando os Yãmiy vêm dançar conosco*, de Isael Maxakali, 2012

Nas últimas décadas, inúmeros projetos e experiências no campo da produção cinematográfica entre os povos indígenas têm surgido de forma expressiva na América Latina, formando coletivos de cinema e cineastas indígenas. Fazendo uso político das ferramentas tecnológicas, esses grupos têm recriado suas formas de organização social e seu próprio imaginário, a partir das relações com outras formas de vida além da humana para contribuir às lutas sociais e culturais pela representação e manutenção de seus territórios tradicionais, baseando-se em perspectivas cosmológicas de visões de mundo muito particulares e narrativas de autorrepresentação. Mais especificamente, podemos pensar um pouco além dessas características principais que marcam a produção coletiva do documentário indígena. A partir disso, apresentamos neste capítulo um breve panorama da formação política e estética dos cinemas originários em países latino-americanos e experiências de organizações nacionais e locais com os povos ameríndios.

De acordo com Gabriela Zamorano (2017)⁴⁹, ao analisar as relações de poder e as tensões estéticas envolvidas no processo de produção do cinema indígena na Bolívia, a chamada mídia indígena é “um local político que busca agregar às suas contribuições as possibilidades cultural e descolonizadora” (Zamorano, 2017, p. 59)⁵⁰. Nesse sentido, é preciso pensar sobre essas práticas audiovisuais com perspectivas descolonizadoras, já que as novas formas de fazer cinema, como ocorre entre os povos indígenas, demandam outras formas de pensar o próprio fazer cinematográfico e a relação que as imagens estabelecem com o conhecimento tradicional em uma comunicação que, nas palavras de Antonio Bispo dos Santos, “enfeitiçou” a linguagem cinematográfica ocidental e dos “eurocolonizadores”, que é potencializada pelos povos afropindorâmicos: “vamos pegar as palavras do inimigo e vamos enfraquecê-las. E vamos pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las” (Santos, 2023, p. 13).

É nessa direção que o conceito de comunicação intermundos, tal qual mencionamos na introdução e no capítulo anterior, 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 questão colocada não diz respeito a uma refutação ou confronto, senão uma

⁴⁹ Agradeço à autora pelo envio do livro.

⁵⁰ “*a political place that seeks to add cultural and decolonizing possibilities to its contributions*” (Zamorano, 2017, p. 59).

“confluência” de saberes e experiências políticas, para tomarmos emprestado o conceito de Santos (2015; 2023),

Não tenho dúvida de que a *confluência* é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluência, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida. De fato, a *confluência*, essa palavra germinante, me veio em um momento em que a nossa ancestralidade me segurava no colo. Na verdade, ela ainda me segura! [...] (Santos, 2023, p 15).

A comunicação intermundos é, assim, uma confluência de práticas epistêmicas de formas de vida tradicionais e “contra-coloniais” (Santos, 2015), com alianças e possibilidades de diálogos pensadas como uma reorganização das relações pelas interfaces entre etnicidades, xamanismos, conhecimentos tradicionais e conhecimentos científicos e ocidentais. “É um intento concreto de insurgência epistêmica”, diz Luciana de Oliveira (2021, p. 187), que se dá por duas dimensões: “fóruns cosmopolíticos” e “diálogos interepistêmicos”, entre conhecimentos indígenas e conhecimentos não-indígenas.

Propomos circunscrever, mais que mapear, a criação cultural e audiovisual, a produção de imagens e as formas de organização em coletivos de cinemas entre os povos ameríndios da América Latina e seus aportes contextuais desde da década de 1960, dedicando-nos uma especial atenção ao Vídeo nas Aldeias (VNA) a partir do qual, com experiências de oficinas desenvolvidas nesse projeto, foram sendo formados coletivos de cinemas entre diferentes etnias indígenas no Brasil. A proposta política desse projeto, segundo observa Juliano José de Araújo (2015, p. 203), sempre foi o de confronto entre “história oficial *versus* história não-oficial dos povos indígenas”. Dedicamo-nos, também à produção audiovisual entre indígenas no México, pois, em termos de “cinema indígena” contemporâneo, os dois países apresentam produções significativas e projetos pioneiros para o desenvolvimento dessas produções, além de experiências na Bolívia e outros países.

Mais precisamente, nos dedicaremos a explorar a formação audiovisual de determinados grupos étnicos e coletivos de cinema documentário entre diferentes povos e em variados países latino-americanos, tendo na antropologia audiovisual e no cinema etnográfico a sua origem. Nesse contexto, interessa-nos entender as práticas e discursos de ressignificação das tecnologias do audiovisual e sua tradição ocidental na intersecção do campo cultural e do diálogo com outras formas de conhecimentos, recorrendo, sem fins analíticos e de maneira pontual, a algumas produções, de modo a construir, não uma cartografia, mas um panorama das experiências de povos de países vizinhos ao Brasil – e da América Central – e sua prática de comunicação intermundana. Com isso, sem pretender dar conta da complexidade e da vasta produção audiovisual que se tem produzido nesse contexto, temos como objetivo estabelecer uma compreensão a nível latino-americano, procurando demonstrar uma conexão com os modos alternativos ao modelo industrial de produção e exibição audiovisual.

Na esteira do que nos diz Gastón Carreño, a produção cinematográfica em torno dos povos indígenas da América Latina “é complexa e é difícil dar conta dela, especialmente pela escassez de estudos sobre o tema, pois além do caráter representacional/cinematográfico componente, temos a variável intercultural dentro da construção dessas imagens” (Carreño, 2017, p. 48)⁵¹.

Ainda que distanciando-nos, neste momento, do conceito que estamos a tratar nesta tese – a cosmopolítica das imagens –, recorrer a essas imagens e produções coletivas, sem correr o risco de generalizá-las, permite-nos, antecipadamente, demarcar a dinâmica, as potencialidades e possíveis tensões da forma como têm se consolidado os cinemas indígenas e seus circuitos em diversos contextos latino-americanos. Embora esses grupos étnicos sejam inteiramente diferentes e heterogêneos entre si, têm em comum, portanto, o uso político e cosmológico das tecnologias do audiovisual na proposta de estabelecer uma comunicação intermundos, destacando as tensões, as dinâmicas e os encontros interculturais.

Cabe-nos fazer um breve comentário a respeito do nome que dá título a este capítulo, a noção de ayllu, desenvolvida acerca das relações de parentesco na região andina e associada à concepção de comunidade e rituais nas formas de organização que

⁵¹ “es compleja y resulta difícil dar cuenta de ella, sobre todo por la escasez de estudios sobre el tema, ya que además del componente representacional/cinematográfico, tenemos la variable intercultural dentro de la construcción de esas imágenes” (Carreño, 2017, p. 48).

configuram os modos de ser dos povos andinos, além de ser um modelo analítico para o campo da antropologia e estudos andinos (Fernández, 2017). Assim, na literatura antropológica e sociológica dos andes, ayllu é definido como comunidade na ocupação do território andino durante o Peru antigo. Segundo Orlando Mariaca,

O “ayllu” é antes de tudo uma comunidade indígena originária – uma organização social – aquela baseada em instituições comunitárias radicalmente diferentes da racionalidade instrumental do Ocidente, para suas práticas produtivas e de consumo, e para aquela concepção linear e evolutiva que o grande capital impôs durante séculos, leva numa micro geografia rural com todas as particularidades de governo, gestão e administração, dentro de uma rede de territórios localizados em várias camadas, pisos ecológicos ou 'camadas': a Costa, o Altiplano andino, os vales interandinos e o Planícies (Mariaca, 2010, p. 113)⁵².

Desse modo, a produção documental, no conjunto de coletivos e realizadores indígenas, vincula-se, assim, a um “ayllu”, por envolver uma complexidade de organização social que, por sua vez, está correlacionada aos modos e processos de produção dos filmes, formando, nesse sentido, o que César Guimarães (2015) chamou de “comunidade de cinema”, ao questionar como as imagens participam de uma espécie de “comunidade política” que, na esteira de Rancière, permitiria condições de espaço para discursos, gestos, rostos e corpos daqueles que são excluídos da cena política, sendo possível “tornar visível o que não era visto”, segundo Guimarães. Pensando o termo a partir de Jean-Luc Nancy, na perspectiva de “estar com”, para o autor, a comunidade é formada por “multiplicidades e pluralidades”. Para fecharmos esses parênteses, a “comunidade de cinema” se definiria, na conceitualização de Guimarães, por

diferentes processos de constituição da visibilidade cinematográfica de todos aqueles que se encontram sob a condição dos sem parcela na distribuição vigente das parcelas e das ocupações configuradas por uma cena política determinada. Com suas imagens e discursos, isto é, por meio do agenciamento dos componentes de uma mise en scène singular, os sujeitos filmados viriam

⁵² “El “ayllu” es sobre todo una comunidad indígena originaria -una organización social neta- que basadas en instituciones comunitarias radicalmente distintas a la racionalidad instrumental de occidente, a sus prácticas productivas y de consumo, y a esa concepción lineal y evolutiva que el gran capital ha impuesto durante siglos, toma forma en una micro-geografía rural con todas las particularidades de gobierno, gestión y administración, dentro de una red de territorios localizados en varias capas, pisos o 'layers' ecológicos: la Costa, el Altiplano andino, los valles interandinos y las tierras bajas” (Mariaca, 2010, p. 113).

assim a inaugurar o dissenso em uma cena estabelecida. O advento da comunidade como invenção do comum só pode se dar, entretanto, sob o modo de uma incessante demanda de formas cinematográficas sempre por criar, indeterminadas e indetermináveis, abertas em sua destinação [...] (Guimarães, 2015, p. 49)⁵³.

Ao compreender isso, entendemos que o espaço ontológico e social de constituição dos modos de vida dos povos originários é intrinsecamente dotado de politicidade, que reside de maneira fundamental na recuperação da memória histórica, reconfiguração do imaginário social e na força do coletivo, “transformando, metamorfoseando e sempre retornando a sua sedimentação e estratificação histórica ao longo do tempo e sua memória” (Mariaca, 2010, p. 113)⁵⁴, caracterizando, assim, de modo expressivo, o ayllu enquanto força e potência coletiva, política e religiosa.

No ayllu também é descoberto seu fundamento religioso. Em vez disso, sua constituição é profundamente religiosa. Onde está o sinal inequívoco da fisionomia religiosa do ayllu, está no culto dos ancestrais. Os colonos pré-colombianos, os aimaras, especialmente, deixaram traços muito marcantes de seus ritos consagrados ao culto de seus anciãos. Os menhires e cromleches, cuja construção é inegavelmente religiosa, encontram-se nas regiões aimara [...] (Saavedra, 1913, p. 43)⁵⁵.

Desse modo, enquanto categoria analítica em torno da produção cinematográfica indígena, podemos compreender o conceito de ayllu como um grande espaço de socialização, formação e produção audiovisual, sem perder de vista, é claro, a complexidade dos diferentes povos que o compõem, mas para dar conta da diversidade

⁵³ Grifos nossos.

⁵⁴ “*transformándose, metamorfoseándose y retornando siempre a sus sedimentaciones y estratificaciones históricas a lo largo del tiempo y de su memoria*” (Mariaca, 2010, p. 113).

⁵⁵ “*El ayllu descubre también su fundamento religioso. Más bien, su constitución es profundamente religiosa. (...) Donde existe la señal inequívoca de la fisonomía religiosa del ayllu es en el culto a los antepasados. Los colonos precolombinos, especialmente los aimaras, dejaron huellas muy llamativas de sus ritos consagrados al culto de sus mayores. Los menhires y crómleches, cuya construcción es indiscutiblemente religiosa, se encuentran en las regiones aimaras*” (Saavedra, 1913, p. 43).

cinematográfica em que os indígenas são visualmente representados como protagonistas e produtores no espectro do que chamamos de ayllu cinematográfico.

Assim, apresentaremos a produção audiovisual entre os povos indígenas da América Latina. A escolha por traçar um panorama desse surgimento de coletivos indígenas corresponde justamente à tentativa de estabelecer não um diálogo entre a complexidade desses coletivos, mas o que está no seio de toda essa produção, como veremos: o uso político e cosmológico das tecnologias da comunicação na relação com a comunicação intermundos, de modo geral.

Contudo, é preciso localizar a tradição da etnografia visual e do cinema etnográfico como base no surgimento dessa complexa rede de produções cinematográficas, de maneira que abordaremos brevemente preceitos do filme etnográfico para o registro de culturas, acionando de modo pontual algumas produções. Em seguida, sem dar conta de toda a produção audiovisual entre diferentes etnias e povos, observaremos as experiências de formação de coletivos e produções no campo do cinema documentário e, em certa medida, no cinema de ficção, especificamente na Bolívia, com Jorge Sanjinés.

Por fim, cabe destacar a experiência brasileira do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA) que, ao longo de seus mais de 30 anos de atividades, consolidou-se como “um meio de acesso para a complexidade cultural dos povos indígenas no Brasil”, como destaca Francisco Gabriel de Almeida Rêgo, constituindo “um acervo de mais de 3.000 horas de imagens, referentes a 40 povos indígenas no Brasil, o projeto realizou mais de 70 vídeos, sendo a sua maioria realizada por indígenas” (Rêgo, 2023, p. 24).

Nessa perspectiva, é que o conceito de ayllu nos ajuda a compreender não somente a organização social e política dos povos, mas também a constituição do coletivo que está no seio dessas produções. Ao usar esse conceito como forma de localizar os coletivos de cinema, propomos também uma organização de sua identidade, estética e política audiovisual, não no sentido de homogeneizar os distintos povos que formam diferentes coletivos, pois o que caracteriza o ayllu para os povos andinos são os laços de parentesco como símbolo de organização social, política e territorial (Mariaca, 2010). Se para os estudos do espaço social andino, o ayllu corresponde a uma estrutura indígena dos laços de parentesco, lançamos mão, então, desse conceito para mostrar como o cinema forma

comunidades e alianças políticas no âmbito do coletivo, que se tornará territorial, político e ritual.

Essa “comunidade de cinema” (Guimarães, 2015), ou “ayllu cinematográfico”, como chamamos nesta tese, não é uma comunidade enquanto um conjunto de ideias que caracteriza um povo, na esteira de Jaime Martínez Luna, antropólogo zapoteco, ou que dita, por exemplo, as regras de uma gramática cinematográfica. É, ao contrário disso, uma participação horizontal e uma busca pelo “nós”⁵⁶ da comunidade, ainda segundo Luna, muito presente entre o significado de comunidade dado pelos povos originários, pois “nascer em pequenas comunidades ligadas à terra fez com que a cooperação, a reciprocidade e a solidariedade ocorressem como um elemento natural das relações humanas e com isso o “nós” florescesse na mente, porque na verdade dependia-se dos demais, podia-se viver graças aos outros” (Luna, 2009, p. 33)⁵⁷.

Luna, assim como outros antropólogos indígenas mexicanos – Victor de la Cruz (2011), intelectual zapoteca; Floriberto Díaz, do povo Mixe, e Isaac Ángeles Contreras (2017) intelectual cuicateco – têm desenvolvido, nessa perspectiva da comunidade, o conceito de “*comunalidad*”⁵⁸, para referir-se ao modo de ser indígena no espectro da cultura comunitária e da organização social. É, nas palavras de Luna, uma forma de pensar que “tem origem na história da desapropriação; na relação obrigatória que temos mantido com os territórios que nos deixou a conquista e a exploração voraz da terra. Ou seja, a comunalidade é também o resultado da resistência à história colonial” (Luna, 2009, p. 80)⁵⁹. Nessa direção, segundo Contreras, o conceito implica as noções das formas de “ser e estar com os outros”⁶⁰, o que tem formado sujeitos coletivos que se mobilizam contra a destruição das formas de vida dos povos e na “depredação da mãe terra”⁶¹, além de ser “um fator incidente na configuração da resistência dos grupos sociais, face à violência,

⁵⁶ “*el nosotros*”.

⁵⁷ “*Es decir, nacer en comunidades pequeñas ligadas a la tierra hacía que la cooperación, la reciprocidad, la solidaridad se diera como un elemento natural de relación humana y con ello en la mente floreciera “el nosotros”, porque en verdad se dependía de los demás, se podía vivir gracias a los otros*” Luna, 2009, p. 33).

⁵⁸ “*comunalidad*”.

⁵⁹ “*Por todo lo anterior consideramos que la comunalidad, que es nuestra manera de pensar, se origina en la historia del despojo; en la obligada relación que hemos mantenido con los territorios que nos dejó la conquista y la explotación voraz de la tierra. Es decir, la comunalidad es también fruto de la resistencia a la historia colonial*” (Luna, 2009, p. 80).

⁶⁰ “*formas de ser y estar con los otros*”.

⁶¹ “*depredación a la madre tierra*”.

ao autoritarismo, à verticalidade e à arrogância que se baseia no poder”⁶² (Contreras, 2017, p. 51).

2.1. A tradição do cinema etnográfico

Em termos gerais, a antropologia fílmica e visual sempre manteve uma relação dialógica com o documentário, sobretudo no que diz respeito aos procedimentos técnicos – fazendo, com isto, mais sentido tratar de uma antropologia audiovisual enquanto gênero cinematográfico. Estudar, descrever e observar as sociedades é o que vinculou a antropologia ao cinema documentário que, de alguma forma, tem sido instrumento da antropologia, através de seus recursos técnicos de gravação, captação de som e montagem – práticas cinematográficas a partir da linguagem audiovisual.

A diferença, então, entre o documentário e o filme etnográfico reside no processo de elaboração, uma vez que o segundo é, por vezes, compartilhado, devolvido aos sujeitos nele implicados – e na própria montagem, discutida de forma coletiva. Mais ainda, a diferença que se faz do filme documentário, está no fato de que o etnográfico realiza uma “antropologia compartilhada”, como Jean Rouch denominava. Como afirma Annie Comolli (2009, p. 27), trata-se de uma escolha metodológica, em que o antropólogo se torna um “cineasta-filmador”, e “não somente realizador, mas igualmente operador de câmera”, ou então, “conselheiro etnográfico” de uma equipe na realização de um filme. Tais práticas estão presentes na história do cinema antropológico, pois o filme não será um meio para divulgar somente os resultados da pesquisa, mas sim “um meio de descoberta completo” (Comolli, 2009, p. 28) mediante as técnicas extrafílmicas.

Assim, o filme enquanto instrumento de pesquisa etnográfica dá-se, de um certo modo, quando o pesquisador assume o papel de pesquisador-cineasta, “a partir do momento em que a coleta de dados participa plenamente da descoberta do objeto de estudo, em pé de igualdade com o exame ulterior das imagens” (Comolli, 2009, p. 29). O

⁶² “también ha sido un factor incidente en la configuración de resistencias de los colectivos sociales, ante la violencia, autoritarismo, verticalidad y soberbia que se funda en el poder” (Contreras, 2017, p. 51).

mergulho na cultura, na atmosfera e no universo do outro que será filmado é a prerrogativa do pesquisador-cineasta de constituir as imagens de forma compartilhada. Nesse sentido, na esteira de Rêgo (2023, p. 82), o documentário/filme etnográfico “já desenvolveria, desde o seu primórdio, um percurso de modo a envolver, nas opções de registro, a experiência dos sujeitos no processo de filmagem”.

Ao utilizar o audiovisual na pesquisa etnográfica, os antropólogos buscaram a sua potencialidade para construir uma documentação não somente visual, mas, sim, uma forma de registro documental completo, tendo como precursor Franz Boas, ao estudar por mais de 40 anos os Kwakiutl no Canadá, coletando documentação com câmeras cinematográficas e fotográficas, aproximando-se da linguagem audiovisual, e outros nomes, como Bronislaw Malinowski, Margaret Mead, Claude Lévi-Strauss e Gregory Bateson, também recorreram às ferramentas tecnológicas da fotografia e vídeo para realizar suas investigações etnográficas.

Tal como uma investigação etnográfica, o documentário captaria a realidade em seu pleno desenvolvimento, ao contrário do cinema de ficção, por exemplo, que recria esta a partir de elementos do teatro, com atores, cenários, roteiros, etc., ou seja, uma realidade que é ficcionalizada, ainda que, muitas vezes, com base histórico-social. Sem pretender fazer uma distinção de gênero aqui, é importante compreender como a categoria do cinema documentário sistematizou as relações entre imagens e etnografia e, sobretudo, os movimentos surgidos no próprio campo do cinema ficcional, como o *cinéma vérité*, neorealismo italiano, cinema novo e o novo cinema latino-americano, que buscavam uma representação mais fiel da realidade a partir dos dramas reais da sociedade e de grupos marginalizados, como camponeses, operários e as periferias dos grandes centros urbanos.

Por um lado, o cinema etnográfico também se estrutura de modo complexo desde um ponto de vista de gêneros e formatos de filmes, que vai de um “registro audiovisual com fins acadêmicos, passando pela produção documental que utiliza técnicas de pesquisa etnográfica, até filmes de ficção que abordam aspectos de interesse da antropologia” (Ziri6n, 2015, p. 51)⁶³. De outro, essa pr6tica, que converge antropologia e cinema/comunica76o, busca a 6nfase de temas interculturais, destacando diferen76as

⁶³ “registro audiovisual con fines meramente acad6micos, pasando por la creaci6n documental que emplea t6cnicas de investigaci6n etnogr6fica, hasta cintas de ficci6n que abordan aspectos de inter6s para la antropolog6a” (Ziri6n, 2015, p. 51).

culturais, sobretudo com os costumes ocidentais, rituais, religiosos e modos tradicionais de vida dos povos originários, sem, no entanto, os paradigmas de estigmatização presentes nas representações eurocêntricas no cinema (Shohat; Stam, 2006). É importante notar que, no contexto Sul-Americano, o único a romper com essa tendência no campo ficcional é Jorge Sanjinés na Bolívia, em filmes nos quais o indígena é o protagonista que busca romper com as formas de opressão e dominação da sociedade não-indígena, como veremos adiante.

O registro visual com ferramenta da antropologia social se dá de modo expressivo a partir dos anos 1920, muito em razão dos avanços e transformações das tecnologias de comunicação. Assim, registrar com o apoio de uma câmera um ritual, uma festa, danças, produção de comida e artesanatos, línguas indígenas, entre outros aspectos, passou a ser uma prática comum para os antropólogos e etnógrafos em campo. Desse modo, a investigação antropológica e etnográfica, na esteira dos avanços tecnológicos, foi consolidando uma disciplina e um gênero – o filme etnográfico –, ainda que complexo, para descrever e captar particularidades profundas da vida humana e seus aspectos sociais.

Um elemento central, nesse sentido, da relação entre os meios audiovisuais com a antropologia, são, sem dúvida, as intersubjetividades do encontro com o “outro”, na geração de conhecimento e experiência entre os sujeitos participantes de determinada relação, uma vez que “a implementação de mídias audiovisuais na pesquisa antropológica oferece outras opções que podem ser frutíferas, especialmente na interação com a *alteridade*” (Marines, 2013, pp. 25-26)⁶⁴. É com base nessa perspectiva e sob a influência da antropologia visual que, no final do século XX, intensificam-se as produções de documentários mais voltados para os povos indígenas e, de modo expressivo, a partir de realizadores indígenas, em filmes documentários e etnográficos que, além de proporem tencionar as diferenças e as novas formas de representação do “outro”, segundo Ruben Caixeta de Queiroz (2008), contribuem para uma “filosofia da alteridade”, na denominação de Jean-Claude Bernardet (2006), a partir da qual marca-se uma nova universalidade para se opor ao caos e à destruição colonial de suas formas tradicionais de vida, como demonstra Silvia Rivera Cusicanqui (2010).

⁶⁴ “La puesta en práctica de medios audiovisuales en una investigación antropológica, ofrece otras opciones que pueden resultar fructíferas, sobre todo en la interacción con la otredad” (Marines, 2013, pp. 25-26).

Ainda que sob uma perspectiva colonialista, construindo uma representação do indígena como “selvagem”, é preciso mencionar, como já citado por Rêgo (2023), aquele que é considerado o primeiro documentário etnográfico realizado no Brasil. Trata-se do filme *Rituais e Festas Borôro* (1917), de Luiz Thomaz Reis, pioneiro na produção de filmes etnográficos com a participação na Comissão Rondon como cinegrafista e fotógrafo, sob a coordenação de Marechal Rondon. O filme narra, entre imagens e textos, o processo do ritual funerário dos Borôro, além de apresentar as técnicas de pescaria, danças e rituais religiosos desse povo (figura 4).

Figura 4



Fonte: *Rituais e Festas Borôro* (1917)

Muito já se escreveu sobre esse filme e, sobretudo, dos rituais Borôro e seus registos etnográficos, no entanto, como destaca Sylvia Caiuby Novaes, esses ritos funerários geram conhecimentos que envolvem continuidade social e expressão estética, produzindo e difundindo saberes. Para a autora, que fez imagens dos rituais com os Borôro ao longo de trinta anos de pesquisa de campo, “as imagens sobre o funeral borôro tornam ainda mais visível a relação entre corpo, ritual e conhecimento” (Caiuby Novaes, 2006, p. 287), dando um sentido de mundo que passa pelo corpo e, com efeito, pelas imagens.

O que queremos notar aqui é, antes de mais nada e sem propor uma análise de *Rituais e Festas Borôro*, são as possibilidades do cinema enquanto instrumento de conhecimento da antropologia, para explorar e dar a conhecer costumes e modos de vida

das sociedades tradicionais, com a elaboração de vídeos de distintos grupos indígenas frente a uma proposta de documentário etnográfico observacional – algo que já estava presente naquele que é também considerado pioneiro da fronteira entre antropologia e cinema (figura 5), *Nanook, o esquimó* (*Nanook of the North*) de 1922, produzido pelo estadunidense Robert Flaherty.

Figura 5



Fonte: *Nanook, o esquimó*, de Robert Flaherty (1922)

Outra experiência que podemos citar brevemente a título de exemplo, ainda no campo do cinema etnográfico como documento humano de textos e imagens – e, posteriormente, áudio –, está na Argentina, com Jorge Prelorán, que dedicou grande parte de sua vida à docência e investigação na Universidade de Tucumán (Argentina), e também à produção de filmes documentários etnográficos. Porém, nem antropólogo, nem etnólogo e nem cineasta, é como Jorge Prelorán (1985) costumava dizer para evitar as classificações acadêmicas com as quais os seus filmes podiam ser compreendidos: o seu cinema não era nem etnográfico nem antropológico, dizia. De todo modo, a produção do cinema etnográfico de Prelorán insere-se em um contexto político do cinema latino-americano dos anos 1960, que surge como uma espécie de manifesto aos problemas

sociais e às crises políticas e econômicas da América Latina, especialmente com os regimes ditatoriais em países como Paraguai (1954-1989), Argentina (1966-1973), Brasil (1964-1985), Peru (1968-1975), Uruguai (1973-1985) e Chile (1973-1990).

A produção documental de Prelorán, é importante ressaltar, não tinha como proposta uma ênfase política contra os regimes ditatoriais, sobretudo na Argentina, o que fez com que o cineasta não fosse acolhido pela crítica e outros cineastas nesse período, durante o qual emigra para os Estados Unidos, não comprometendo-se, em outras palavras, a fazer um cinema político de denúncia à ditadura militar, como outros cineastas e movimentos do cinema argentino – que surgem entre 1968 e 1976, e que consolidariam uma tradição de cinema documentário de intervenção política, como os grupos *Cine Liberación*, *Realizadores de Mayo* ou o *Cine de la Base*, sobretudo, também, com *La hora de los Hornos*, de Octavio Getino e Pino Solanas (1968), que inaugura um novo modo de fazer cinema político na América Latina, e filmes como *Montoneros, crónica de una guerra de liberación* (Benítez Amado e Castillo Casullo, 1976); *Las vacas sagradas* (Jorge Giannoni, 1977); *Las AAA son las tres armas* (Jorge Denti, 1977); *Persistir es vencer* (Cine de la Base, 1978); *Resistir* (Jorge Cedrón, 1978); *Reflexiones de un salvaje* (Gerardo Vallejo, 1978); *Tango* (Jorge Cedrón, 1979), entre outros⁶⁵.

Não obstante, o cinema etnográfico de Prelorán expressa o gesto de dar voz e espaço a quem não tem onde falar, aos marginalizados e silenciados histórica e socialmente, com seu trabalho etnográfico heterodoxo, para descrever os costumes e práticas culturais da heterogeneidade de múltiplas populações na Argentina, construindo, assim, um conjunto de imagens biográficas e etnográficas como “documentos de pessoas” (Prelorán, 1985, p. 112)⁶⁶. Sua prática metodológica, que retoma os parâmetros da pesquisa etnográfica defendida por Bronislaw Malinowski, é a busca e a interpretação das culturas populares argentinas, como rituais, festas, costumes culturais e cotidianos de diferentes povos em regiões distantes dos grandes centros urbanos do país.

Não há dúvidas de que o trabalho de Prelorán contribuiu para juntar as fronteiras entre antropologia e cinema, consolidando, desse modo, o documentário etnográfico argentino, ainda que tenha se recusado a classificar seus filmes como etnográficos,

⁶⁵ Javier Campo (2017), em *Revolución y Democracia. El cine documental argentino del exilio (1976-1984)*, faz uma importante análise do contexto histórico e político desses e outros filmes e movimentos cinematográficos da Argentina no período ditatorial.

⁶⁶ “documentos de personas” (Prelorán, 1985, p. 112).

documentando, por meio de imagens, áudio e textos, aspectos e costumes de sociedades de diferentes temáticas (camponeses a nativos), destacando o cotidiano, os comportamentos sociais e as relações dos indivíduos em comunidade, elementos que caracterizam a técnica e a estética – e também a política – do cinema etnográfico de Prelorán, um cineasta que dedicou sua vida “ao registo e representação de temas populares, de várias partes de um grande país” (Campo, 2020, p. 12)⁶⁷.

Com importantes obras cinematográficas, Prelorán se destaca com um de seus documentários mais famosos, *Hermógenes Cayo* (Figura 6), de 1969, também conhecido fora da Argentina como *Imaginerio*, que expressa um forte diálogo com o documentário observacional e testemunhal por meio de técnicas biográficas. Além desse filme, sua filmografia inclui, entre outros, *Venganza* (1954), *Ocurrido en Hualfín* (1965), *Chucalezna* (1968), *Medardo Pantoja* (1969), *La Iglesia de Yavi* (1972), *Cochengo Miranda* (1975), *Castelão* (1980), produções que o tornam um dos mais importantes cineastas etnográficos no contexto da América Latina.

Conforme descreve Humberto Ríos, a obra de Prelorán se divide em duas etapas. A primeira delas é a proposta de um trabalho científico e etnográfico, e também folclórico, ao qual vinculam-se seus primeiros filmes, que estabelecem um contato sensível com os dramas sociais. Por sua vez, a segunda etapa, caracteriza-se por um diálogo com Robert Flaherty, em que os sujeitos de dramas humanos se tornam protagonistas dos filmes, ou seja, “o homem e seu meio” (Ríos, 1985, p. 106). Esta segunda etapa de sua obra, é marcada pelo contato com Hermógenes Cayo, com quem iniciou a gravação de um de seus mais importantes documentários homônimos, seguindo o ritmo de uma vida, ou, segundo Malinowski, sobre o rigor do trabalho de campo na etnografia, torna-se cronista e historiador, ao trabalhar com fontes sociais que não são facilmente acessíveis e que, portanto, “resultam extremamente elusivas e complexas, pois não residem tanto em documentos de tipo material estável, como no comportamento e memórias de seres vivos” (Malinowski, 1973, p. 21)⁶⁸.

⁶⁷ “al registro y representación de temas populares, de diversas partes de un gran país” (Campo, 2020, p. 12).

⁶⁸ “resultan sumamente evasivas y complejas, ya que no radican tanto en documentos de tipo estable, materiales, como en el comportamiento y los recuerdos de seres vivientes” (Malinowski, 1973, p. 21).

Figura 6



Fonte: *Hermógenes Cayo*, de Jorge Prelorán 1969

Nessa perspectiva, segundo Javier Campo, embora Prelorán se recusasse a classificar seus documentários como etnográficos, seus filmes apresentam um diálogo com as metodologias da antropologia, do cinema e dos estudos culturais, sendo o “cineasta argentino que mais refletiu sobre o cinema etnográfico ao mesmo tempo que forjou a mais extensa filmografia neste campo” (Campo, 2020, p.17)⁶⁹.

Para fecharmos esse foco, como descreve Prelorán, tanto o filme biográfico⁷⁰ como o etnográfico tem como base os testemunhos social e humano, cuja proposta não apenas é a de biografar e documentar o outro, mas também de mergulhar em seus dramas – como os parâmetros possíveis de observar em Bronislaw Malinowski, Robert Flaherty e Jean Rouch, por exemplo, com a proposta da metodologia do cinema compartilhado –, que “requer para a sua realização períodos alargados para captar os acontecimentos que ocorrem ao longo de pelo menos um ano” (Prelorán, 2006, p. 12)⁷¹. Assim, o filme etnográfico, ainda segundo o autor, é um olhar de fora e que dá um ponto de vista próprio

⁶⁹ “cineasta argentino que más reflexiona sobre el cine etnográfico y al mismo tiempo forja una filmografía más extensa en este campo” (Campo, 2020, p.17).

⁷⁰ Esse tipo de documentário permite, segundo Bill Nichols (2005), a transmissão de “uma lógica informativa, uma retórica persuasiva, uma poética comovente, que prometem informação e conhecimento, descobertas e consciência” (Nichols, 2005, p. 70) sobre a vida do etnobiografado, por assim dizer.

⁷¹ “requiere para su realización períodos extendidos para captar los acontecimientos que ocurren a través del devenir de por lo menos un año” (Prelorán, 2006, p. 12).

ao observador: ele narra as imagens das quais faz parte – característica que será significativa a partir da década de 1980 no projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), como em tom de reportagem jornalística.

Ainda nesse panorama histórico das relações entre antropologia e cinema, no México, por exemplo, as primeiras imagens com perspectiva antropológica são feitas entre 1896 e 1897, pelo francês Gabriel Veyre, realizando os primeiros filmes nesse país como diretor de fotografia dos irmãos Lumière. Em 1896, Veyre produz e lança *Desayuno de indios*, tornando-se pioneiro em registrar, em imagens, comunidades indígenas no México e, no mesmo ano, *Vistas de México*, somando um total de 35 curtas-metragens sobre diferentes regiões mexicanas. Anos depois, são produzidos *Flor de las peñas* (1938) de Gregorio Castillo, e *Todos somos mexicanos* (1958) de José Arenas, especificamente sobre as populações indígenas. O primeiro trata do Centro de Educação Indígena “Kherendi Tzitzica”, no estado de Michoacán, e o segundo, produzido pelo Instituto Nacional Indigenista (INI), além de integrar cinematografia indigenista mexicana, vai na direção de *Rituais e Festas Borôro*, de Luiz Thomaz Reis (1917), com a ideia de legitimar as ações indigenistas do governo.

De maneira geral, outros precursores latino-americanos e internacionais se destacam na relação das experiências filmicas com as experiências antropológicas e etnográficas em campo, como, na América Latina, além dos já citados, Jorge Ruiz (Bolívia), Sergio Bravo (Chile), Rolf Blomberg (Ecuador), Manuel Chambi (Peru), Margot Benacerraf (Venezuela), entre outros. A nível internacional, podemos citar o austríaco Rudolph Poch, com “*Bosquimano*” *hablando al cilindro de cera* (1908); o alemão Walter Ruttmann, em *Berlim, sinfonia de uma cidade* (1927); John Grierson, em *Drifters* (1929), este sobre a classe operária britânica; o antropólogo estadunidense John Marshall, em *Bitter Melons* (1971), este último sobre como a música que está presente na vida social dos Ju/'hoansi, e como eles usam a música para ordenar o mundo; ou mesmo Robert Gardner, antropólogo e documentalista estadunidense, com *Forest of Bliss* (1985), sobre os costumes e práticas culturais da antiga cidade de Benares, na Índia; e, mais ainda, o antropólogo britânico Alfred Cort Haddon, ao documentar os aborígenes nas ilhas entre a Austrália e a Nova Guiné, ou também Jean Rouch, Dziga Vertov e Robert Flaherty – entre outros exemplos de como as ferramentas audiovisuais foram implementadas na prática antropológica e etnográfica em diferentes partes do mundo.

Neste sentido, como afirma Jean Rouch, “a boa antropologia não é uma descrição ampla de tudo, mas sim uma descrição intensiva de uma técnica ou ritual” (Rouch, 1984, p. 93)⁷², o que pode ser também atribuído à tradição do cinema etnográfico. Além de ter se desenvolvido com as transformações tecnológicas do início do século XX, o cinema etnográfico também, como chama atenção Rêgo, possibilitou a própria transformação metodológica da antropologia na leitura da sociedade desse período, com a preocupação do registro audiovisual.

Na história do cinema, as produções etnográficas constituíram um percurso fundamental que seria central para os caminhos estéticos, políticos e representativos imprimidos pelos documentários. Essa perspectiva estaria evidente na relação que esse gênero teria com a possibilidade de produção de um conhecimento por meio do registro, em uma metodologia que pudesse ser significativa para a proposta etnográfica. Dessa maneira, diferente de outras possibilidades, o documentário etnográfico teria particularmente a preocupação metodológica na utilização do dispositivo de registro, de modo a constituir um conhecimento do mundo e de uma coletividade (Rêgo, 2023, p. 82).

Deve-se mencionar, ainda, uma demarcação conceitual que se situa entre o campo do cinema etnográfico e os cinemas indígenas, comumente atribuído ao vídeo indígena. Por um lado, segundo Christian León, o cinema etnográfico dirige-se à comunidade acadêmica, utilizando os meios audiovisuais “como parte de um método etnográfico cujo objetivo é obter conhecimento sobre uma realidade considerada diferente e desconhecida” (León, 2016, p. 25)⁷³. Por outro lado, o vídeo indígena (que faz parte do conjunto complexo dos cinemas indígenas ou comunitário) tem como primeiro público a comunidade em que foi produzido.

Assim, quanto aos cinemas indígenas, “a sua finalidade é contribuir às lutas culturais e políticas dos povos e seus significados surgem dos processos de autorrepresentação” (León, 2016, p. 25)⁷⁴, ancorada na cosmovisão, nos saberes

⁷² “*la buena antropología no es una amplia descripción de todo, sino una descripción intensiva de una técnica o ritual*” (Rouch, 1984, p. 93).

⁷³ “*como parte de un método etnográfico cuya finalidad es obtener un conocimiento acerca de una realidad que se considera ajena y desconocida*” (León, 2016, p. 25).

⁷⁴ “*su finalidad es contribuir a las luchas culturales y políticas de los pueblos y su sentido surge de los procesos de autorrepresentación*” (León, 2016, p. 25).

tradicionais e na sua própria forma oral de criação de suas narrativas. O cinema etnográfico, como observamos, ocupa diferentes domínios ao propor uma política de representação, já que é do interesse dos antropólogos, antes de mais nada, comunicar a experiência de diferentes culturas no campo da prática etnográfica.

Como sugere Faye Ginsburg (1991), ambos devem ser entendidos como “mídia cultural de comunicação”⁷⁵ com o objetivo de “mediar a cultura” entre esses grupos sociais a partir da tecnologia audiovisual ocidental. O conceito de mediação constitui uma noção que engloba diferentes significados específicos no processo de uso e apropriação dessas tecnologias – e que não será desdobrado aqui. No entanto, é importante considerar, nesse sentido, que por meio da mediação a mídia assume uma certa materialidade e “espessura cultural”⁷⁶ que, para Jesús Martín-Barbero, representa os “lugares de onde vêm os constrangimentos que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural” (Martín-Barbero, 1987, p. 233)⁷⁷. Assim, no sentido dado pelo autor, esses lugares nos quais as mediações estão localizadas são onde os sujeitos participam e interagem numa dimensão política e cultural, e também numa perspectiva comunicacional.

Por sua vez, como apontam Juan Francisco Salazar e Amália Córdova, a produção audiovisual indígena está no centro de uma poética socialmente situada na “autorrepresentação” e no “processo ativo de visibilização da cultura” (Salazar; Córdova, 2008, p. 2)⁷⁸. Na esteira desses autores, os cinemas indígenas na América Latina se caracterizam como um “ambiente imperfeito” no marco de uma “decolonização da prática mediática da indústria dominante e das convenções de produção de filmes e vídeos” (Salazar; Córdova, *Op. Cit.*)⁷⁹, uma vez que, numa visão mais ampla, personifica um modelo comunitário, próximo ao movimento cinematográfico latino-americano dos anos 1960 e 1970.

Nesse sentido, a noção de documentário etnográfico nos ajuda a compreender a maneira como são produzidos os documentários em torno dos povos indígenas e, de modo mais específico, a própria produção documental dos coletivos indígenas de cinema, o que,

⁷⁵ “*cultural communication media*” (Ginsburg, 1991).

⁷⁶ “*espesor cultural*”.

⁷⁷ “*lugares de los que provienen las constricciones que delimitan y configuran la materialidad social y la expresividad cultural*” (Martín-Barbero, 1987, p. 233).

⁷⁸ “*self-representation*” / “*active process of cultural visibility*” (Salazar; Córdova, 2008, p. 2).

⁷⁹ “*decolonization of mainstream industry media practice and film and video production conventions*” (Salazar; Córdova, *Op. Cit.*).

para Claudine de France (1998), comporia a “antropologia fílmica” – e audiovisual. De uma maneira geral, o filme etnográfico consolida uma base de formação para os cinemas indígenas, desde uma perspectiva de projetos institucionais e de organizações, como o VNA no Brasil, a uma dimensão das técnicas, estéticas e propostas políticas. Como veremos a seguir, sem dar conta da complexidade dos contextos socioculturais e políticos, apresentamos experiências de como formaram cineastas e surgiram coletivos e produções coletivas de documentários em torno de diferentes povos indígenas.

2.2. O audiovisual como flecha para as lutas: os coletivos na América Latina

No interior dos cinemas indígenas, de um modo geral, está a caracterização do coletivo, que coincide com um momento de consolidação dos modos de vida humano e não-humano. Com efeito, as instâncias de formação desses grupos, tanto no Brasil como em outros países latino-americanos, voltam-se ao sistema de mediações sociais, estéticas e políticas entre o público e as imagens no cerne de experiências coletivas, ao gesto de desmontar os regimes hierárquicos representativos e de visibilidades, no âmbito de uma comunicação intermundos.

Apresentamos neste momento do capítulo algumas experiências de cinematografia indígena, seja com projetos mais amplos ou com formação de coletivos, na América Latina, com uma leitura detida para as práticas que se destacaram a nível latino-americano, como o caso da Bolívia, Brasil e México, sem deixar de lado, assim, outros países, como Argentina, Chile, Peru, Equador e Colômbia.

Por um lado, não pretendemos fazer uma genealogia da experiência social e visual de produções desses países, mas consideramos pertinente, por tratar-se do tema de coletivos, trazer, de modo pontual, algumas perspectivas e descrições de projetos que deram base para a formação de coletivos que vamos abordar nos próximos capítulos, repensando, a partir dessas experiências epistêmicas, a formação de cinemas que agem pela comunicação intermundos. Insistimos que, por outro lado, não faremos uma análise fílmica das produções que serão comentadas a seguir, senão apresentadas com o intuito

de propor uma abordagem da significação social e cultural de determinados filmes para a época comentada.

Essa perspectiva permite-nos, de antemão, rever também as críticas dos estudos audiovisuais na América Latina, o que Martín-Barbero e Corona Bekin (2017) chamam para a necessidade de uma recuperação da pluralidade política e cultural dos modos de ver as imagens, ou seja, dos “modos de ver e fazer imagens desde América Latina”⁸⁰, no dizer dos autores, de modo a questionar o eurocentrismo das visibilidades sobre as realidades latino-americanas e desconstruir as visualidades colonialistas, a partir de uma visão crítica da imagem eurocêntrica (Shohat; Stam, 2006) – como fizeram os movimentos cinematográficos latino-americanos durante a metade do século XX e, igualmente, fazem os cinemas indígenas contemporâneos.

2.2.1. O Grupo Ukamau na Bolívia

Nascido na cidade de La Paz, Bolívia, em 1936, Jorge Sanjinés muda-se, em 1957 para o Chile, onde vive até o ano de 1960, ocasião em que estudou filosofia na Pontifícia Universidade Católica do Chile e, ao mesmo tempo, o curso de cinema no Instituto Fílmico da mesma universidade, onde realizou dois curtas-metragens, *Cobre* (1958) e *La guitarrita* (1959), e uma ficção, *El maguito* (1959). No Instituto, que teria, ainda, em seu corpo discente nomes como Sergio Bravo, Patricio Guzman e Pedro Chaskel, Sanjinés recebeu uma boa formação teórica e prática, tendo como professor o cineasta Patricio Kaulen, por exemplo. Era um tempo de efervescência no campo da cinematografia chilena, sobretudo com o Cine Clube Universitário e o Centro de Cinema Experimental, da Universidade do Chile, que se formavam à época.

Retornando à Bolívia, onde também estuda filosofia e letras na Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), essa série de experiências vividas no Chile serviram de inspiração para Sanjinés criar projetos parecidos ao longo dos anos 1960, em La Paz, como a criação do Cine Clube Boliviano e a fundação, junto com Ricardo Rada e Antonio Eguino, da primeira Escola Fílmica Boliviana, além de atuação como crítico de cinema,

⁸⁰ “*modos de ver y hacer imágenes desde América Latina*”.

como na revista *Estrenos*, onde o cineasta contava com uma coluna *O que é cinema?*, remetendo ao livro de André Bazin, e sua atividade na produtora Kollasuyo Films. Esses projetos serviriam como mediações culturais, conforme chama atenção David Wood, para introduzir, no campo da cinematografia boliviana, “uma série de debates, práticas e conceitos de tendências cinematográficas da Europa e de outros lugares, que de alguma forma prepararam o terreno para uma posterior apropriação deles para o contexto local” (Wood, 2017, p. 29)⁸¹.

Como veremos adiante, o cineasta boliviano propunha o cinema enquanto processo de criação coletiva e expressamente democrático, com a proposta de fazer do cinema um instrumento de transformação progressista e social. Há uma forte relação com os movimentos que estavam surgindo na América Latina nessa época, no bojo das efervescências cultural e social e inspirados no neorrealismo italiano e na *Nouvelle Vague* francesa, por exemplo, consolidando o chamado novo cinema latino-americano, através dos festivais de cinema de Viña del Mar, no Chile (1967 e 1969) e Mérida, na Venezuela (1968), e formando uma nova geração de cineastas⁸².

De uma maneira geral, trata-se de buscar métodos de produção coletiva que descartam a “tendência individualista” para desenvolver o “individualismo em busca da integração com o grupo” (Sanjinés, 1979, p. 80)⁸³. Para o cineasta, não é uma questão de confundir a força criativa em particular, mas “integrá-la apenas para permitir seu pleno esplendor, e esta plena realização só pode ocorrer de forma saudável e plena dentro da comunidade como resultado da participação integrada dos outros” (Sanjinés, *Op. Cit.*)⁸⁴.

Sanjinés, então, passa a consolidar uma carreira como cineasta, coproduzindo documentais, em curta e medias-metragens com Oscar Soria junto ao Grupo Kollasuyo, a partir do qual o cineasta assume a tarefa de difundir a nível mundial o cinema boliviano, retratando sua cultura, política e aspectos da vida dos povos indígenas, além de produzir

⁸¹ “una serie de debates, prácticas y conceptos provenientes de tendencias filmicas de Europa y de otros lados, lo cual de alguna forma preparó el terreno para una posterior apropiación de ellas al contexto local” (Wood, 2017, p. 29).

⁸² Podemos citar, como exemplo, o manifesto que é conhecido como a base do Cinema Novo, “Estética da fome”, escrito por Glauber Rocha em 1965, e apresentado pela primeira vez durante a Resenha do cinema latino-americano de Gênova, na Itália, para descrever as experiências do movimento brasileiro e a necessidade de fazer levar suas ideias para outros países, refutando o cinema industrial com o improvisado, a “câmera na mão”, para marcar a discussão sobre a situação brasileira, e “uma ideia na cabeça”, conforme a premissa do manifesto glauberiano.

⁸³ “individualismo en cuanto persiga la integración con el grupo” (Sanjinés, 1979, p. 80).

⁸⁴ “integrarla justamente para permitir su total esplendor, y esta realización completa sólo puede darse sanamente y con plenitud en el seno de la colectividad, como resultado de la participación integrada de los demás” (Sanjinés, *Op. Cit.*).

filmes de propagandas estatais, como *Sueños y realidades* (1961); *Un día Paulino* (1962); *Bolivia avanza* (1965) e *Revolución* (1963), este produzido de forma independente e codirigido por Soria. Esse último filme (figura 7) é um intento de apresentar um cinema realista e crítico para as questões sociais da Bolívia, cujos protagonistas são camponeses e operários, construindo, segundo Wood (2017), um antídoto à visão que se tinha sobre a Revolução, apresentada como um passo importante para uma luta nacional com vistas ao progresso e unidade entre os povos, em uma operação analítica sobre o passado e o presente.

Figura 7



Fonte: *Revolución*, de Jorge Sanjinés (1964)

É com *Ukamau (Así es)*, lançado em 1966, que Sanjinés avança com a sua proposta política voltada para os povos indígenas na cinematografia boliviana, sendo também o primeiro filme em língua indígena no país, em um momento decisivo para criar o grupo de mesmo nome que se consolidaria como um dos importantes coletivos de cinema latino-americanos, ao dar visibilidade a grupos indígenas como protagonistas de seus filmes e aos mais variados contextos sócio-políticos da Bolívia, sobretudo no debate das formas de representação das questões de identidade nacional. O filme em questão (figuras 8 e 9), primeiro longa-metragem de Sanjinés e protagonizado por uma jovem camponesa aymara – que representa uma mulher explorada, violentada e assassinada por um comerciante mestiço –, tensiona também aspectos de uma certa procura pela

identidade nacional a partir das culturas dos povos originários, permitindo ao grupo a formação de um caráter estético-político que seria imprimido nos seguintes filmes.

Com esse filme, o Grupo, então formado pelo roteirista Óscar Soria, o diretor de fotografia Hugo Roncal, o músico Alberto Villalpando e Jorge Sanjinés como diretor, foi demitido do Instituto Boliviano de Cinema (ICB) em 1967, em razão das discussões ideológicas e estéticas após a sua circulação. De um modo geral, *Ukamau* (1966) explora o corpo social da sociedade andina na perspectiva de gênero, classe e raça, com uma expressiva denúncia social e política, aliando uma estetização da paisagem boliviana e uma certa configuração indigenista desde dos personagens ao roteiro.

Figura 8



Fonte: *Ukamau (Así es)*, de Jorge Sanjinés (1966)

Figura 9



Fonte: *Ukamau (Así es)*, de Jorge Sanjinés, (1966)

Conforme Carreño, esse filme de Sanjinés inaugura uma nova etapa de produção do cinema de ficção latino-americano e de representação dos povos indígenas, que passam a ser protagonistas de suas histórias e como parte significativa do presente.

Ao mesmo tempo, verifica-se que *Ukamau* teve notável influência no cinema andino, principalmente no Peru e na Bolívia, países com importante produção sobre a temática indígena. De acordo com o que foi dito, percebe-se que desde o final da década de 1960 várias produções sobre povos indígenas começaram a ser feitas, muitas delas seguindo a metodologia de trabalho utilizada em *Ukamau*, com importante participação de comunidades indígenas e onde a ficção é o gênero usado para dar conta de certas mensagens que você deseja transmitir (como suas reivindicações culturais) (Carreño, 2017, p. 69)⁸⁵.

Ainda que o filme tenha resultado na expulsão do grupo do Instituto, *Ukamau* (1966) alcançou os objetivos de seu diretor: foi amplamente comentado pela crítica internacional, além de ter tido inúmeras premiações⁸⁶, circunscrevendo a criação e

⁸⁵ “A su vez, se constata que *Ukamau* influenció notablemente el cine andino, principalmente en Perú y Bolivia, países con una importante producción sobre el tema indígena. De acuerdo con lo expresado, se observa que desde fines de los años sesenta se comienzan a realizar varias producciones sobre pueblos originarios, muchas de ellas siguiendo la metodología de trabajo utilizada en *Ukamau*, con una importante participación de las comunidades indígenas y en donde la ficción es el género utilizado para dar cuenta de ciertos mensajes que se desea transmitir (como sus reivindicaciones culturales)” (Carreño, 2017, p. 69).

⁸⁶ Entre as premiações, destacam-se o Prêmio Grandes Jovens Diretores no Festival de Cannes, França; o Prêmio da Crítica no Festival de Locarno, Suíça; e dividiu, com o importante filme argentino *La Hora de*

produção cinematográfica boliviana com a participação popular. Contudo, como já assinalamos, nesse período alguns países da América Latina sofriam com a ascensão dos regimes ditatoriais, ocasião em que Sanjinés precisou exilar-se⁸⁷, passando um longo período no Peru, onde filmou, em 1973, *Jatum Auka (El enemigo principal)*, em *quéchua*, tendo como protagonistas e narração de indígenas do povo de Raqchi, em Cusco. O cineasta boliviano também passou um período exilado no Equador, onde dirigiu *¡Fuera de aquí! (Llocsicaimanta)*, em 1977. Esses filmes só foram exibidos na Bolívia em 1979, por iniciativa de Pedro Susz da Cinemateca Boliviana, que organizou uma mostra dedicada ao trabalho do Grupo Ukamau.

O filme que provocou o exílio de Sanjinés e que mais incomodou aos militares da época foi *El coraje del pueblo* (1971), que conta e denuncia os responsáveis, que eram militares em exercício, pelo massacre San Juan (1967), em Catavi – município de Potosí –, quando militares atacaram acampamentos e assassinaram violentamente a mineiros e suas famílias, entre mulheres e crianças. Conforme conta Maria Aimaretti, em seu livro *Video boliviano de los '80: experiencias y memorias de una decada pendiente en la ciudad de La Paz*, o Exército “elaborou uma carta dirigida ao Grupo Ukamau onde exigia a retratação legal por difamação, ao que o Grupo Ukamau respondeu com um pedido, solicitando o início de um julgamento político” (Aimaretti, 2020, p. 25)⁸⁸.

De todo modo, cabe destacar que o cinema de Sanjinés tem sido considerado pela crítica como um cinema militante, com uma narrativa estético-política em que as pessoas têm espaço para que suas vozes sejam ouvidas junto às suas imagens. Entre as principais obras do Grupo estão, ainda, o filme *Sangre de Condor (Yawar Mallku, 1968)*, *Yawar Mallku* (1969), *La nación clandestina* (1989), este sobre as lutas do povo de línguas *quéchua* e *aymara*, que revelam a visão de mundo e a resistência andina; *Las banderas del amanecer* (1983), este último marcando a volta de Sanjinés do exílio com o retorno democrático à Bolívia; *Para recibir el canto de los pájaros* (1995) e *Los hijos del último jardín* (2004). Segundo Sanjinés (1979), “assim começou a ser repensado este tipo de

los Hornos, de Octavio Getino e Fernando Solanas (1973) – como comentado anteriormente, o Primeiro Prêmio do Encontro Latino-Americano de Cinema realizado em Mérida, Venezuela, em 1968.

⁸⁷ Outros integrantes do grupo, como Eguino, Soria, Rada e Villalpando, permaneceram na Bolívia fazendo filmes com a Produtora do Grupo, com o mesmo nome e também conhecida como Ukamau Ltda.

⁸⁸ “elaboró una carta dirigida al Grupo Ukamau, donde exigía la retractación legal por difamación, a la que el Grupo Ukamau le contestó con una solicitada, pidiendo el inicio de un juicio político” (Aimaretti, 2020, p. 25).

cinema, e com a nova abordagem baseada na ideia fundamental do interesse do povo” (Sanjinés, 1979, p. 19)⁸⁹.

Insurgentes (figura 10), longa-metragem lançado em 2012, em sua direção pedagógica de reescrever a história pela imagem, estabelece relações com o documentário brasileiro *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, citado no primeiro capítulo desta tese, que aborda as origens do genocídio dos povos Guarani e Kaiowá na região Centro-Oeste do Brasil, estabelecendo um diálogo com o passado histórico e o presente, ao mostrar as lutas e resistências dos povos originários.

Em *Insurgentes*, Sanjinés (2012) reconstrói a história de luta e resistência dos povos indígenas da Bolívia, utilizando imagens de arquivo, cenas com o poder de contar histórias e locução, como recursos expressivos e narrativos, para narrar o processo sócio-histórico em que vivem. No filme, os povos originários estão inseridos na criação de novos regimes de historicidades, reconstruindo o passado não pela linearidade, mas fazendo uma conexão com os organismos políticos da sociedade andina. A forma indígena de assumir a construção da história estrutura o filme, ainda que a voz seja de Sanjinés. Nesse gesto, há uma pedagogia das imagens, que busca resgatar os acontecimentos históricos a partir da perspectiva de seus atores, de forma autoconsciente que mostra os modos de se relacionar e de estar em um tempo diferente do regime ocidental de operar o passado.

Figura 10



Fonte: *Insurgentes*, de Jorge Sanjinés (2012)

⁸⁹ “Así se comenzó a repensar ese tipo de cine, y con el nuevo planteamiento basado en la idea fundamental del interés del pueblo” (Sanjinés, 1979, p. 19).

Assim, nesse filme, colocamo-nos diante de imagens que ocupam outras temporalidades no curso da história, revelando um processo de mudança histórica que vai da Guerra do Chaco (1932-1935) à eleição de Evo Morales (2006-2019), primeiro presidente indígena da Bolívia, bem como articulando os momentos emancipatórios de um povo, para abordar a experiência de luta coletiva com diferentes protagonismos, como em *El coraje del pueblo* (1971). Como aponta Mary Carmen Molina, o filme busca “montar um tecido de acontecimentos não contados pela História Oficial que justifiquem o presente na Bolívia, resgatar do esquecimento heróis indígenas que foram os protagonistas desses acontecimentos, nomear os insurgentes da Bolívia insurgente, a de Evo Morales” (Molina, 2012, p. 8)⁹⁰, em imagens que fazem uma espécie de disposição contranarrativa para preservar fatos e memórias da história e transmiti-los às gerações futuras. Sanjinés, dessa forma, intervém no curso da história para dar protagonismo às principais figuras históricas nos processos emancipatórios, como também é possível observar em *La nación clandestina* (1989).

Desse modo, podemos visualizar no Grupo Ukamau uma experiência significativa de coletivo de cinema que se volta para as questões dos povos andinos e originários da Bolívia, impulsionando também o Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano (MNCVB), dentro do qual surgiram uma gama de produções de filmes comunitários e de coletivos a partir dos anos 1980, como já mapeado e estudado por María Aimaretti. Como descreve a autora, o Movimento fez do cinema um instrumento de denúncia política que procurou recuperar “o sentido social do cinema político do período anterior, mas dele se distanciou, pois não considerava viável sua radicalização: a câmera não era uma arma, mas uma prática criativa, um exercício de direito” (Aimaretti, 2020, p. 39)⁹¹.

É importante destacar, nesse contexto, que em 1997, foi criado na Bolívia o Sistema Nacional de Comunicação Originária Indígena Audiovisual, conhecido como Plano Nacional de Comunicação Indígena, após um processo de diagnóstico “baseado no trabalho de comunicação e nas necessidades das organizações indígenas e camponesas”

⁹⁰ “armar un tejido de sucesos no contados por la Historia Oficial que justifiquen el presente de Bolivia, rescatar del olvido a héroes indígenas que protagonizaron estos sucesos, ponerle nombre a los insurgentes de Bolivia insurgente, la de Evo Morales” (Molina, 2012, p. 8).

⁹¹ “el sentido social del cine político del período previo, pero se distanciaba de él, pues no consideraba viable su radicalización: la cámara no era un arma, sino una práctica creativa, un ejercicio de derechos” (Aimaretti, 2020, p. 39).

segundo Gabriela Zamorano (2017, p. 59)⁹², e que atuou em núcleos de produção, coordenação e treinamento nos estados de La Paz, Cochabamba, Beni e Santa Cruz, incluindo em sua equipe professores e cineastas indígenas e não-indígenas. Esse Plano Nacional, que começa a incentivar produções audiovisuais originárias, ganha força após o triunfo eleitoral e democrático de Evo Morales (2006-2019)⁹³. O Plano é organizado em conjunto com o Centro de Formação e Produção Cinematográfica (CEFREC) e a Coordenadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolívia (CAIB), em uma aliança que realizou centenas de produções “entre documentários para transmissão em televisão comunitária, ficção baseada em histórias tradicionais, reportagens, documentários e docudramas, premiados em festivais internacionais da América Latina, Europa e América do Norte” (Córdova, 2011, p. 100)⁹⁴.

Desde 1989, o Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) tem promovido a produção de filmes e vídeos a partir da experiência de organizações e movimentos sociais indígenas e camponesas, atuando, desde 1996, em parceria com a CAIB, contando, ao longo dos seus mais de 30 anos, com uma produção de mais de 400 documentários, docuficção, ficção, vídeos educativos, videocartas, animação e mais 600 programas de televisão.

Desse modo e de uma maneira geral, o Grupo Ukamau contribuiu para a consolidação desses e outros projetos, além de inspirar a “renovação do cinema na Bolívia, onde a fecunda travessia movimento transnacional de teorias e práticas cinematográficas se sobrepôs ao nacionalismo revolucionário, o desejo de focar em novos assuntos filmicos” (Wood, 2019, p. 24)⁹⁵.

⁹² “*based on communication work and the needs of indigenous and peasant organizations*” (Zamorano, 2017, p. 59).

⁹³ Do povo Aymara, Evo Morales foi o primeiro presidente indígena da Bolívia. Sobre a reorganização do Plano Nacional durante seu governo, Zamorano observa que a nova configuração das organizações indígenas e relações políticas de Morales, que seus membros participem “ativamente da construção do projeto nacional que, para ele, vai além das vitórias eleitorais ou dos partidos políticos” (Zamorano, 2017, p. 309).

⁹⁴ “*entre documentales para transmisión en televisión comunitaria, ficciones basadas en cuentos tradicionales, reportajes, documentales, y docu-dramas, ganando premios en festivales internacionales en Latinoamérica, Europa y Norteamérica*” (Córdova, 2011, p. 100).

⁹⁵ “*renovación cinematográfica en Bolivia, donde el fructífero cruzamiento transnacional de teorías y prácticas cinematográficas imbricó el nacionalismo revolucionario, el deseo de centrarse en nuevos sujetos filmico*” (Wood, 2019, p. 24).

2.2.2. Cineastas indígenas no Brasil

Como exemplo do país vizinho, a Bolívia, o Brasil também possui uma larga experiência de produção de filmes documentários em torno dos povos indígenas. Tal experiência, pode-se dizer, dá início com o projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). Com isso, apresentaremos, de modo não sistematizado e sem pretensões de uma análise formal, algumas dessas produções que têm sido realizadas por cineastas e coletivos indígenas, após terem tido contato com o VNA, que também se replica para outros países vizinhos, potencializando as realizações audiovisuais e de autorrepresentação dos povos originários.

Muitos países, sobretudo da América do Sul, começaram a produzir documentários, ou mesmo filmes de ficção, com propostas não colonialistas da cultura visual, como vimos com o exemplo da Bolívia, após as produções dos movimentos cinematográficos latino-americanos a partir da década de 1960, ainda que com pressupostos estético-políticos que se distanciam, em certa medida, da cinematografia feita pelos povos indígenas. Diante disso, faremos uma breve síntese de algumas produções surgidas por iniciativas de coletivos e de cineastas indígenas de diferentes etnias no Brasil, como Maxakali, Pataxó, Xavante, Guarani Nhandeva, Mbyá, Kaiowá e Kuikuro, além dos coletivos foco de abordagem desta tese, de que vamos a tratar nos próximos capítulos.

Começamos, então, apresentando a cinematografia Maxakali, cinema *Tikmũ'ũn*, como também é conhecido, que tem sido produzido por Sueli Maxakali e Isael Maxakali, casal de cineastas que utilizam como metodologia a participação da comunidade no processo fílmico – uma característica, como veremos, presente desde as produções do VNA, por exemplo. Com uma população em torno de duas mil pessoas, os Maxakali vivem no noroeste de Minas Gerais, na Aldeia do Pradinho, em Bertópolis (MG), e na Aldeia Água Boa, em Santa Helena de Minas, ambas na fronteira com o Vale do Mucuri,

na Bahia. Entre o *corpus* cinematográfico do cinema *Tikmũ'ũn*⁹⁶, destacam-se os documentários *Nuhu Yāgmu Yōg Hām: Essa Terra é Nossa!* (2020), realizado por Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero; *Yāmiyhex: as mulheres-espírito*, de Isael Maxakali e Sueli Maxakali (2019) e *Quando os yāmiy vêm dançar conosco*, de Isael Maxakali, Sueli Maxakali e Renata Otto (2011).

Importantes pesquisas sobre esse povo têm destacado como elemento central do seu fazer cinematográfico a cosmopolítica, o cinema ritual e o canto como elementos constitutivos das imagens (Brasil, 2021; Tugny, 2011, 2016; Queiroz e Diniz, 2018; Queiroz, 2008; Costa, 2015). Em 2007, Isael Maxakali tem a iniciativa de organizar e filmar o ritual *tatakox*, sem dominar a linguagem eurocêntrica do audiovisual. Como explica Ruben Caixeta de Queiroz (2008, p. 121), “*tatakox* é um ritual de iniciação dos meninos e, no seu desenrolar, as pessoas podem ver os espíritos das crianças mortas, as mães chorando a dor do apartamento de seus filhos”.

Assim, é lançado *Tatakox* (figura 11), com direção de Isael Maxakali (2007), tendo sido a primeira experiência cinematográfica entre os Maxakali que, por sua vez, provoca a produção de “*Tatakox Vila Nova*”, lançado em 2009, em codireção com Guigui Maxakali, com o objetivo de complementar o primeiro filme. *Tatakox*, de Isael Maxakali (2007), é um filme-ritual que registra o ritual de mesmo nome através de imagens, e com a documentação de todo o seu processo, os movimentos dos corpos em cena e, sobretudo, a sonoridade – o que se tornará elemento central na produção audiovisual dos Maxakali, por exemplo. As imagens ressoam os cantos, corpos e o ritual entre os espíritos, que estão no campo do invisível, e os participantes, no campo do visível, conforme descreve Ana Carolina da Costa,

Mas além da dimensão imagética do ritual e dos filmes que trazem os *Tatakox*, com seus corpos listrados, para que agenciem transformações e transportes entre visível e invisível, afetando crianças e mulheres, pajés e *yāmiy*, filmadores e espectadores - do ritual e do filme -, a presença e a atuação de *Tatakox* põem em ressonância os corpos que compartilham do momento do ritual - e também do filme - através dos sons de seus instrumentos (Costa, 2015, p. 2015).

⁹⁶ Em 2008, é fundada na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais (Brasil), a produtora Pajé filmes, com integrantes do povo Maxakali, como Isael e Sueli Maxakali, com a proposta de realizar filmes sobre as histórias tradicionais desse povo.

Figura 11



Fonte: *Tatakox*, de Isael Maxakali (2007)

É preciso dar ouvido às imagens, estas que cantam, performam no corpo a sonoridade e as temporalidades do cinema Maxakali. São, por conseguinte, imagens que convocam à escuta, ou mesmo canto-imagem desse povo, na definição de Leda Martins (2021), ou imagens-canto, na proposição de André Brasil (2021). Essa operação conjunta remonta aos ancestrais do povo *Tikmũ'ũn*, também conhecidos como Maxakali, a memória, os saberes e atravessa as temporalidades. É o canto que faz a imagem, e esta que garante a sobrevivência do canto que, com efeito, permite a sobrevivência das imagens como forma de perturbar a história, a memória e o próprio tempo (Didi-Huberman, 2013, p. 24).

Figura 12



Fonte: *Nuhu Yāgmu Yōg Hām: Essa Terra é Nossa!*, de Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero (2020)

Figura 13



Fonte: *Nuhu Yāgmu Yōg Hām: Essa Terra é Nossa!*, de Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero (2020)

Os cantos, portanto, são partes constitutivas das imagens e, de alguma maneira, elaboram sua própria forma cosmológica, ao justapor-se “ao visual, pelo convite a ver é precedido pelo convite a escutar” (Martins, 2021, p. 142), sendo também o que dá base à forma fílmica para contrapor os regimes de visibilidades, pois, conforme diz César Guimarães ao comentar *Nuhu Yāgmu Yōg Hām: Essa Terra é Nossa!*, “os brancos fizeram das imagens um modo de contar a sua história e apagar aquela dos povos que há muito habitavam o mundo que eles “conquistaram” e saquearam” (Guimarães, 2021, p. 349).

Desse modo, podemos dizer que a principal característica do cinema documentário entre os Maxakali reside na multiplicidade de saberes-cantos que comporta. Podemos depreender, assim, que as imagens do cinema *Tikmũ'ũn*-Maxakali são marcadas por corpos de memória e sonoridades, em um movimento que se dá na própria constituição da cena fílmica, que é incorporada “na presença e materialidade efetiva da ancestralidade que curva o tempo e instaura na memória do canto a história vivida e lembrada” (Martins, 2021, p. 142).

É também no movimento do corpo em cena, da performance, ou mesmo de uma *mise en scène*, desse cinema como “espaço de sobrevivência, habitação e experiência” (Brasil, 2020, p. 158) – para pensar as imagens-canto que se dão a ver/escutar através do canto, das narrativas míticas e sonoras –, que encontra em sua mais justa significação os

yãmÿxop, segundo a noção dos Tikmũ'ũn, cuja expressão constitui em “dispositivos que permitem as experimentações coletivas das potências afetivas dos diferentes corpos que habitam as matas, os rios, as copas das árvores, os brejos, o interior da terra, os céus” (Tugny, 2016, p. 3).

No cinema Tikmũ'ũn, a “câmera escuta”, para citar Jean-Louis Comolli (2008, p. 55), colocando-se à serviço de um processo em que se entrecruzam a memória e a transmissão de saberes, de modo a reconfigurar os modos de ver, ouvir e sentir, ou, de maneira inversa, o que não pode ser visto ou dito. Se, segundo Comolli, o plano que se prolonga é o que faz doer, pois nos conformamos em “ajustar” a “própria emoção a essa duração”, com a *mise en scène* “dos sujeitos filmados” (Comolli, 2008, p. 60), é nesse sentido que poderíamos compreender uma imagem que se oferece como abertura a uma escuta dos encantados, pois a imagem que se prolonga é também a imagem que tem como efeito uma performance que inscreve nos cantos a articulação política, técnica e estética daquilo que não somos capazes de ouvir e ver, seja por um plano que dura por sua dor e por seu conteúdo saturado de visualidade.

Na esteira de Didi-Huberman, a dor torna-se ação em que a opressão se transforma em potência emancipatória. “Nessa longa cena, portanto, a dor sofrida torna-se ato, ação: um verdadeiro *desafio da dor*” (Didi-Huberman, 2021, p. 226).

Essa perspectiva da imagem enquanto “espaço acústico” (Brasil, 2021, p. 99) – ou “acústica” e “sonora” que se justapõem ao visual, pois são a um só tempo “fônicas e visuais” (Martins, 2021, p. 142) –, exprime a dimensão performativa do saber, dos cantos e rituais entre os Maxakali, de certo modo, em função de uma performance da oralitura, na esteira de Martins, para dizer dos modos pelos quais “o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes de várias ordens e de naturezas as mais diversas” (Martins, 2021, p. 41), ou seja, como textura das práticas performáticas que incluem meios orais e corporais. A partir daí, estariam balizados os filmes do cinema Tikmũ'ũn em sua “dimensão tecnoprática”, fundamentando-se em uma política das imagens, e sua “estrutura simbólica” (Queiroz, Diniz, 2018, p. 66), na relação do cosmos com o interior do processo fílmico.

Outro povo que tem recorrido ao audiovisual para reescrever sua história através das imagens são os Pataxó, com o Coletivo Pataxó de Cinema de Barra Velha (Bahia), composto por mulheres. Criado em 2017, o Coletivo lança, no mesmo ano, *O Juacema, Terra do Povo Pataxó* e, em 2019, o documentário *Força das Mulheres Pataxó na Aldeia Mãe (Nahâtê Jokana Pataxi Imamakã)*⁹⁷ realizado por Vanuzia Bonfim e Caamini Braz. Conforme já analisamos em outro texto (Porfírio, 2021), esse filme (figura 14) propõe um debate das ações cotidianas e das práticas ritualísticas de reconexão com a ancestralidade do povo Pataxó, além de tensionar a linguagem cinematográfica com o que chamamos nesta tese, a partir de Luciana de Oliveira, de comunicação intermundos. No caso do Coletivo Pataxó, segundo Vanuzia Bonfim, a técnica audiovisual agiria como um “fogo frio” junto com as cosmologias ameríndias, que seriam o “fogo quente”, para constituir o sistema fílmico⁹⁸.

De um modo geral, enquanto metáfora, o “fogo frio e quente” é um exemplo do modo como as imagens nos cinemas indígenas têm sido construídas, a partir de seus próprios regimes de historicidades e saberes, com a ancestralidade e a tradição oral. Em outras palavras, como tem feito o Coletivo Pataxó, são outros modos de construir histórias no mundo das narrativas, para citar Claude Lévi-Strauss que, ao debater na antropologia as relações entre mito e história, e as diversas formas de encadeamento histórico nas sociedades, também fez uma distinção entre “sociedades frias e quentes”. Enquanto a primeira procura “anular de maneira quase automática o efeito que os fatores históricos poderiam ocasionar sobre seu equilíbrio e sua continuidade”, a segunda, por sua vez, interioriza “resolutamente o dever histórico para dele fazer o motor de seu desenvolvimento” (Lévi-Strauss, 1989, pp. 259-260)⁹⁹.

Nessa reflexão lévi-straussiana, a sociedade quente e, nesse caso, o “fogo quente”, estaria relacionado à temporalidade ameríndia de validar e reconstruir o seu passado ao

⁹⁷ O processo de produção do documentário começou durante as oficinas realizadas na própria aldeia, a partir do projeto *Arte, História e Língua Maxakali-Pataxó*, coordenado pela pesquisadora e professora Dra. Rosângela de Tugny (Universidade Federal do Sul da Bahia, UFSB). Segundo Vanuzia Bonfim (2021), a proposta do projeto era a de articular a visibilidade feminina à tessitura da história na voz da mulher Pataxó.

⁹⁸ Devo assinalar, todavia, que o termo “fogo quente e fogo frio” surgiu a partir de uma conversa com a realizadora e pesquisadora pataxó Vanúzia Bonfim, para referir-se, metaforicamente, aos modos de construção da imagem fílmica, que será debatido aqui. O encontro com Vanúzia, intitulado *O protagonismo da mulher Pataxó*, foi promovido pelo Grupo de Pesquisa Poéticas Ameríndias, da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), em 07 de maio de 2021.

⁹⁹ “anular casi automáticamente el efecto que los factores históricos pudieran tener sobre su equilibrio y continuidad” / “decididamente el devenir histórico para convertirlo en el motor de su desarrollo” (Lévi-Strauss, 1989, pp. 259-260).

agenciar outras temporalidades (Porfírio, 2021). Assim, segundo Vanuzia Bonfim, cineasta pataxó e integrante do Coletivo Pataxó de Cinema, “o cinema do ponto de vista da mulher indígena também é uma forma de mostrar um pouco os espaços ocupados pelas mulheres indígenas em todos os setores da sociedade. Diante de todo tipo de discriminação, o cinema é uma forma de descolonizar os pensamentos impregnados na sociedade a partir do lugar de fala da mulher indígena” (Bonfim, 2021, p. 41).

Figura 14



Fonte: *Força das Mulheres Pataxó na Aldeia Mãe (Nahâtê Jokana Pataxi Imamakã)*, de Vanuzia Bonfim e Caamini Braz (2019)
Coletivo Pataxó de Cinema

Figura 15



Fonte: *O Juacema, Terra do Povo Pataxó*
Coletivo Pataxó de Cinema (2014)

Nesse sentido, ao colocar as ferramentas e recursos do audiovisual com as cosmologias do povo Pataxó, a cineasta, professora e pesquisadora Vanuzia Bonfim evoca não somente um regime próprio de construir historicidades, mas um gesto contra-colonial no registro dos processos de resistência e de luta ao longo da história, para voltarmos a Santos (2015). Sobre o filme *Força das Mulheres Pataxó na Aldeia Mãe* (2019), Bonfim (2022) comenta que o objetivo, tanto do documentário como do Coletivo, é dar a ver as lutas do povo Pataxó a partir do ponto de vista da comunidade e das mulheres, que é sempre mostrada sob a perspectiva dos brancos¹⁰⁰.

Ainda segundo a descrição de Bonfim, as tecnologias de comunicação que adentram a aldeia são como um fogo frio, que ocupam o “lugar da fogueira viva de histórias reais e inspiradoras de lutas ancestrais e territoriais” (Bonfim, 2021, p. 9), demonstrando, assim, uma ação da comunicação intermundana e seus diálogos epistêmicos que propõem “a abertura e a simetria entre regimes de conhecimento bem como o risco do encontro e da incidência não-hierárquica das epistemes subalternizadas sobre a episteme Ocidental hegemônica” (Oliveira, 2020, p. 60).

¹⁰⁰ Nos referimos, aqui, à participação de Vanuzia Bonfim no 3º Ciclo do Cineclube Nanook, cujo tema foi *Documentários Originários: Mulheres com a Câmera*. A mesa teve a mediação da pesquisadora Christiane Falcão. O Cineclube Nanook é um projeto de extensão do Laboratório de Análise Fílmica (LAF), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA (PósCom/UFBA). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HwsAtXGjWWA>. Acesso em: agosto/2023.

É importante notar que o Coletivo Pataxó de Cinema também faz parte de um movimento cinematográfico indígena no Brasil que tem sido liderado por mulheres de diferentes povos indígenas – que não desdobraremos neste capítulo, mas que tem sido estudado pela cineasta e pesquisadora Sophia Pinheiro (2023) e por Joana Tavares (2022), por exemplo. Como veremos adiante, esse mesmo movimento tem ganhado força com cineastas mulheres indígenas no México. No caso do Brasil, podemos citar, Patrícia Ferreira Pará Yxapy (Mbyá-Guarani), Vanuzia Bonfim e Caamini Braz (Pataxó), Sueli Maxakali (Maxakali), Bárbara Leite Matias (Kariri), Graciela Guarani (Guarani-Kaiowá), Cristiane Gomes Julião (Pankararu), Michely Fernandes (Guarani-Kaiowá), Michele Perito Concianza Kaiowá, Glicéria Tupinambá (Célia Tupinambá), entre outras.

Cabe reafirmar, mais uma vez, que nossa proposta aqui, embora corramos o risco, não é a de generalizar essas produções, tampouco nos determos a uma análise atenta dos filmes dos mais variados coletivos e cineastas indígenas do Brasil, senão apresentar de modo breve algumas experiências. Nesse sentido, o povo Xavante conta com a atuação do cineasta Divino Tserewahú, da mesma etnia, que tem produzido filmes documentários em torno desse povo. Conforme pesquisa realizada por Bernard Belisário, o cinema Xavante inicia-se em 1987, quando “uma comitiva Xavante viajara até a cidade de São Paulo para solicitar ao projeto Vídeo nas Aldeias – experiência inaugurada por Vincent Carelli no Centro de Trabalho Indigenista (CTI) – que registrasse em vídeo o raro ritual de iniciação que aconteceria em sua aldeia” (Belisário, 2018, p. 48). Esse encontro resultou no filme *Wai’a, segredo dos homens*, de Virgínia Valadão (1988), antropóloga do Vídeo nas Aldeias (VNA). Desde então, o cinema tem estado presente entre o povo Xavante.

Nascido na Terra Indígena Sangradouro/Volta Grande, em Mato Grosso (Brasil), em 1974, Divino Tserewahú dedica-se, desde 1999, a registrar e filmar os rituais Wai’a Rini, resultando nos filmes *Wapté mnhõnõ, iniciação do jovem xavante* (1999) e *Wai’a rini, o poder do sonho* (2001), após a experiência cinematográfica com Virgínia Valadão, sendo o primeiro cineasta indígena que se formou pelo projeto Vídeo nas Aldeias (VNA). Em 2003, novamente, Tserewahú filma o cerimonial do Wai’a, que descreve a iniciação de jovens ao mundo espiritual e à cosmologia Xavante, lançando, assim, o filme *Daritidzé, aprendiz de curador* (2003).

A produção cinematográfica de Tserewahú ocupa uma notável posição dentro e fora do Brasil, sendo também considerado um dos cineastas indígenas mais experientes que foi formado pelo VNA, começando a filmar aos 16 anos. A partir do VNA, o cineasta Xavante estudou técnicas de cinema em diferentes países, como em Havana, em Cuba, Madri, na Espanha, e Paris, na França.

Como a câmera grava? Como a câmera vai tirar o corpo da gente, a imagem da gente? Primeiro eu fiquei tímido com a câmera e tinha medo da comunidade, porque eu era muito novo. Só gravava de longe, de costas. E eu pensava que queria ser “filmador”, a minha ideia era sempre essa. Então, meu irmão não aguentou mais trabalhar com a câmera e deixou na minha mão (Tserewahú *apud* Araújo, 2011, p.54).

Figura 16



Fonte: *Wai'a, segredo dos homens*, Virgínia Valadão (1988)

Figura 17



Fonte: *Wapté mnhõõ, iniciação do jovem xavante*
Divino Tserewahú (1999)

Entre a filmografia de Tserewahú, destacam-se, ainda, *Hepariidub'radá: Obrigado irmão* (1998), *Merunti kupainikon man: Vamos à luta* (2002), *Tsõ'rehipãri: Sangradouro* (2009) e *Pi'õnhitsi: Mulheres Xavante sem nome* (2009) e *Abdzé Wede'õ – O vírus tem cura?* (2021). Conforme Belisário, há uma convergência entre ritual e cinema nos filmes do cineasta Xavante, de festas, cerimônias e rituais da comunidade, em uma relação entre imagens e cosmologia.

Nos documentários que Divino endereça aos *waradzu* [não-indígenas], ao mesmo tempo em que abrigam estratégias didáticas, que permitem não apenas registrar, mas transmitir a experiência ritual xavante para fora da aldeia, os filmes convocam o corpo do espectador em uma experiência que, de um filme a outro, torna-se crescentemente sensível. Como se, ao fundo de todo didatismo, se preservasse literalmente um “corpo a corpo”, modulado pela forma ritual (Belisário, 2018, p. 133).

Outro cineasta indígena que tem se destacado nos circuitos nacionais e internacionais de cinema é Takumã Kuikuro, do povo Kuikuro, do Parque Indígena do Xingu, em Mato Grosso (MT), na região do Alto Xingu, onde também vivem os povos Yawalapíti, Kamayurá e Aweti. Segundo Belisário (2014), que também pesquisou a produção audiovisual entre o povo Kuikuro e, particularmente, do cineasta Takumã, essa

região possui uma relação histórica com o filme etnográfico antes da participação do projeto VNA com aqueles povos.

Em seu “mapa histórico-imagético” do cinema no Alto Xingu, o autor revela que as primeiras imagens nessa região foram feitas por Luiz Thomaz Reis, como vimos no início deste capítulo, com o filme *Ronuro, Selvas do Xingu* (1924), que incorpora-se à coletânea *Ao redor do Brasil: aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (1932) e que “tem como mote não os índios e suas culturas específicas, mas a ação da expedição de desbravamento dos militares pelo Rio Ronuro, um dos formadores do Rio Xingu” (Belisário, 2014, p. 33).

As primeiras imagens do povo Kuikuro foram feitas por Nilo Vellozo, em 1945, com o filme *Índios Curicuros* (1945), registrando a dança e o canto do ritual feminino do Alto Xingu, *Jamugikumalu*. Em 1950, participando das expedições com Nilo Vellozo, Heinz Forthmann produz o filme *Txukarramãe* (1955), após o contato com os Kayapó, e, em 1956, o filme *Kwaryp*, que trata do ritual funerário entre os Kamayurá no Alto Xingu. De acordo com Belisário (2014, p. 27), “o terceiro filme editado por Forthmann para a televisão norte-americana (que financiara seu trabalho) é o documentário longametragem *Xingu* (1956/57) sobre os povos do Alto Xingu da região do rio Culuene, além dos Juruna e dos Kayapó”.

Em 1961, o documentarista inglês Adrian Cowell, juntamente com o cinegrafista Louis Wolfers, filma no Alto Xingu a série de três documentários intitulada “A destruição do índio”, exibida em 1962 também pela televisão britânica BBC, na qual se utiliza também dos registros filmicos de Puttkamer. Nos dois primeiros filmes, *O coração da floresta* (1961) e *Caminho para extinção* (1961), Cowell aborda a criação do parque do Xingu pelos irmãos Cláudio e Orlando Villas Boas e a ameaça à sobrevivência dos índios nas figuras dos garimpeiros, caçadores e seringueiros que já ocupavam os arredores do parque (Belisário, 2014, p. 29).

Nessa direção, de acordo com Carlos Fausto, a partir de 1940, com a expedição Roncador-Xingu pelos irmãos Villas Boas, a região passa a receber fotógrafos, documentaristas e etnógrafos de diferentes partes do mundo, como também, além dos já citados acima, ficcionistas, como Ruy Guerra, e a fotógrafa Maureen Bisilliat, e turistas, artistas, jornalistas, pesquisadores, romancistas e cineastas, como Antônio Callado e Ruy

Guerra¹⁰¹, e intelectuais. Para Fausto, “as imagens do Xingu inundaram de tal forma o imaginário nacional e internacional que os altoxinguanos passaram a representar a indianidade prototípica do Brasil” (Fausto, 2023, p. 216).

Com efeito, como explica Belisário (2014), muito material imagético se tem produzido com os povos do Alto Xingu. Destacamos, entre dezenas de filmes etnográficos, documentários e ensaios fotográficos, *Xingu Terra* (1981), o documentário etnográfico de Maureen Bisilliat, com imagens de arquivo feitas em 1977 e narração de Orlando Villas Bôas, que documenta o ritual feminino *Jamugikumalu*, com trechos de outros rituais e cenas da vida cotidiana na aldeia (figuras 18 e 19).

Figura 18



Fonte: *Xingu Terra*, de Maureen Bisilliat (1981)

Figura 19



Fonte: *Xingu Terra*, de Maureen Bisilliat (1981)

¹⁰¹ A título de exemplo, podemos citar o romance *Quarup*, de Callado (2000), e o filme *Kuarup*, de Ruy Guerra (1989).

Há, portanto, uma ampla produção cinematográfica em torno dos povos do Alto Xingu, sobretudo sobre os rituais *Kuarup* e *Jamugikumalu*. É nesse contexto que, em 2002, cria-se a parceria com o VNA, Vincent Carelli e o projeto Documenta Kuikuro do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que, anos depois, resultaria na criação do Coletivo Kuikuro de Cinema (CKC), com o pesquisador Carlos Fausto, Leonardo Sette do VNA e o cineasta Takumã Kuikuro, além de jovens que participavam das oficinas de cinema. Segundo Fausto (2023, p. 223), a criação desse Coletivo “serviu para enfrentar as questões espinhosas da atribuição de autoria”, pois, ainda de acordo com o autor, havia uma certa “desconfiança” em relação à autoria dos filmes produzidos pelo VNA – sobretudo em sua primeira fase, como veremos mais adiante.

Entre a produção cinematográfica de Takumã Kuikuro e do Coletivo, destacam-se *Nguné Eliü: O dia em que a lua menstruou* (2004), “filme em que os Kuikuro também lançam mão da encenação para reconstituir algumas cenas que não puderam ser registradas no momento mesmo em que aconteciam” (Belisário, 2014, p. 34); *Imbé gikegü: Cheiro de pequi* (2006), sobre o ritual do pequi, e *As Hiper Mulheres* (2011), realizado em parceria com Carlos Fausto e Leonardo Sette, um filme (figura 20) cuja narrativa, como escreveu Rêgo, “busca se centrar em personagens específicos, de modo a constituir um conjunto de experiências diante da realização do *Jamurikumalu*” (Rêgo, 2023, p. 40).

Figura 20



Fonte: *As Hiper Mulheres*, de Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro (2011)

Takumã Kuikuro e o CKC (Coletivo Kuikuro de Cinema) produziram, ainda, filmes sobre outras comunidades, como *Ahehijü: a marca da língua* (2010), e curta-metragem ficcional *Ataka: Os ladrões de armadilha* (2010). Como explica Belisário (2014, p. 35), antes de documentarem as cenas do ritual *Jamugikumalu* para *As Hipermulheres* (2011), Takumã e o Coletivo “filmaram e editaram uma série de filmes sobre os rituais *Ahugagü, Tolo, Hagaka, Kuãbü* e as lutas *kĩdene* do *Egitsü (Kuarup)*, este último ao longo de quatro anos do ritual e em diversas aldeias do Alto Xingu”.

Cabe destacar, ainda nessa breve apresentação de coletivos e cineastas indígenas no contexto brasileiro, o cineasta Alberto Álvares Guarani, Patrícia Ferreira Yxapy e Graciela Guarani. Professor, pesquisador e cineasta, Alberto Álvares Guarani, que faz parte da etnia Guarani Nhandeva, nasceu na Aldeia Porto Lindo, em Mato Grosso do Sul, em 1983.

Tendo realizado dezenas de filmes, Alberto Álvares procura produzir seus filmes no contato com os saberes espirituais de seu povo, priorizando a cultura oral e a espiritualidade dos Guarani Nhandeva. Como é possível observar, sua filmografia provoca discussões quanto ao que estamos a tratar nesta tese, a cosmopolítica das imagens. Porém, por não ser o objetivo nesse momento, essa questão ficará para futuras reflexões. Em sua mais recente investigação desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF), Álvares pesquisou como se dá o processo de realização do filme indígena entre o conhecimento guarani e o conhecimento não guarani, em um gesto da comunicação intermundos que permite a produção de imagens que, segundo o cineasta, são instrumentos de luta para o povo Guarani, que contam os modos de vida desse povo e permitem o acesso a diferentes mundos (Álvares, 2021).

Entre a filmografia do cineasta, está *Guardiões da Memória* (figura 21), lançado em 2018, uma espécie de *road movie* contra-colonial, na esteira de Antonio Bispo dos Santos (2015), no qual o cineasta percorre cinco aldeias guarani do Rio de Janeiro ouvindo e registrando as histórias orais de rezadores guarani e seus saberes tradicionais. Nesse sentido, conforme sintetiza o cineasta, “a câmera é como se fosse um segundo olho, um segundo ouvido, ela não é apenas uma guardadora de imagem, ela é uma Guardiã da Memória” (Álvares, 2021, p. 33).

Figura 21



Fonte: *Guardiões da Memória*, de Alberto Álvares (2018)

Álvares, ao contrário das experiências descritas anteriormente, não teve uma formação no VNA, o que permite que seu trabalho cinematográfico tenha uma certa autonomia. Segundo o cineasta, seus filmes são feitos “de acordo com o tempo dos mais velhos”, de modo a levar essa narrativa oral da cosmologia guarani para outras sociedades, o que, para ele, permite também entender as “novas linguagens de cinema dentro” do mundo guarani. “Acho que isso é uma forma de mostrar para a sociedade que estamos aqui. Através de filmes, nós vamos mostrando que somos para pessoas que não nos conhecem” (Álvares, 2022, *online*).

O cineasta realizou, ainda, *Karai ha'egui Kunha Karai 'Ete – Os verdadeiros líderes espirituais* (2013), *Arandu Nhembo'e – Em busca do sabor* (2013), *Tekowe Nhepyrun – A Origem da Alma* (2016), *Ywy Jahe'ó – O choro da Terra* (2016), *Nhema'en Tenondere – Além do Olhar* (2016), *A procura de Aratu* (2015), *O último sonho* (2018), *Tape Ypy E'yn – Caminhos do tempo* (2017), *Lágrimas de Diamante – Kunha Potyrã* (2018), *Kunhangue Arandu: A sabedoria das Mulheres*, este último codirigido por Cristina Flória, entre outras produções.

Integrante e uma das fundadoras do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, o qual abordaremos no Capítulo 4 desta tese, Patrícia Ferreira Yxapy desenvolveu um percurso cinematográfico autoral, “na busca por estabelecer novos questionamentos e reposicionamentos de temas caros à filmografia” do próprio Coletivo do qual faz parte, segundo Rêgo (2023, p. 59). Seu trabalho cinematográfico autoral tem sido realizado com a pesquisadora e artista visual Sophia Pinheiro, com quem dirigiu *Teko Haxy – ser imperfeita* (2018) e *Nhemongueta Kunhã Mbaraete* (2020), este último também codirigido por Michele Kaiowá e Graciela Guarani.

Teko Haxy – ser imperfeita (figuras 22 e 23) é fruto de uma pesquisa de mestrado desenvolvida por Pinheiro, que ressoa questões sobre a intimidade e a relação de parceria entre a cineasta indígena e a pesquisadora, não-indígena. Trata-se, ao longo do filme, de uma elaboração de si, no dizer de Clarisse Alvarenga e Roberta Veiga, que é feita pelas duas em um gesto de alteridade, trocas, caminhadas e deslocamentos, segundo as autoras, “em que a câmera vai passar das mãos de uma para a outra e que o filme expõe sua feitura conjunta” (Alvarenga; Veiga, 2021, p. 561) na partilha das relações.

Figura 22



Fonte: *Teko Haxy – ser imperfeita*
Patrícia Ferreira Yxapy, Sophia Pinheiro (2018)

Figura 23



Fonte: *Teko Haxy – ser imperfeita*
Patrícia Ferreira Yxapy, Sophia Pinheiro (2018)

Conforme comentado por Clarisse Alvarenga (2022)¹⁰², além do filme propor, por um lado, “um diálogo intergeracional com as mulheres da família de Patrícia”, estabelece, por outro, um diálogo com uma cineasta indígena e outra cineasta não-indígena, tensionando diferenças que, a princípio e pela relação criada entre as duas, pareciam não fazer diferença para o processo fílmico, mas que, pelo contrário, permanecem e atravessam o filme. Ainda assim, ambas mantêm a ideia de seguir com videocartas, desafiando o contato físico – uma característica, segundo Alvarenga, presente nos filmes feitos entre mulheres indígenas. Ainda segundo Alvarenga e Veiga, o filme também traz as questões de experiências do corpo feminino e indígena, “ser mulher dentro e fora das aldeias”.

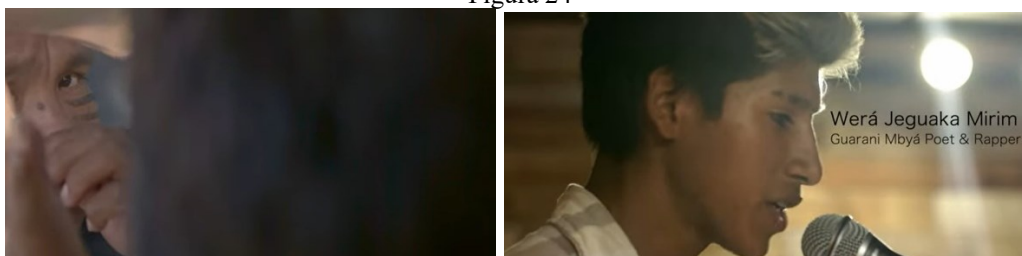
Se Sophia elabora seu interesse de pesquisa a partir da dissertação de mestrado, Patrícia, por sua vez, abre-se ao seu encontro a partir de uma outra busca, que diz respeito especificamente à sua posição como mulher Mbya Guarani. Entre as muitas questões que envolvem o ser mulher Mbya Guarani, estão o diálogo intergeracional entre avós, mães e filhas, os procedimentos e rituais necessários para constituição do corpo feminino (Alvarenga, Veiga, 2021, p. 563).

¹⁰² Novamente, nos referimos ao 3º Ciclo do Cineclube (*Documentários Originários: Mulheres com a Câmera*), que contou com a participação de Clarisse Alvarenga para comentar *Teko Haxy – ser imperfeita* (2018). A mesa teve a mediação do pesquisador e professor Dr. Francisco Gabriel Rêgo (Univasf). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9ryalsIFUs>. Acesso em: agosto/2023.

Além desse filme, Patrícia também realizou, em 2015, *Pará Rete*, uma espécie de documentário autobiográfico no qual entrevista as mulheres de sua família, e, em 2020, lança *Jeguatá: caderno de viagem*, como um retorno à história familiar, uma característica presente nas produções de cineastas ameríndias, revelando, como também chamou atenção Alvarenga em outro momento, “um o gesto de *retorno* que elas produzem ao território, às práticas, aos saberes e modos de ver femininos por meio do cinema” (Alvarenga, 2020, p. 176).

Graciela Guarani, do povo Kaiowá, é produtora cultural e cineasta, além de ser uma das mulheres indígenas pioneiras em produções audiovisuais no cenário do audiovisual brasileiro. Trabalhou na direção e roteiro de oito curtas-metragens, além do documentário, já citado, *Nhemongueta Cunha Mbaraete* (2020) e *Sekhdese* (2023), este último em codireção com Alice Gouveia sobre a sabedoria e a importância das mulheres nos movimentos de luta pela terra e manutenção da cultura indígena. Graciela Guarani também codirigiu, com Thiago Dezan e Marcelo Vogelaar, o longa *My Blood is Red (Needs Must Film)* – Meu sangue é vermelho (em tradução para o português). Lançado em 2020, esse último filme (figura 24) trata do genocídio dos povos indígenas do Brasil, trazendo personagens da música indígena, como Werá Jeguaka Mirim, o *rapper* Kunumi MC, entre outras personalidades indígenas e não-indígenas, com entrevistas, depoimentos e imagens de arquivo.

Figura 24



Fonte: *My Blood is Red (Needs Must Film)*, 2020

Segundo Graciela, o fazer audiovisual entre os povos indígenas é um movimento de luta pela própria afirmação identitária, mas também um longo exercício de desconstrução das representações construídas no imaginário social sobre os indígenas, a partir de imagens estereotipadas e construídas desde a história do filme etnográfico, como vimos no início deste capítulo, por missionários, antropólogos e expedições militares.

Mundialmente falando, a representação dos povos indígenas no meio cinematográfico foi um reflexo deste processo violento, com representações construídas por cineastas não-indígenas, especialmente os estadunidenses da indústria cinematográfica de Hollywood, visivelmente inseridos no sistema para dar continuidade ao processo de colonização por parte dos Estados Nacionais e suas elites. No Brasil, o panorama não foi tão diferente, apesar de aqui também ter sido dada ênfase ao mito do “bom selvagem” (Graciela Guarani, *et all*, 2021, p. 25).

Em 2020, em meio ao contexto de pandemia global do coronavírus, Graciela lança o filme *Kunhangue – Universo de um novo mundo*, que trata dos modos de viver diante dessa doença pela sabedoria guarani e pelas experiências das mulheres indígenas guarani do estado de São Paulo. Os cinemas indígenas, sobretudo aqueles realizados por mulheres indígenas, no dizer da cineasta, “são flechas certeiras para balançar e promover rupturas nestas estruturas de um sistema opressor e esmagador que vivenciamos neste país!” (Graciela Guarani, *et all*, 2021, p. 22).

Como podemos notar, a produção cinematográfica entre os povos indígenas no Brasil é vasta e com multiplicidade de leituras e olhares, que não caberia apresentar nesta seção do capítulo de modo resumido. No entanto, como veremos a seguir, outros filmes de diferentes etnias, não contemplados nesse breve panorama – como o cinema entre o povo Mebêngôkre/Kayapó, com o Coletivo Bature, ou mesmo entre o povo Guajajara, como *Zawxiperkwer Kaa - Guardiões da Floresta* (2019), de Jocy Guajajara e Milson Guajajara; o cineasta do povo Hunikui Zezinho Yube, que produz *Já me transformei em imagem – Ma’e dami xina* (2021), entre outros –, ou estão no contexto das produções do projeto VNA, no desempenho do seu papel político de formação de cineastas indígenas (Araújo, 2015), ou em projetos de ensino, pesquisa e extensão de universidades brasileiras.

2.2.3. O Projeto Vídeo nas Aldeias (VNA)

Como chamou atenção Rêgo (2023), todo debate em torno da cinematografia indígena brasileira, e acrescentamos: sobre as experiências audiovisuais com comunidades originárias, passa pelo Vídeo nas Aldeias (VNA), criado no Brasil em 1986 por iniciativa do antropólogo franco-brasileiro Vincent Carelli, um dos projetos mais importantes do cinema etnográfico nesse país – a partir das experiências que havia adquirido no Centro de Trabalho Indigenista (CTI), criado em 1979. Muito se tem escrito e debatido acerca das produções do VNA e dos diferentes coletivos dos cinemas indígenas que surgiram a partir de suas oficinas (Rêgo, 2023; Araújo, 2015; Alvarenga, 2017; Barros, 2014). Assim, nosso objetivo nesse momento do capítulo é fazer uma breve introdução do VNA, sem pretender analisar as suas produções, mas apresentar algumas delas em diferentes etapas do projeto.

O VNA é o embrião do surgimento dos cinemas indígenas no Brasil, o que possibilitou, tal como projetos similares de outros países que temos observado neste capítulo, a formação de cineastas indígenas das mais diferentes etnias. Sendo um projeto precursor de comunicação audiovisual – diferente das produções etnográficas que se faziam até então – e de preservação da cultura, identidade e do território das sociedades indígenas, o VNA define as condições para o que conhecemos como cinemas indígenas, por se tratar de produções em torno de uma variedade de povos e multiplicidade de formas de construir as imagens, ou seja, cada coletivo ou cineasta que se formou como resultado desse projeto foi desenvolvendo seu próprio modo de fazer cinema, marcado pela cosmologia, espiritualidade e seus modos de vida que incidem no próprio processo fílmico. O ponto comum, contudo, é a comunicação intermundos (Oliveira, 2020, 2021) que nasce desse contato com as ferramentas de uma comunicação ocidental, reinventando, de maneira contra-colonial (Santos, 2015), a linguagem audiovisual.

Esses realizadores indígenas reinventam a linguagem audiovisual e transcendem as convenções narrativas do cinema ocidental; com isso nos permitem olhar o mundo a partir do interior, através de seus próprios olhos; nos deixam escutar suas vozes e suas palavras em sua língua nativa; nos

convidam a compreender sua cultura e sua problemática atual a partir de sua própria perspectiva (Ziri6n, 2016, p. 6)¹⁰³.

Essa “pr6pria perspectiva”, de que fala Antonio Ziri6n, 6 tamb6m o que Carolina Soler (2019) chamou de “cinema reverso”, ou “etnovis6o”, esse 6ltimo conceito desenvolvido por Edgar Kanayk6 Xakriab6, referindo-se ao “ponto de vista desses realizadores e cineastas ind6genas sobre o seu mundo e do “outro”, visto a partir da “objetiva” audiovisual” (Xakriab6, 2019, p. 15). A etnovis6o permite-nos compreender “a import6ncia da imagem como instrumento de luta” dos povos ind6genas, ainda conforme o autor.

Ao longo dos seus 38 anos, o VNA consolidou uma larga experi6ncia de conviv6ncia e milit6ncia junto aos povos ind6genas, constituindo um rico acervo de imagens e arquivos sobre diferentes comunidades origin6rias e em variadas regi6es do Brasil – assim como a experi6ncia do projeto Transfer6ncia de Meios Audiovisuais (TMA), em 1989, no M6xico, na diferen7a que, ao contr6rio do projeto brasileiro, com o TMA n6o havia uma certa apropria76o dos equipamentos audiovisuais por parte dos ind6genas – como veremos mais adiante. Conforme j6 sublinhado por Ara6jo (2015), a entrada de Carelli ao universo ind6gena se d6 em decorr6ncia de uma “crise existencial” que vivia no momento, aos 16 anos, quando visitou, com o irm6o, a aldeia Xikrin, no Par6: “ir 6s comunidades ind6genas representou um escape para mi”, conta Carelli (2016, p. 20), em entrevista concedida ao antrop6logo e pesquisador mexicano Antonio Ziri6n.

Minha entrada no mundo ind6gena acontece de maneira muito pessoal. Eu tinha 16 anos, vivia uma crise da adolesc6ncia, sofria muito com a quest6o da autoridade paterna; por outro lado sou uma pessoa viciada em adrenalina, o desconhecido sempre me pareceu sedutor, ir ao encontro do inesperado me fazia sentir uma emo76o muito forte (Carelli, 2016, p. 20)¹⁰⁴.

¹⁰³“Estos realizadores ind6genas reinventan el lenguaje audiovisual y trascienden las convenciones narrativas del cine occidental. Con ello nos permiten mirar su mundo desde dentro, a trav6s de sus propios ojos; nos dejan escuchar sus voces y sus palabras en su lengua nativa; nos invitan a comprender su cultura y su problem6tica actual desde su propia perspectiva” (Ziri6n, 2016, p. 6).

¹⁰⁴“Mi ingreso al mundo ind6gena se da de una manera muy personal. Yo ten6a 16 a6os, viv6a la crisis de la adolescencia, sufr6a mucho con la cuesti6n de la autoridad paterna; adem6s soy una persona adicta a la adrenalina, lo desconocido siempre me ha parecido seductor, ir al encuentro de lo inesperado me hac6a sentir una emoci6n muy fuerte” (Carelli, 2016, p. 20).

Esse gesto de “ir ao encontro do inesperado” é uma das principais características do trabalho do cineasta e antropólogo e do próprio VNA, de um modo geral, sobretudo em *Corumbiara* (1986-2009), quando Carelli vai filmar, na Terra Indígena Tanaru, no estado de Rondônia, aquele que seria eternizado como o “índio do buraco” (Tanaru). Assim, à procura de “adrenalina”, Carelli viaja para a aldeia Nambiquara, em Mato Grosso, para realizar *A festa da moça* (1987), sua estreia no cinema documentário, com o antropólogo Beto Ricardo, sendo também a primeira produção do VNA. O documentário (figura 25) narra o encontro dos Nambiquara com a própria imagem durante o ritual de iniciação feminina, e também a maneira como vão se relacionando com essas imagens que assistem, de forma coletiva, enquanto o ritual é filmado.

Figura 25



Fonte: *A festa da moça*, de Vincent Carelli (1987)

A partir dessa primeira produção, Carelli percebe, então, que o audiovisual poderia ser uma ferramenta importante para as comunidades indígenas, contribuindo para evidenciar a sua cultura através das imagens. A câmera é usada para “compartilhar experiências de contato” e os mais diversos problemas que cercam as comunidades indígenas. Com ela, os povos passaram a criar “uma rede de diálogo sobre os problemas que tinham, as formas de resistência política e tudo”, fazendo com que a “descoberta da

possibilidade de produzir uma imagem despertou nos índios um entusiasmo de filmar todas as coisas belas de sua cultura” (Carelli, 2016, pp. 33-34)¹⁰⁵ a partir das imagens.

Esse encontro, que também é reencontro, de si e do outro através das imagens, e “entusiasmo de filmar”, podemos observar de modo expressivo em *A arca dos Zo'é*, de Vincent Carelli em parceria com a pesquisadora e antropóloga Dominique Tilkin Gallois (1993). O documentário descreve o momento da visita e a troca de imagens entre os Wajãpi, do Amapá, e os Zo'é, do Pará. Os Wajãpi iniciam o filme gravando a aldeia dos Zo'é, que somente os conhecia pelas imagens, e com a voz *over* do chefe Waiwai que descreve a viagem e os Zo'é para sua própria comunidade. É, na esteira de Clarisse Alvarenga (2017), o posicionamento de um contato reverso, um filme de contato que se dá entre duas etnias cuja relação é mediada pela câmera. Um contato que é filmado, não entre indígenas e não-indígenas, mas entre indígenas e indígenas.

Figura 26



Fonte: *A arca dos Zo'é*, de Vincent Carelli e Dominique Tilkin Gallois (1993)

Nesse contexto, o VNA vai utilizar o audiovisual como instrumento de luta e visibilidade da diversidade cultural e sócio-histórica dos povos originários. Entre as principais produções do projeto nessa fase inicial, além de *A festa da moça* e *A arca dos*

¹⁰⁵ “El descubrimiento de la posibilidad de producir una imagen despertó en los indígenas un entusiasmo de filmar todas las cosas bellas de su cultura” (Carelli, 2016, pp. 33-34).

Zo'é, estão *Pemp* (1988), *O espírito da TV* (1990), *Boca livre no Sararé* (1992), *Eu já fui seu irmão* (1993) e *Placa não fala* (1996).

Ao longo de sua atuação, o VNA se divide em duas fases importantes (Araújo, 2015; Rêgo, 2023). A primeira fase, que inclui as obras citadas acima, que vai de 1986 a 1997, é marcada por um protagonismo de realizadores não-indígenas, destacando um debate em torno da identidade, luta política pelo território e trocas simbólicas e culturais entre diferentes grupos (Queiroz, 2008; Araújo, 2015). Esses filmes da primeira fase refletem mais a visão de Carelli, como diretor, e de Tutu Nunes, responsável pela montagem, do que a perspectiva dos indígenas, com a proposta de apresentar para a sociedade não-indígena os problemas desses povos e seus modos de vida.

Na segunda fase do VNA, iniciam-se as oficinas de capacitação audiovisual, em que a câmera passa das mãos de Carelli às mãos dos indígenas que, por conseguinte, mudam a forma, em sua vertente técnica e estética, do documentário. Segundo comenta Rêgo, determinadas “modificações envolvem traços específicos quanto ao trato do tempo e do espaço por parte do realizador indígena” (Rêgo, 2023, p. 37). Ou seja, estabelecia-se, de fato, uma comunicação intermundos, a partir do momento em que os povos assumem uma posição autônoma de gravar aspectos de sua cultura desde uma perspectiva de suas próprias práticas culturais e espirituais. Em outras palavras, os indígenas passam a fazer sua autorrepresentação através de sua “etnovisão” (Xakriabá, 2019).

Desse modo, no dizer de Ruben Caixeta de Queiroz, o VNA começa uma outra fase a partir de 1998, “com o início das oficinas para a formação de realizadores indígenas, que aconteceu no Xingu, reunindo mais de trinta índios de diversas partes do Brasil” (Queiroz, 2008, p. 108). Ainda segundo o autor, embora o projeto já tivesse tido experiências com realizadores indígenas durante a primeira fase – como em *Jane moraita: nossas festas* (1995), do realizador da etnia Waiãpi, Kasiripiña, e *Hepari idub'rade: obrigado irmão* (1998), de Divino Tserewahú, da etnia Xavante – como vimos no início deste capítulo –, “a presença dos indígenas no processo de edição era mínima”.

Não há como negar que a introdução da prática do cinema direto nas oficinas do VNA foi responsável pelo florescimento de toda uma série de filmes indígenas realizada sob o “risco do real”, na qual a duração dos planos é condição para acolher o “olhar” e a “palavra” do outro filmado, e há um

dispositivo aberto aos acontecimentos e aos corpos que frequentam a cena filmada (Queiroz, 2008, p. 108).

Dessa fase, podemos citar os filmes *No tempo das chuvas*, de Isaac Pinhanta e Wewito Piyãko (2000), sobre o cotidiano da comunidade Ashaninka no período de chuva; *Shomõtsi*, de Wewito Piyãko (2001) e *Um dia na aldeia*, direção de Kabaha Waimiri, Sawá Waimiri e Iawysy Waimiri (2003), em que seis indígenas documentam o dia-a-dia em diferentes aldeias Waimiri e Atroari, na Amazônia, registrando o seu cotidiano. Esse filme, além de inserir-se em uma prática do cinema direto que remete ao cinema moderno (Queiroz, 2008), é, antes de mais nada, uma ação movida pela etnovisão (Xakriabá, 2019) dos povos em sua “autoetnografia” (Araújo, 2015).

A segunda fase do VNA, portanto, cria condições para o surgimento dos cinemas indígenas na década de 1990, uma mudança na linguagem do cinema documentário e etnográfico, por influência da participação ativa dos indígenas no processo fílmico, transformando os modos de fazer cinema e o próprio discurso cinematográfico, em razão também do desenvolvimento, nesse contexto, das tecnologias da comunicação audiovisual e influência das novas mídias alternativas. A partir das oficinas, como conta Carelli (2016, p. 34), se “criou uma catarse” no processo de filmagem, como se, de um lado, diante desse equipamento, se sentissem à vontade para realizar seus rituais e, de outro, como se a imagem ativasse os saberes que podem ser revelados aos não-indígenas, de algum modo.

Com essa mudança de perspectiva do projeto, há um deslocamento das concepções da antropologia e da etnografia, conforme chama atenção Rêgo (2023), em um exemplo prático de redes de colaboração, em que estão em diálogo modos dos conhecimentos ocidentais e modos dos saberes e práticas indígenas, tecendo, dessa maneira, redes de saberes que resultam em “uma relação de conhecimento”, no dizer de Viveiros de Castro (2002). Essa segunda fase, então, é a prática de uma “comunicação intermundos”, entre o mundo dos povos indígenas e o mundo dos não-indígenas em que, nessa relação e contato intermundos, criam-se novas formas representativas que perpassam os aspectos estéticos, performáticos e políticos de criação das imagens. Nessa direção, segundo Rêgo, “se antes as produções focavam mais intensamente nas descrições dos aspectos tradicionais e na relação intercultural, na segunda fase, o domínio dos

recursos pelos indígenas possibilitou a realização de narrativas fundamentadas nos desejos de “fabulação e ficção sobre o cotidiano” (Rêgo, 2023, p. 39).

Os indígenas passam, então, a serem responsáveis pelas realizações cinematográficas, após terem tido contato com oficinas e cursos de capacitação audiovisual. As oficinas de formação surgem por iniciativa de Carelli, quando convida, para coordenar esse novo projeto dentro do VNA, Mari Corrêa, documentarista que se forma pela *Ateliers Varan*, escola francesa fundada por Jean Rouch em 1981. Inicia-se, assim, a formação de coletivos de cinema e cineastas indígenas, alguns dos quais já desdobramos neste capítulo e que ainda serão temas para os seguintes capítulos, como o Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, que nasce do VNA.

Araújo observa que esse momento em que os indígenas passam a realizar documentário no âmbito das oficinas, foi concretizado por dois fatores que surgem em 1990 e intensificam-se em 2000. O primeiro deles, e para o qual Rêgo (2023) também chama atenção, é a “popularização do digital”, ou seja, o acesso aos equipamentos de filmagem, o que “não quer dizer, contudo, que esses documentários só existam em função do acesso às novas tecnologias” (Araújo, 2015, p. 105). O segundo fator, “compreende as políticas públicas culturais do governo federal de incentivo às produções de grupos minoritários” (Araújo, 2015, p. 106), voltadas para comunidades tradicionais e periféricas, durante o primeiro governo do presidente Luis Inácio Lula da Silva¹⁰⁶, no período de 2003 a 2008, sobretudo com o Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura. Esse programa, conforme destaca o autor, subsidiava Pontos de Cultura por todos os estados brasileiros, apoiando

a rede de aldeias atendidas pelo VNA no sentido de possibilitar a compra de melhores câmeras e equipamentos para edição dos filmes, dando maior autonomia de produção aos indígenas, além de viabilizar a realização de inúmeras oficinas de formação audiovisual nas comunidades indígenas. Uma das principais contribuições do Programa foi, sem dúvidas, a viabilização da publicação dos sete DVDs da série Cineastas indígenas, que constituem o corpus de minha tese. Com o lançamento desses DVDs, disponíveis para venda tanto no site da ONG como em grandes livrarias e lojas especializadas, o trabalho do VNA passou a ter mais visibilidade nacional (Araújo, 2015, p. 105).

¹⁰⁶Cabe destacar o projeto Vídeo Índio Guarani Brasil e *Ava Marandú – Os Guarani convidam (Ava Marandú)* criada pelo governo do presidente Lula (2003-2011) e financiado pela Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural (SID) da Ministério da Cultura (Minc), como veremos no Capítulo 5 desta tese.

Ao longo desse período, o VNA foi estabelecendo parceria com instituições e organizações ligadas às comunidades originárias, como a parceria Documenta Kuikuro, coordenado pelos antropólogos Carlos Fausto e Bruna Franchetto da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que “objetiva a documentação linguística e cultural dos Kuikuro através dos recursos audiovisuais para a própria comunidade indígena” (Araújo, 2015, p. 108), parceria que resultou no já citado *As hiper mulheres* (2011), além desse, citamos outros trabalhos frutos de oficinas, como *Bicicletas de Nhanderú* (2011) e *Duas aldeias, uma caminhada* (2008), que integram a filmografia do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema e o *corpus* desta tese, como veremos adiante, e *Kene Yuxi, As voltas do kene* (2010), *BIMI, Mestra de Kenes* (2009) e *AMTÔ, A Festa do Rato* (2010).

Dessa maneira, essa fase, que inaugura os cinemas indígenas no Brasil, como sendo aqueles produzidos pelos próprios indígenas, converge a militância, em sua proposta política, com o gesto de usar o cinema enquanto dispositivo para confrontar histórias tidas como oficiais (Araújo, 2015; Rêgo, 2023), a partir da perspectiva, política e cosmológica, dos próprios indígenas.

2.2.4. A experiência cinematográfica entre os povos indígenas no México

É importante destacar que não vamos aqui fazer um panorama geral da produção cinematográfica entre os povos indígenas do México, pois é um esforço que merece um olhar mais atento e profundo sobre a complexidade dos filmes e, tampouco, faremos uma análise sistemática destes.

O nascimento de um cinema indígena mexicano passa pela produção cinematográfica do Arquivo Etnográfico Audiovisual (AEA) do Instituto Nacional Indigenista (INI), atualmente Instituto Nacional dos Povos Indígenas (INPI), do México, no registro dos modos de vida tradicionais dos povos originários, produzindo filmes documentais etnográficos. Segundo Zirión, que realizou uma larga pesquisa sobre os arquivos etnográficos desse período, resultando na publicação do livro *Redescubriendo el archivo etnográfico audiovisual*, em 1977 foi criado no INPI o AEA, para ser “uma área de produção cinematográfica dedicada a documentar para o futuro, da maneira mais

completa possível, diferentes características e aspectos culturais, econômicos, assim como políticas e formas de organização social da população indígena do México em toda a sua diversidade” (Ziri3n, 2021, p. 17)¹⁰⁷.

Nesse sentido, um importante filme etnogr3fico (figura 27) – al3m dos que comentamos no in3cio deste cap3tulo – 3 *Peleas de tigres: una petici3n de lluvia nahua* (1987), dos documentaristas Alberto Becerril e Alfredo Portilla, que atualmente comp3e o Acervo de Cinema e V3deo Alfonso Mu3oz do INPI. Nesse filme, 3 documentada a festa de Santa Cruz, de origem pr3-hisp3nica e com sincretismo com o catolicismo, dos *nahuas*, povo ind3gena do M3xico, que vive nas regi3es de Zitlala e Acatl3n, no estado de Guerrero, durante a qual 3 realizada uma cerim3nia espiritual para pedir chuva para os tempos de plantio, finais de abril e in3cio de maio, entre dan3as e m3sicas, em que tamb3m ocorrem a “briga dos tigres”, quando os *nahuas* performam um tigre para invocar trov3es, raios e rel3mpagos, para cair a chuva.

Figura 27



Fonte: *Peleas de tigres: una petici3n de lluvia nahua*, de Alberto Becerril e Alfredo Portilla, 1987

Em seu per3odo de forma33o, o AEA – criado durante um contexto de crise do INI no final dos anos 1960, gerada por duras cr3ticas por parte do grupo chamado de

¹⁰⁷“un 3rea de producci3n cinematogr3fica dedicada a documentar para la posteridad, de la manera m3s completa posible, diferentes rasgos y aspectos culturales, econ3micos, as3 como pol3ticas y formas de organizaci3n social de la poblaci3n ind3gena de M3xico en toda su diversidad” (Ziri3n, 2021, p. 17).

“antropólogos críticos” (Quiroz, 2021)¹⁰⁸ –, teve entre os fundadores o fotojornalista e cineasta Nacho López e Alfonso Muñoz, além da participação de Juan Rulfo e também de nomes importantes do cinema mexicano, como Luis Mandoki, Óscar Menéndes, Henner Hofmann, Juan Carlos Colín, Eduardo Maldonado, Juan Francisco Urrusti, Alberto Becerril, Luis Lupone, entre outros. Nessa direção, o AEA nasce para criar um importante arquivo de cinema etnográfico mexicano, ainda que, até o início da década de 1980, seu objetivo não fosse o de produzir filmes para o público de modo geral, senão construir esse arquivo para futuras investigações e para a criação de políticas indigenistas, e também para registrar e documentar as mais diversas expressões culturais dos povos originários. Esse contexto indigenista, segundo Ziri6n (2021), 6 fruto de uma mudan7a no in6cio dos anos 1970, depois de uma pol6tica de acultura76o for7ada dos povos origin6rios no pa6s ocorrida durante a d6cada de 1960, que passou a reconhecer a multiculturalidade da sociedade mexicana, fazendo-se presente um discurso de outro indigenismo no contexto mexicano

De um modo geral, o AEA, ainda que tivesse no interior de seu projeto o cuidado e a preserva76o de arquivos filmicos¹⁰⁹, inicia suas atividades com produ76o cinematogr6fica, o que constituiria, em si, arquivos para o futuro, tensionando as quest6es pol6ticas e sociais das formas de organiza76o de diferentes comunidades ind6genas e suas rela76es institucionais, no bojo dos movimentos sociais e estudantis, dos ativismos pelos direitos ind6genas no pa6s e da cria76o de um cinema independente e revolucion6rio que se formava na Am6rica Latina, conhecido como “terceiro cinema latino-americano”.

Os document6rios do AEA oscilaram entre diferentes modos de representa76o, como expositivo, observacional, participativo, po6tico ou evocativo. Em alguns casos encontramos filmes experimentais e colaborativos; em outros encontramos cassette [vhs] de depoimentos e den6ncias. Num primeiro momento fazia-se um mero registro filmico sem a inten76o de editar document6rios, depois foram produzidos filmes com pretens6es art6sticas de ser um cinema de autor etnogr6fico [...] (Ziri6n, 2021, p. 51)¹¹⁰.

¹⁰⁸ Entre esses antrop6logos cr6ticos estavam, entre outros, Arturo Warman, Guillermo Bonfil e Margarita Nolasco (Quiroz, 2021).

¹⁰⁹ Toda a produ76o audiovisual do AEA est6 atualmente no Acervo de Cinema e V6deo Alfonso Mu6oz do INPI, como dito anteriormente, digitalizada e editada em duas cole76es: “Cine indigenista” e “Pueblos ind6genas de M6xico”.

¹¹⁰ “*Los documentales del AEA oscilaban entre diferentes modos de representaci6n, como el expositivo, observacional, participativo, po6tico o evocativo. En algunos casos encontramos pel6culas experimentales, colaborativas; en otros hallamos cintas m6s bien testimoniales y de denuncia. Al principio se hac6a un mero registro filmico sin intenci6n de editar documentales, despu6s se produjeron pel6culas con pretensiones art6sticas de ser un cine etnogr6fico de autor [...]*” (Ziri6n, 2021, p. 51).

Produzido antes do INPI iniciar suas atividades audiovisuais junto aos povos, *Él es Dios* (1965), de Alfonso Muñoz, Guillermo Bonfil, Arturo Warman e Victor Anteo, é um importante documentário para entender a história do cinema etnográfico mexicano – no contexto do cinema independente dos anos 1960 no México, que justamente vai na esteira dos movimentos cinematográficos latino-americanos desse período, como descrito no início deste capítulo. Produzida pelo Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH), essa obra é um divisor de águas que dá origem a uma nova metodologia de se fazer filme etnográfico ao distanciar-se de uma visão colonialista, até então presente nos filmes indigenistas – como vimos no início deste capítulo a partir dos filmes de Gabriel Veyre (1896), Gregorio Castillo (1938) e José Arenas (1958). *Él es Dios* (figura 28), que se inicia com imagens da Cidade do México da década de 1960, registra os diferentes aspectos religiosos da dança Azteca e, particularmente, de grupos de dança, conhecidos como “concheros”, que se dedicam a manter as tradições e costumes pré-hispânicos. Esse filme, como destaca Álvaro Vázquez Mantecón (2021), põe em crise uma tradição que procura manter-se viva diante das transformações impostas pela modernidade, tensionando e dando a ver as contradições entre esta e as práticas tradicionais, contra um olhar colonial.

Figura 28



Fonte: *Él es Dios*,
Alfonso Muñoz, Guillermo Bonfil, Arturo Warman e Victor Anteo (1965)

A equipe visita alguns bairros marginalizados e próximos ao centro histórico da cidade para fazer entrevistas coletivas com pessoas que mantinham a tradição da dança

como preservação da identidade cultural – os “concheros” –, com o objetivo de compreender essa prática que converge música e espiritualidade desde uma perspectiva horizontal, segundo Mantecón (2021, p. 85), indo depois ao centro do país para documentar e conhecer outros grupos de concheros, filmando em Querétaro, “no Cerro del Sangremal, o templo onde se diz que a dança conchera se originou em 1531” (Mantecón, 2021, p. 83)¹¹¹. De acordo com o autor, essa foi a concepção política de um cinema etnográfico que começava a florescer no México nos anos 1960, em que a “empatia era fundamental” para “entender a dignidade das pessoas filmadas”. Guardadas as devidas diferenças, para o autor, *Él es Dios* expressou na época as expectativas lançadas com o novo cinema latino-americano, sobretudo com o documentário argentino *Tire dié*, de Fernando Birri (1960).

É nessa perspectiva, então, que os filmes do AEA, a partir de 1980, vão propor uma ideia de fazer documentário pós-indigenista, como defende Zirión (2021). Se, como vimos, a experiência do projeto brasileiro VNA era, em suas fases posteriores, formar cineastas indígenas, o AEA assume o papel de formar uma geração de jovens cineastas com formação universitária, ou seja, transformando-se também em uma importante escola para profissionalizar o cinema documentário no México, realizando filmes com diferentes etnias indígenas do país, como os povos Kiapué, Nahuas, Tlapanecos, Kikapú, Mazatecos, Mixtecos, Tepehuanos, Huicholes (*wixárika*), entre outros.

Iniciando as atividades com os documentais *La música y los mixes*, de Óscar Menéndez (1978), e *Danza de conquista*, de Juan Francisco Urrusti (1978), o nascimento do AEA coincide “com uma nova etapa na história do Centro Universitário de Estudos Cinematográficos (CUEC), a escola de cinema da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM)¹¹² fundada em 1963 por iniciativa de Manuel González Casanova” (Alfaro, 2021, p. 95)¹¹³, fortalecendo o ensino de cinema documentário e etnográfico no México, o que teve influência com Jean Rouch, que entre 1977 e 1978, foi docente no CUEC, resultando na formação e profissionalização de documentaristas que passaram a integrar o AEA.

¹¹¹ “en el Cerro del Sangremal, el templo en que se dice que se originó la danza conchera en 1531” (Mantecón, 2021, p. 83).

¹¹² Atualmente, Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC/UNAM).

¹¹³ “con una nueva etapa en la historia del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (cuec), la escuela de cine de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) fundada en 1963 a iniciativa de Manuel González Casanova” (Alfaro, 2021, p. 95).

Um dos documentaristas que se destaca desse período é Alberto Cortés. Nascido em 1952 na Cidade do México, Cortés estudou cinematografia em Madri, na Espanha, e logo foi aluno do CUEC, tendo também estudado Etnologia na Escola Nacional de Antropologia e História (ENAH). Com uma larga experiência no cinema de ficção, e curtas-metragens, é com *La montaña de Guerrero* (1980) que o cineasta estreia no documentário etnográfico politicamente comprometido. O documentário (figura 29) narra a cultura dos povos Nahuá, Mixteca e Tlapaneco, na região da Montanha de Guerrero, descrevendo a precariedade de vida desses povos, a desigualdade e suas atividades econômicas para sobreviverem.

Figura 29



Fonte: *La montaña de Guerrero*, de Alberto Cortés (1980)

Nesse sentido, outro importante nome desse período é Rafael Montero. Também nascido na Cidade do México, em 1953, e ex-aluno do CUEC, Montero recebe do AEA o convite para realizar um documentário sobre os indígenas Kaikapú que, “devido a uma prática cultural ancestral, percorrem grandes distancias em ambos os lados da fronteira entre México e Estados Unidos” (Alfaro, 2021, p. 112)¹¹⁴. Essa experiência resulta, então, no filme *El eterno retorno: testimonios de los indios Kikapú* (1984), a partir do qual conhecemos a “cosmovisão e história de uma etnia que, perseguida pelos colonos ingleses, obteve refúgio em terras mexicanas graças a uma série de medidas solidárias

¹¹⁴ “debido a una práctica cultural ancestral, recorren grandes distancias a ambos lados de la frontera entre México y Estados Unidos” (Alfaro, 2021, p. 112).

tomadas pelo então presidente nômade Benito Juárez em 1866” (Alfaro, 2021, p. 113)¹¹⁵. Segundo Eduardo Alfaro (2021), Montero documentou em seus filmes a região nortenha de México, consolidando uma destacada carreira filmica.

Outro povo documentado em imagens e som pelo AEA foram os Rarámuri, no filme *Rarámuri Ra’Itsaara: hablan los trahumaras*, de Oscar Menéndez (1983), e *Sukiki*, de François Lartigue e Alfonso Muñoz (1983), este último sendo uma produção do INAH (Instituto Nacional de Antropologia e História) nos primeiros anos de formação do AEA/INPI. “Ambos os filmes fazem parte de um horizonte mais amplo sobre imaginários rarámuri no cinema que se desenvolveu na segunda metade do século XX” (Álvarez, 2021, pp. 123-124)¹¹⁶.

O povo *Wixárika*, conhecido como *Huichol* – que atribui ao deserto de Wirikuta a criação do universo, sendo para esse povo como uma entidade viva –, também ganhou destaque no documentário *Virikuta, la costumbre* (figura 30), do antropólogo Scott Robinson (1976), que enfatiza a geografia do deserto onde os huicholes desenvolvem suas práticas culturais e cosmovisões. Outro exemplo que poderíamos citar é *Jicuri Neirra, la danza del peyote*, de Carlos Kleimann (1980), sobre a dança-ritual do peyote¹¹⁷ (peyote, em português) como importante elemento para a espiritualidade e, de certo modo, prática cosmopolítica dos huicholes, sob as formas ritualizadas da cosmologia desse povo para a defesa política de sua ancestralidade, identidade e território. A cosmopolítica entre os huicholes, por exemplo, caracteriza-se pelo poder de negociação e alianças com entidades não-humanas em trocas ritualísticas, como oferendas e práticas de auto-sacrifício, para uma reconexão com os antepassados.

¹¹⁵ “cosmovisión e historia de una etnia que, perseguida por los colonos ingleses, obtuvo refugio en tierras mexicanas gracias a una serie de medidas solidarias tomadas por el entonces errante presidente Benito Juárez en 1866” (Alfaro, 2021, p. 113).

¹¹⁶ “Ambas películas forman parte de un horizonte más amplio sobre imaginarios rarámuri en el cine que se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XX” (Álvarez, 2021, pp. 123-124).

¹¹⁷ Espécie de cacto sem espinho das regiões dos desertos mexicanos.

Figura 30



Fonte: *Virikuta, la costumbre*, de Scott Robinson (1976)

Como afirma Claudia Arroyo Quiroz, ao longo dos anos em que esteve em atividade, o AEA, dos anos 1960 e durante a década de 1980, compreende uma filmografia de mais de 40 documentários, o que explica, de um certo modo, o fato de não listarmos toda a produção cinematográfica desse período, o que demandaria espaço e leitura cuidadosa desses filmes e de seus contextos de produção, uma vez que se trata de uma série de filmes sobre diferentes povos indígenas do México. Segundo Quiroz, “embora o cinema produzido entre 1950-1970 tenha promovido a agenda integracionista da instituição [INPI], o AEA procurou difundir a abordagem de reconhecimento das culturas indígenas implementada na década de 1970” (Quiroz, 2021, p. 247)¹¹⁸.

Anos mais tarde, segundo a autora, o INPI promoveria o desenvolvimento do cinema indígena, principalmente a partir do projeto de Transferência de Meios Audiovisuais (TMA), em 1989, e a criação dos Centros de Vídeo Indígena na década de 1990, época em que também cresce a mobilização política das comunidades indígenas, que passam a usar o audiovisual como ferramenta de ativismo social e político para visibilização de suas culturas.

O TMA possibilitou a formação cinematográfica de indígenas que passaram a narrar suas próprias comunidades e modos de vida – é possível notar que, próximo a esse período, iniciava-se a segunda fase do VNA no Brasil (Rêgo, 2023; Araújo, 2015), em que, a partir de oficinas realizadas por não-indígenas, começam a se formar entre

¹¹⁸ “Si bien el cine producido durante 1950-1970 promovió la agenda integracionista de la institución, el del AEA buscó difundir el enfoque de reconocimiento de las culturas indígenas que se fue implementando en la década de 1970” (Quiroz, 2021, p. 247).

diferentes etnias realizadores indígenas, ou, no mesmo período, com o florescimento da produção do Grupo Ukamau, na Bolívia, como vimos. O projeto de Transferência e a criação de Centros, fez parte de uma reorientação de perspectiva da política indigenista, que incluiu a criação de um projeto radiofônico de seis estações de rádios comunitárias e 79 Centros Coordenadores Indigenistas (CCI), além da criação, como vimos, do AEA em 1977.

Nesse projeto interdisciplinar, cabe destacar, ainda, a produção de Luis Mandoki, para fecharmos essa fase do AEA, sobre os povos Mazatecos, que vivem no norte do estado de Oaxaca e ao sul do estado de Veracruz, que produziu, entre 1979 e 1981, dois documentários sobre esse povo: *El día en que vienen los muertos. Mazatecos I* (1981) e *Papaloapan. Mazatecos II* (1981).

Figura 31



Fonte: *El día en que vienen los muertos. Mazatecos I*
Luis Mandoki (1981)

Figura 32



Fonte: *El día en que vienen los muertos. Mazatecos I*
Luis Mandoki (1981)

Em *El día en que vienen los muertos. Mazatecos I* (figuras 31 e 32), sob uma perspectiva de antropologia linguística, são registrados os aspectos culturais da língua mazateca, através de entrevistas com dois personagens principais – um dos quais com 110 anos – que têm um importante destaque na comunidade San José Independência, onde é ambientado o filme, narrando as atividades cotidianas, suas cosmologias, curandeirismo e práticas políticas e religiosas da comunidade, como o ritual da Noite de Todos Santos, além das consequências de seu deslocamento devido à construção da barragem Temescal, também conhecida como Miguel Alemán, na década de 1950.

Desse modo, a ênfase etnográfica dada à produção cinematográfica do AEA e, posteriormente, às mudanças no seu discurso e a implementação de projetos como o TMA, criou caminhos para o nascimento de um cinema propriamente indígena entre os povos originários do México. Com esse novo programa de produção audiovisual com o TMA, o objetivo era registrar os modos de vida e práticas culturais dos povos indígenas não mais pelo o olhar de antropólogos, senão pelos próprios indígenas desde suas comunidades, além da instalação de Centros de Vídeo Indígena em diferentes lugares do país, com uma experiência pioneira de cinema comunitário.

A primeira experiência sistemática de formação audiovisual dirigida às comunidades indígenas é o resultado de uma complexa rede de acontecimentos

e relações históricas, em que o desenvolvimento tecnológico dos meios audiovisuais e a sua apropriação social coincidiram com o declínio da economia agrícola, o crescimento demográfico urbano, a ligação do modelo económico com o âmbito global e a revalorização das culturas nativas pelos movimentos contraculturais durante as décadas de 1970 e 1980 (Martínez, 2021, p. 404)¹¹⁹.

Assim, essa nova estratégia permitiu autonomia e independência no registro e construção de arquivos audiovisuais, formando cineastas indígenas. Em outras palavras, surge um movimento de cineastas indígenas, sobretudo a partir do Primer Taller de Cine Indígena em San Mateo del Mar, Oaxaca, em 1985 – um pouco antes da criação do TMA –, estado escolhido por ser o maior em população indígena do país até então, representado pelos povos Amuzgos, Zapotecos, Huaves, Triquis, Mixe-zoques, Mazatecos, Chinantecos e Mixtecos.

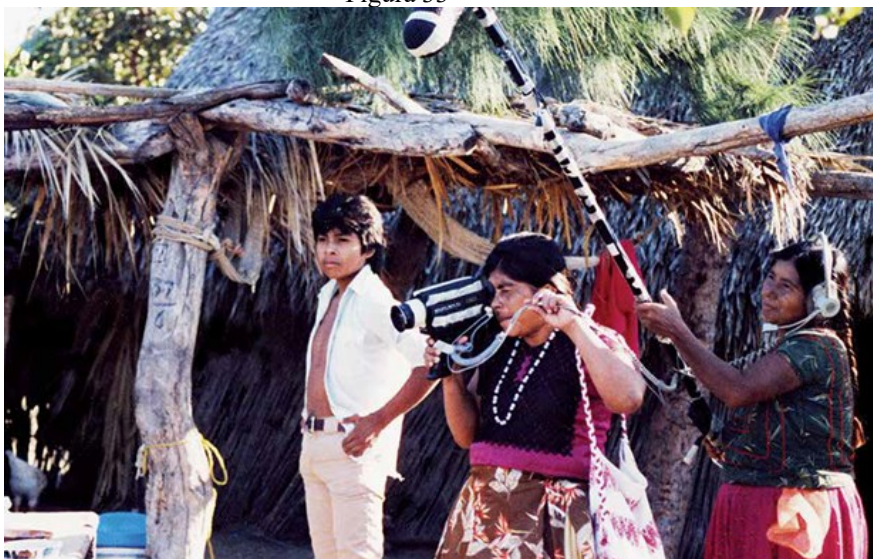
Com a experiência das oficinas de cinema realizadas por Luis Lupone e Alberto Becerril com mulheres *ikoots* (huaves), também impulsionou o uso das tecnologias audiovisuais por parte de comunidades indígenas por ter sido o primeiro curso de capacitação audiovisual no México – como projeto precursor para as produções audiovisuais entre os povos indígenas nesse país –, resultando no filme *Tejiendo mar y viento*, de Luis Lupone (1985) e codirigida pela indígena Teófila Palafox, considerada uma das primeiras cineastas indígenas desse país. Desse curso, resultou três importantes produções: *Cuéntame un cuento Moombida*, *Una boda antigua* e *La vida de una familia Ikood*, esta última dirigida por Teófila Palafox, além do documentário *Ollas de Santiago Tlapazola, en el valle de Oaxaca*, em que retrata o processo de produção de panelas de barro.

Com essa ampliação das perspectivas da comunicação e do registro audiovisual dos diversos aspectos culturais dos povos originários, passou-se a oferecer nos Centros de Vídeo Indígena, que se instaurou primeiramente no estado de Oaxaca, cursos de capacitação para realizadores indígenas, entre 1991 e 1994, resultando em 45 produções

¹¹⁹ “La primera experiencia sistemática de capacitación audiovisual dirigida a comunidades originarias es resultado de una compleja red de sucesos y relaciones históricas, en las que el desarrollo tecnológico de los medios audiovisuales y su apropiación social coincidió con la decadencia de la economía agropecuaria, el crecimiento demográfico urbano, la vinculación del modelo económico con el ámbito global y la revalorización de las culturas originarias por movimientos contraculturales durante las décadas de 1970 y 1980” (Martínez, 2021, p. 404).

como fruto de quatro cursos nacionais, culminando com o Encuentro Interamericano de Videastas Indígenas na Cidade do México, com exibições de algumas dessas produções, e de outros países também, como Brasil, Venezuela, Colômbia, entre outros.

Figura 33



Fonte: Mujeres *Ikoots*: cineastas indígenas.
INPI (Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas)

Entre os realizadores indígenas, nesse primeiro festival dedicado ao cinema dos povos originários, estava o cineasta do povo Zapoteco Cristiano Manzano Avella, com o documentário *Logros y desafíos* (1991), sobre a história de nove comunidades indígenas da Serra Juárez; o cineasta tlapaneco Olegario Candia Reyes, com *Una experiencia viva* (1991); o realizador do povo Tseltal, habitantes de Chiapas; Mariano Estrada Aguilar, com o filme *La Marcha Xi'nich* (1992), de carácter militante que retrata a marcha política organizada por várias comunidades indígenas que partem da cidade de Palenque, em Chiapas, até o Palacio Nacional na Cidade do México, percorrendo uma distância de 1.200 km, para cobrar o respeito a seus direitos e a solução de problemas sociais que viviam (figura 34); e o cineasta do povo Purépecha, Valente Soto Bravo, com o documentário *Parhíkutini, el volcán purépecha* (1994), que conta a história e origem do vulcão Parhíkutini de 1943, situado no estado de Michoacán.

Figura 34



Fonte: *Marcha Xi'nich*
Archivo del Comité de Defensa de la Libertad Indígena (CDLI-Xi'Nich)

Esse percurso de realização cinematográfica assumiu uma postura crítica e política na busca de uma transformação das realidades de diferentes comunidades indígenas do país, sobretudo depois de 1994, anos finais das atividades do AEA, quando o Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), formado em sua maioria por indígenas de Chiapas, declara guerra ao governo mexicano, deixando em crise o indigenismo no país. De todo modo, poderíamos considerar a década de 1990, com a experiência do TMA, como um período que demarca o nascimento de um cinema indígena no México, como sendo aquele feito pelos próprios indígenas.

Cabe destacar alguns projetos criados nas comunidades indígenas de diferentes estados do país, como o Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur (PVIFS), que se inicia em 2000 para capacitar jovens indígenas de Los Altos, La Selva, dos Valles Comitecos de Chiapas e San Cristóbal de Las Casas, em produções audiovisuais a partir de uma ação colaborativa entre antropólogos e indígenas. Outro exemplo é *Ojo de Agua Comunicación*, na cidade Oaxaca de Juárez, estado de Oaxaca, que, inspirados pela rebelião zapatista de 1994, vem produzindo material audiovisual nas comunidades

indígenas, além de trabalhar na formação de realizadores indígenas, assim como em comunidades zapatistas que têm se organizado, desde o seu levante, para a criação de meios de comunicação independentes, como rádios comunitárias, além de produção audiovisual¹²⁰.

Segundo Amália Córdova (2011), há um número grande de coletivos e cineastas indígenas no território mexicano, além de importantes festivais de cinema indígena, como o Festival Internacional de Cinema de Morelia, em Michoacán, e o Festival de Video Indígena na mesma cidade, onde existe um importante movimento de cineastas do povo Purépecha, como Raul Máximo, Dante Cerano, Aureliano Soto e Pavel Rodríguez, e, incluímos, além de festivais e cineclubes dedicados às produções audiovisuais realizadas pelos povos indígenas. Segundo Córdova, “os festivais de cinema indígena têm facilitado o encontro com o público em geral e criaram um espaço crítico para cineastas indígenas no México” (Córdova, 2011, p. 94)¹²¹. Em Yucatán, por exemplo, existe a organização *Yoochel Kaaj* que, desde 1998, organiza oficinas de vídeo nas comunidades maias, com formação para jovens cineastas dos povos Maias, Zapotecas, Mixtecas, Tzeltal e Choles.

Como foi dito, há um forte movimento de cineastas indígenas mulheres no México, como tem ocorrido entre diferentes etnias no Brasil, entre as quais podemos citar Amelia Hernández Gómez; Yolanda Cruz, Magda Cacari, Dolores Santiz, Dinazar Urbina Mata, que dirigiu, entre outros, o documentário *Siempre andamos caminando* (2017), que narra a história de três mulheres do povo Chatino que tiveram que deixar suas cidades nativas para trabalhar na costa de Oaxaca nas plantações de mamão e limão (figura 35); Ángeles Cruz, importante cineasta e atriz do povo Ñuu Savi (conhecidos também como mixtecas) que, recentemente, lançou o filme aclamado pela crítica internacional *Nudo mixteco* (2021), que circulou em grandes festivais de cinema indígena e não-indígena, além de ter recebido importantes premiações¹²², e *Valentina o la serenidade* (2023), este último sendo um filme que trata da dor e da perda sob a perspectiva da infância, em uma dimensão autobiográfica. Entre outras, destacam-se Iris Belén Villalpando López, Rocío Gómez Semanate, roteirista do povo Kitu Kara, María Dolores Arias Martínez, Xun Sero, cineasta maya-tsotsil, María Sojob, esta última cineasta tsotsil, que tem se destacado

¹²⁰ Para saber mais, ler *Uma Baleia na Montanha*, de Peter Pál Pelbart e Mariana Lacerda (2021).

¹²¹ “Los festivales de cine indígena han facilitado el encuentro con el público en general y han creado un espacio crítico para los realizadores indígenas de México” (Córdova, 2011, p. 94).

¹²² Ángeles Cruz também foi ganhadora, por três vezes, do Prêmio Ariel, importante e máxima premiação do cinema mexicano concedida pela Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC).

nacional e internacionalmente, tendo realizado *Bankilal/El hermano mayor* (2014), *Tote/Abuelo* (2022) e *Voces de hoy* (2010); a cineastas Isis Ahumada, com importantes premiações, realizando seu primeiro longa-metragem *Mi no lugar* (2022), com estreia no Festival Internacional de Cine de Morelia, e o curta-metragem *Tecuani, hombre jaguar* (2017). Além de filmes considerados como precursores do cinema indígena mexicano, como *Retrovisor: Miradas para habitar* (1997), este último produção coletiva entre diferentes cineastas indígenas do país.

Figura 35



Fonte: *Siempre andamos caminando*, de Dinazar Urbina Mata (2017)

Apresentamos, assim, um breve panorama contextual de formação dos cinemas indígenas no México e, como é possível notar, o modo como as experiências de formação de cineastas indígenas impulsionou o surgimento desses cinemas, em diálogo com as produções audiovisuais etnográficas junto às comunidades originárias.

2.2.5. A formação audiovisual indígena no Gran Chaco argentino

Assim como ocorreu na Bolívia, Brasil e México, Argentina também contou com projetos de capacitação audiovisual em comunidades indígenas, dada a experiência do cinema etnográfico de Jorge Prelorán. De acordo com Emilia Villagra, é a partir da década de 1970 que surgem as primeiras experiências de comunicação audiovisual indígena na Argentina, estimuladas pelo Instituto de Cultura Popular (INCUPPO), entidade não governamental fundada em 1969, em Reconquista, Santa Fé.

Neste sentido, as instituições religiosas condensaram grande parte das primeiras atividades em mídia que contou com a participação dos povos indígenas durante o século XX. As reuniões organizadas pelas igrejas podem ser consideradas as primeiras áreas de “educação popular e “desenvolvimento” onde a formação de comunicadores populares destas cidades começou a se consolidar (Villagra, 2020, p. 319)¹²³.

Algumas organizações foram formando no país um movimento de comunicação indígena no marco das discussões dos meios comunitários e alternativos de comunicação. Nesse contexto, instituições religiosas foram as primeiras a implementar um sistema de comunicação e atividades que contavam com a participação dos povos indígenas na Argentina, consolidando, com efeito, uma formação de comunicadores indígenas que atuavam em rádios comunitárias, televisão e jornais, nas regiões de Chaco, Corrientes, Santiago del Estero, Formosa e norte de Santa Fé.

O INCUPPO passa, então, a realizar com as comunidades indígenas programas de rádio e, a partir de 1971, lançam o Jornal Ação, iniciando também com produções audiovisuais e cursos de formação em audiovisual. O Instituto surge em um contexto de intensa mobilização social e política da comunicação alternativa/popular em muitos países da América Latina no início da década de 1970, sobretudo com as experiências que

¹²³ “En este sentido, las instituciones religiosas condensaron gran parte de las primeras actividades en medios de comunicación que contaban con la participación de pueblos indígenas durante el siglo XX. Los encuentros organizados por las iglesias pueden considerarse los primeros ámbitos de “educación popular” y “desarrollo” donde empezó a consolidarse la formación de comunicadores populares de estos pueblos” (Villagra, 2020, p. 319).

Bolívia e Brasil, por exemplo, vinham realizando com comunidades originárias. Retomando essas experiências latino-americanas, o Instituto consolida-se como um importante centro de capacitação em ações comunicativas no país e na defesa dos direitos indígenas, expandindo-se para outras regiões, como Corrientes, Misiones, Entre Ríos, San Miguel de Tucumán, San Fernando del Valle de Catamarca, La Rioja, San Salvador de Jujuy e Salta, onde havia, nestas duas últimas regiões do noroeste argentino, a maior concentração de povos andinos do país. Diferentes de outros projetos que eram desenvolvidos em países vizinhos, o Instituto nasce com a proposta de educação popular, baseada no educador brasileiro Paulo Freire, dos meios de comunicação radiofônicos, impressos e audiovisuais. Cabe destacar, também, que nesse contexto de crescimento da comunicação popular, esta surge com a proposta pedagógica freiriana que, “como expressão de uma comunicação de resistência, desde suas origens práticas e teorizações incorporou conceitos de Freire, dentro de uma linha de “comunicação libertadora”, em analogia à “educação libertadora”, defendida pelo autor” (Peruzzo, 2024, p. 21).

A partir da experiência do INCUPO, é criada, em 2002, a Rede Indígena de Comunicação (RCI), formando coletivos para promover e difundir a comunicação indígena. Conforme explica Villarga, a preocupação não era mais a alfabetização e as atividades pedagógicas entre as comunidades, mas propor uma organização política para dar a ver as disputas identitárias, demandas territoriais e a luta pelos direitos dos povos originários. Nesse contexto, formam surgindo outras organizações.

No início de 2000, algumas organizações de povos indígenas começaram a treinar com pessoas de universidades nacionais, como La Voz Indígena de Tartagal em Salta, que contou com o apoio da Universidade Nacional de Salta [...]. Também a Confederación Mapuche de Neuquén, que tinha ligações com a FM Pocahullo de San Martín de Los Andes e com a Universidade Nacional de Comahue. Por outro lado, as comunidades Cuesta del Ternero, em Río Negro, e El Hoyo, em Chubut, transmitem suas notícias através da Rádio Alas, em El Bolsón, com o apoio da Associação Mundial de Emisoras de Rádio Comunitarias (AMARC) (Villagra, 2020, p. 319)¹²⁴.

¹²⁴ “A principios del 2000, algunas organizaciones de pueblos indígenas comenzaron a capacitarse con gente de las universidades nacionales, como por ejemplo La Voz Indígena de Tartagal en Salta que contó con el apoyo de la Universidad Nacional de Salta [...]. También la Confederación Mapuche de Neuquén, quienes tenían vínculos con la FM Pocahullo de San Martín de Los Andes y la Universidad Nacional de Comahue (Doyle, 2016). Por otro lado, la comunidad Cuesta del Ternero en Río Negro y El Hoyo en Chubut, difundían sus noticias por medio de Radio Alas, en El Bolsón, con el apoyo de la Asociación Mundial de Radios Comunitarias (AMARC)” (Villagra, 2020, p. 319).

Ainda nesse período, em 2001, outras experiências foram surgindo relacionadas com a ideia do uso dos meios de comunicação para afirmação identitária, como o grupo Mapurbe de jovens do povo Mapuche, criando a campanha “Autoafirmação Mapuche Wefkvletuyi” (“estamos ressurgindo”), na combinação de demandas históricas dos povos tradicionais com as demandas da juventude indígena contemporânea (Villarga, 2020), desenvolvendo projetos de arte e comunicação de modo a aprofundar as discussões sobre a identidade mapuche na Argentina. Com isso, foi realizado o I Encontro de Arte e Pensamento Mapuche, promovido por mapuche e não-mapuche de cidades de Puelmapu, território Mapuche em San Carlos de Bariloche, na região da Cordilheira dos Andes. “Nesse sentido, os jovens se apropriaram do uso dos meios de comunicação e de determinadas disciplinas artísticas, incluindo estéticas como o “punk” e o “heavy metal”, com o objetivo de ressignificar os pertencimentos coletivos e políticos” (Villarga, 2020, p. 319)¹²⁵.

Figura 36



Fonte:

Registro audiovisual do Encontro de Arte e Pensamento Mapuche (2021)

De todo modo, é no Gran Chaco que nasce um espaço pioneiro na Argentina para a formação propriamente audiovisual entre os povos indígenas e a criação de um cinema ameríndio. A partir de 2008, com a fundação do Instituto de Cultura del Chaco, do Departamento de Cine y Espacio Audiovisual (DeCEA), inicia-se um projeto de oficinas

¹²⁵ “En este sentido, los jóvenes se apropiaron del uso de medios de comunicación y ciertas disciplinas artísticas, incluyendo estéticas como el “punk” y el “heavy metal”, con el objetivo de ressignificar pertenencias colectivas y políticas” (Villarga, 2020, p. 319).

audiovisuais nas comunidades originárias da região, organizando festivais que acontecem anualmente dedicado ao cinema indígena de um modo geral, com o apoio do Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) e da Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), organizações que desde os anos 1980 vêm trabalhando com as tecnologias do audiovisual em comunidades indígenas de diferentes países da América Latina.

Carolina Soler, antropóloga, pesquisadora e realizadora audiovisual, e que ministrou, em diferentes momentos, oficinas com os Toba (também conhecidos como *Qom*) no DeCEA, afirma que essa experiência possibilitou a criação de um “cinema reverso”, na esteira da proposta de uma “antropologia reversa” de Roy Wagner (1974), ou, na definição de Sylvia Caiuby Novaes (1993), um “jogo de espelho”, para referir-se às imagens que esses povos constroem de si.

No Chaco, nos primeiros passos do cinema indígena, entre 2008 e 2010, houve workshops em coordenação com o CEFREC. Neles, em sintonia com a ideia de autodeterminação, foi transmitida uma posição política sobre o uso das câmeras que propunha criar *o outro olhar* – como se intitula um vídeo veiculado pelo cinema comunitário Boliviano –, a partir do qual se buscou uma confluência de lutas indígenas em nível nacional regional (Soler, 2019, p. 121)¹²⁶.

A tarefa principal era, então, partir de uma perspectiva de militância e resistência indígena, segundo a autora, a partir da qual se daria um gesto de “contra-olhar” no cinema, com uma postura autônoma e contra-colonial (Santos, 2015), contestando os imaginários hegemônicos construídos sob um olhar colonialista para desenvolver uma noção de soberania audiovisual entre os povos originários (Soler, 2017, 2019; Schiwy, 2009; Zamorano, 2009; Ginsburg, 1991; Córdoba e Salazar, 2011).

Desse modo, o cinema indígena do Chaco, segundo observa Soler, nasce com a proposta de fortalecer os processos políticos das lutas dos povos indígenas, sobretudo dos povos Toba (*Qom*), Moqoit e Wichí, na articulação com outros povos latino-americanos.

¹²⁶ “*En el Chaco, en los primeros pasos del cine indígena, entre 2008 y 2010, se dieron talleres en articulación con el CEFREC. En ellos, en sintonía con la idea de autodeterminación, se transmitió una postura política sobre el uso de las cámaras que planteaba crear la otra mirada —como se titula un video que difunde el cine comunitario boliviano—, a partir de la cual se buscaba una confluencia de las luchas indígenas a nivel regional*” (Soler, 2019, p. 121).

“Os festivais [de cinemas indígenas] foram a oportunidade de reunir indígenas de diferentes áreas da província para aprender ferramentas audiovisuais e articular o local com outras experiências latino-americanas. Nos primeiros quatro anos, foi convocada a equipe do CEFREC, da Bolívia, para ministrar oficinas” (Soler, 2019, p. 172)¹²⁷, como a presença constante de Milton Guzmán Girona, cineasta boliviano, e membro do CEFREC, e também Iván Sanjinés, à época, diretor desse Centro e já consagrado como um dos importantes cineastas bolivianos.

Figura 37



Fonte: DECAAD

Depto. de Cine Audiovisuales y Artes Digitales - Chaco

A participação das comunidades moqoit, wichí e qom, nativos da província do Chaco, resultou no documentário *La nación oculta en el meteorito* (2010), dirigido por Juan Carlos Martínez, do povo Moqoit. O filme narra a história de um jovem moqoit que, para redescobrir e recuperar a cultura do seu povo, realiza uma viagem para os lugares míticos do território moqoit pelo Chaco argentino.

¹²⁷ “Los festivales fueron la ocasión de reunir a indígenas de distintas zonas de la provincia para el aprendizaje de herramientas audiovisuales, y de articular lo local con otras experiencias a nivel latinoamericano. Los primeros cuatro años se convocó al equipo del CEFREC, de Bolivia, para dictar talleres” (Soler, 2019, p. 172).

Figura 38



Fonte: *La nación oculta en el meteorito*, de Juan Carlos Martínez (2010)

Em 2015, fruto das oficinas realizadas por Carolina Soler e Eugenia Mora, durante o 8º Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas, jovens da comunidade qom Paraje Maipú produzem o curta-metragem *El sueño*, sendo lançado no ano seguinte. Também fruto das oficinas ministradas por Soler e Mora, é lançado *Pa'iquera na aviac (Más allá del monte)*, que narra a história de uma mulher qom na coleta de ervas medicinais nas montanhas do Chaco, revelando os conhecimentos tradicionais das plantas. Outra experiência, nesse contexto de cursos oferecidos pelo CEFREC, surgiu do grupo de dança e teatro *qom Pocnolec*, formado em 2006, que, após as oficinas de capacitação audiovisual, produzem o documentário *Loqixac qatac nosotaxac (Dança de Combate)*, em 2016.

Figura 39



Fonte: *Loqixac qatac nosotaxac (Dança de Combate)*
Grupo Pocnolec (2016)

Segundo Soler, em 2009, realizadores indígenas do Chaco criam a CAIA (Coordenadora Audiovisual Indígena Argentina), uma organização pensada “como um espaço de autonomia em relação às estruturas estatais que, geridos pelos povos indígenas e sem intermediários, poderiam articular o trabalho de busca” (Soler, 2017, p. 88)¹²⁸, dando visibilidade às produções audiovisuais dos povos originários da Argentina e a nível internacional. Esses movimentos têm trabalhado em alianças políticas com outras organizações internacionais voltadas para os indígenas, como essa experiência com a Bolívia que descrevemos, ou também com coletivos de cinema indígena no Brasil, como será o caso do Coletivo de Cinema Mbyá-Guaraní Ara Pyau, de Misiones, e sua ação conjunta com o Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, do Brasil, sobretudo na realização de cursos de formação em audiovisual.

Cabe destacar que, em 2011, é lançado *La Nación Oculta*, primeira produção cinematográfica realizada inteiramente pelas três etnias do Chaco, sendo resultado de oficinas de produção audiovisual organizadas pelo Departamento de Cinema, Audiovisuais e Artes Digitais (DECAAD), em colaboração com o Centro de Formação e Experimentação Cinematográfica da Bolívia (CEFREC).

2.2.6. Experiências do cinema indígena no Chile

Como experiências de outros países descritas até o momento, no Chile, os povos indígenas entram em cena também a partir do cinema etnográfico, associado a esse modo significativo de construção da imagem representativa de seus modos de vida. É produzido em 1969, e lançado em 1971, o documentário *Nutuayin Mapu* (Recuperaremos nossa terra, no idioma mapuche), de Carlos Flores, que, por sua vez, torna-se precursor do novo cinema chileno – movimento que acompanha o florescimento de novas expressões estéticas e políticas do cinema latino-americano nesse período.

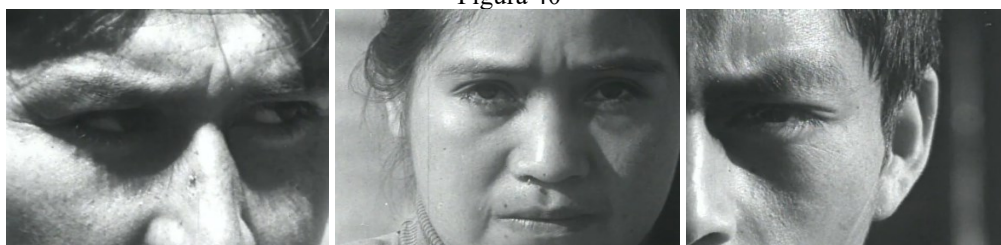
Ainda nesse contexto, é lançado *Amuhuelai-mi* (Você não irá), de Marilú Mallet (1972), também retratando o povo mapuche. Além das produções que surgiam no país

¹²⁸ “como un espacio de autonomía respecto de las estructuras estatales que, gestionadas por los pueblos indígenas y sin intermediarios, podrían coordinar el trabajo de búsqueda” (Soler, 2017, p. 88).

com a proposta de inserir povos marginalizados no cinema, uma das ações importantes de representação das comunidades originárias é a do arquivo audiovisual do Museo Chileno de Arte Precolombino (MCHAP), que reúne grande parte da coleção do cinema etnográfico chileno – a partir da qual poderemos ter uma perspectiva das primeiras produções de documentários etnográficos em torno dos povos originários nesse país.

Explorando imagens de arquivo, combinando texto e imagens, planos detalhes das expressões, gestos e rostos de indígenas mapuche, o filme de Carlos Flores (figura 40) é considerado um dos precursores no tratamento da temática indígena no Chile. Fazendo um percurso histórico de usurpação das terras desse povo, o filme também dá a ver o conflito entre os mapuche e os processos da luta do Movimento Revolucionário Camponês, para recuperar seus territórios tradicionais, uma questão histórica que se perpetua até os dias atuais e que começa com a “conquista” espanhola em 1540 – conflito que se intensifica em 1598 com a chamada batalha Curalaba, enfrentamento militar entre os espanhóis e os mapuche.

Figura 40



Fonte: *Nutuayin Mapu*, de Carlos Flores (1971)

De um modo geral, o filme de Flores (1971) é precursor na cinematografia etnográfica chilena ao retratar a temática mapuche, o que vai romper com as representações estereotipadas dos povos originários que se produziam até então no país. Anterior a essa experiência de Flores, ainda que em menor número comparado a outros países vizinhos, antropólogos chilenos também recorreram à câmera para realizar seus trabalhos etnográficos e audiovisuais no Chile, destacando, nesse sentido, o trabalho de Bernardo Valenzuela do Departamento de Antropologia da Universidade do Chile, que,

ao longo da década de 1950, percorreu diferentes países da América Latina, especialmente Peru e Bolívia, para documentar o modo de vida de variados grupos indígenas.

Nos anos 1980, e com o avanço das tecnologias de comunicação, surge, então, o primeiro filme etnográfico realizado por um antropólogo – uma vez que Bernardo Valenzuela e Carlos Flores não tinham a formação em antropologia, esse último estudou medicina e, anos depois, cinema e teatro –, realizada por Rony Goldschmied, *Santiago: Pueblo Grande de Huincas* (1987), sobre a vida urbana dos mapuche e sua luta por afirmação identitária e garantia de seus direitos fora de seus territórios tradicionais.

Figura 41



Fonte: *Santiago: Pueblo Grande de Huincas*
Rony Goldschmied (1987)

Outro filme que se destaca desse período é *En pedir no hay engaño* (1997), do antropólogo e realizador Arturo Dell, sobre a festa “La Tirana”, uma celebração religiosa do povo de mesmo nome. Nesse contexto, o cinema etnográfico era associado ao cinema indígena, pois realizadores e antropólogos se dedicavam a documentar as mais diferentes realidades de diversas comunidades originárias, em um cenário em que o cinema documentário indígena estava em florescimento por outros países latino-americanos, como na Bolívia, com o Grupo Ukamau, ou no Brasil, com as produções de antropólogos ligados ao projeto VNA, como no México, por exemplo, com as produções de filmes etnográficos indigenistas e “pós-indigenistas” (Ziri3n, 2021) do Arquivo Etnográfico Audiovisual (AEA).

Na experi3ncia cinema etnogr3fico chileno, no entanto, como afirma Felipe Maturana (2002), “muitos desses v3deos ditos “etnogr3ficos” n3o foram produto de um trabalho antropol3gico de campo voltado para o acervo ou constru33o de dados, situa33o

que define o etnográfico em antropologia, mas sim, o resultado de interesses relacionados com as metodologias e práticas do cinema documentário” (Maturana, 2002, p. 31)¹²⁹.

O desenvolvimento de uma antropologia visual e do cinema etnográfico chilenos se dá com a fundação do Centro de Estudos Antropológicos (CEA) da Universidade do Chile e, posteriormente, com a criação do Departamento de Ciências Antropológicas e Arqueológicas da mesma Universidade no início dos anos 1970. Com isso, antropólogos que começavam a se formar por essa instituição passam a produzir vídeos etnográficos com os povos originários – de modo tardio, se comparado a outros países vizinhos, como descrito anteriormente. No entanto, essa entrada extemporânea do cinema etnográfico no Chile não impediu que esse país desenvolvesse uma produção cinematográfica com as comunidades indígenas.

Outro antropólogo que se destaca desse período é Sergio Navarro que, em 1989, lança o documentário *Caminito al cielo*, um trabalho coletivo com jovens do grupo Pincoya “La Ventana”. Ao contrário de outros países, começam a se formar no Chile, nos anos 1990, coletivos de cineastas antropólogos, como Los Cristos con el Año Sangrante, formado pelos antropólogos Andre Menard, Arturo Dell, Alejandro Lezama e Cristian Echeverria, lançando *Apariciones de la Virgen en Isla Negra*, em 1995. E o Colectivo Yekusimaala, que lança *We Tripantu en Cerro Navia* (1997), uma produção feita também de forma coletiva junto com as organizações indígenas de Cerro Navia, destacando-se em primeiro lugar do Primeiro Concurso de Video Etnográfico do Museo de Arte Pré-colombiano.

Ainda no contexto dos anos 1990, documentários etnográficos são produzidos em torno dos povos Aymara e Mapuche, como *Camino a Usmagama*, de Cristián Galaz e Rodrigo Moreno; *Las aguas del desierto*, de Marcelo Ferrari, e *Nube de lluvia*, de Patricia Mora, sobre os Aymara na região andina do Chile, que passa a ser um tema central na cultura audiovisual chilena. Cabe destacar, ainda, algumas produções desse período sobre os Mapuche, *Sueños del Cultrun*, de Pablo Rosenblatt; *Machi Eugenia*, de Felipe Laredo e Gunvor Sorl, *Palin, el juego de Chile*, de Claudio Marchant. Em 2001, Paola Castillo lança o documentário *La última huella*, importante filme sobre a cosmologia do povo

¹²⁹ “muchos de estos videos llamados “etnográficos” no han sido el producto de un trabajo antropológico en terreno orientado a la recolección o construcción de datos, situación que define lo etnográfico en antropología, sino más bien, el resultado de intereses relacionados con las metodologías y prácticas del documentalismo” (Maturana, 2002, p. 31).

Yámanas, e, 2002, Christian Aylwin lança *Yikwa ni Selk'nam (Nós somos os Selk'nam)*, filme que narra a história do povo Selk'nam. De 1992 a 2003, foram produzidos cerca de 29 documentários etnográficos em torno de variadas etnias indígenas, por meio do projeto “Los pueblos originarios en el cine de ficción y documental chileno bajo la mirada de una antropología visual”, do Fundo Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Chile (Fondecyt).

Atualmente, destacam-se no Chile diferentes cineastas mapuche, sendo Jeanette Paillán uma das precursoras da produção audiovisual indígena no país, ao produzir e lançar *Punalka, el alto biobio* (1995), rodado no alto Bío Bío, sul do Chile, onde habitam os povos Pehuenches, sendo também o primeiro filme realizado por uma indígena nesse país. Em seguida, a cineasta lança *Wirarün. El grito*, em 1998; *El velo de Berta* (2005) e *Wallmapu* (2002), este último um documentário histórico sobre os Mapuche, no qual a cineasta entrevista líderes desse povo e historiadores (figura 42).

Figura 42



Fonte: *Wallmapu*, de Jeanette Paillán (2002)

No Chile, acontece anualmente o Festival Internacional de Cinema e Artes Indígenas em Wallmapu (Ficwallmapu), com importantes produções de documentários de organizações, cineastas indígenas e coletivos que produzem filmes com a temática dos povos originários. Nesse sentido, destaque-se a cineasta mapuche Paula Baeza Pailamilla, Claudia Huaquimilla, o Colectivo de Jovens Mapuche Aylla Rewe Budi, o Coletivo Voces en Lucha, o Colectivo de Comunicación “Matanza viva”, este último lança, em 2018, o documentário *Mapuche La tierra se levanta*, entre outros.

Figura 43



Fonte: *Taiñ Rvypv (Nuestro camino)*
Colectivo de Jovens Mapuche Aylla Rewe Budi (2020)

2.2.7. Alberto Muenala e o cinema indígena no Equador

O cinema indígena equatoriano tem se destacado na última década a nível internacional, em razão também da participação que tem tido em festivais internacionais de cinema, e como sintoma do uso político e das relações intermundanas que diferentes povos têm feito das ferramentas audiovisuais. Nos deteremos a apresentar, brevemente, o contexto do cinema documentário entre os povos originários do Equador e a figura precursora da cinematografia indígena equatoriana, o cineasta e pesquisador do povo Kichwa Otavalo Alberto Muenala, da língua *kichwa otavaleño*¹³⁰. Em Equador, nesse sentido, cineastas indígenas são conhecidos como “realizadores kichwa otavalos”, em referência a esse povo natural de San Luis de Otavalo, cidade do Equador (Muenala Veja, 2022).

No dizer de Luiz Serrano (2001), em *El nacimiento de una noción: apuntes sobre el cine ecuatoriano*, o cinema documentário equatoriano nasce periférico, na esteira nos movimentos cinematográficos latino-americanos que se iniciam na década de 1960 inspirados pela estética neorrealista, por exemplo. É com o filme *Los hieleros del Chimborazo*, produzido em 1977 e lançado em 1980, por Gustavo e Igor Guayasamín,

¹³⁰ Cabe fazer, aqui, uma distinção da língua kichwa e quéchua. A primeira é falada em países como Equador e Colômbia, enquanto que a segunda, no Peru, Argentina, Bolívia e Chile. Segundo o pesquisador e cineasta do povo Kichwa no Equador, Yauri Muenala Vega (2024), “a escrita da palavra-língua-nacionalidade Kichwa corresponde ao processo de unificação do Alfabeto Kichwa que se configurou após amplo consenso entre organizações indígenas, linguistas, pesquisadores, antropólogos indígenas e falantes de espanhol, com o objetivo de fortalecer a comunicação e a compreensão escrita entre os povos Kichwa estabelecidos em vários territórios” (Muenala Vega, 2024, p. 186).

que Equador conquista o cenário internacional e se insere dentro do que vinha sendo produzido do chamado novo cinema latino-americano.

Los hieleros del Chimborazo (figura 44) retrata a realidade com que os povos indígenas são historicamente explorados em seus territórios, sendo obrigados a trabalhar mais de 12 horas diárias em um clima frio para as empresas de gelo. Sob o ponto de vista dos indígenas, o filme aborda o sentimento de frustração, exploração e sofrimento dos povos originários que trabalham na extração de gelo do vulcão Chimborazo. Além de ser um dos filmes mais importantes e mais premiados no cinema equatoriano, de um modo geral, é um dos precursores a retratar a figura do indígena nesse país.

Figura 44



Fonte: *Los hieleros del Chimborazo*
Gustavo e Igor Guayasamín (1980)

É nos anos 1990 que surge, assim, a produção audiovisual entre os povos indígenas no Equador, como defende Alberto Muenala, fruto da reivindicação política dos povos originários e após a criação, em 1989, da Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), que, depois de uma larga experiência em comunicação radiofônica, passa a utilizar o vídeo como ferramenta de visibilização de comunidades originárias. Segundo Muenala,

O vídeo torna-se uma prática essencial de comunicação e construção da outra história invisível, entra assim no exercício e desenvolvimento gradual da produção autor representativa com resultados importantes de produção independente e autônoma, destacando a verdade diante da deturpação de certos meios de comunicação defendendo outros interesses (Muenala, 2018, p. 19)¹³¹.

Ainda segundo o autor, é impulsionada pela CONAIE a produção audiovisual indígena no Equador, em que os povos também passam a conceber outras formas de fazer política, a partir da questão central desta tese, a cosmopolítica, e utilizando o vídeo como instrumento de comunicação e como forma de colocar em prática a política com uma linguagem que se distancia do cinema etnográfico realizado pelos países vizinhos, até então. “O audiovisual segue o caminho da autogestão, utilizando o vídeo como ferramenta de trabalho social para registrar e/ou realizar temas diversos, torna-se um serviço coletivo de comunicação organizacional” (Muenala, 2018, p. 20)¹³².

Desse modo, entre 1990 a 2000 são produzidos uma variedade de filmes documentários sobre os povos originários do Equador pela CONAIE, em parceria com organizações e lideranças indígenas, que se formariam como cineastas posteriormente, como Alberto Muenala. Destacam-se desse período, *El levantamiento indígena del 90* (1990), *Movilización por la ley agraria* (1994), *Allpa mama rimakun. Habla la madre tierra* (1994), *Entre el espíritu y los hombres, Mujer sabiduría y poder* (1998), *Tejiendo de arco iris los hilos de la vida* (1998), *Encuentros en las fiestas del sol* (1997), *La caída de Abdala Bucaram* (1997) e *La caída de Jamil Mahuad* (2000).

No final dos anos 1980, é criado o Coletivo Rupai (Corporación Rupai, “Runa, Pacha Sapi”), na comunidade de Peguche, entre os povos Kichwa, com a proposta de fazer um cinema na direção contrária ao cinema indigenista que, segundo Muenala (2018), reproduzia estereótipos do discurso de um eurocentrismo como resíduo do colonialismo, que constituiu uma certa hegemonia eurocêntrica da imagem dos povos originários (Shohat, Stam, 2006). O Coletivo Rupai forma, assim, uma nova geração de realizadores e realizadoras indígenas no cenário do cinema equatoriano, convergindo imagem, cosmovisão e espiritualidade. Segundo Muenala, que também desenvolveu uma

¹³¹ “El video se convierte en una práctica imprescindible de comunicación y construcción de la otra historia invisibilizada, de esta manera entra en el ejercicio y desarrollo paulatino de producción auto representativa con importantes resultados de producción independiente, autónoma, destacando la verdad ante la tergiversación de ciertos medios que defiende otros intereses” (Muenala, 2018, p. 19).

¹³² “El audiovisual toma el camino de la autogestión, utilizando el video como herramienta de trabajo social para el registro y/o realización de diversos temas, se convierte en un servicio colectivo de comunicación organizacional” (Muenala, 2018, p. 20).

intensa pesquisa sobre esse coletivo e outros dois coletivos, Kinde, em Quito, e Selva, com produções na Amazônia equatoriana,

“Rupai se aventura no audiovisual do P e N [Povos e Nacionalidades], com proposta de produção comunitária, fazendo do vídeo um instrumento de comunicação alternativa, a partir desta experiência prioriza-se a imagem, o pensamento e o sentimento de subjetividades, fazendo clara diferença na imagem que apresentavam sobre o P e N, abre novos caminhos para a preservação cultural, política e artística” (Muenala, 2018, p. 24)¹³³.

O Coletivo tem desenvolvido produções audiovisuais em parceria com diferentes organizações, entre as quais a Federación Indígena y Campesina de Imbabura (FICI); Organización de Pueblos Indígenas de Pastaza (OPIP) e CONAIE, com capacitação em cursos e oficinas de cinema e produção coletiva, tendo participado de festivais em diferentes países latino-americanos, como Colômbia, Bolívia, Guatemala e Cuba. *Yapallag* é a primeira obra do coletivo, dirigida por Alberto Muenala (1988), baseado em um conto de Luis Cachiguango que trata da tradição oral dos povos de língua kichwa.

Além desse primeiro trabalho do Coletivo, destacam-se *Ay taquigu* (1989), *Mashikuna* (1990), *Por la tierra por la vida levantémonos* (1992), *Habla la madre tierra* (1994), *En nombre de todas las vidas* (1995), *Yachana wasi* (2008), *Mujeres y hombres de sabiduría* (2009) de Alberto Muenala; *Cuando te vuelva a ver* (2008), *La yumba* (2008), *Malki* (2008), *Paktara* (2008) *Yallico*, *Un buen día*, de Frida Muenala (2012), *Urku tayta* (2011), *Herencia para nuestros hijos* (2011), *Apaylla* (2011), entre outras produções que incluem curtas-metragens, documentários e filmes de ficção que partem de projetos educativos, comunicacionais e culturais, além de uma proposta cosmopolítica das imagens.

¹³³ “Rupai incursiona en el audiovisual de los P y N, con una propuesta de producción comunitaria, haciendo del video un instrumento de comunicación alternativa, desde esta experiencia prioriza la imagen, el pensamiento y el sentir de subjetividades, marcando una clara diferencia a la imagen que presentaban sobre los P y N, abre nuevos derroteros para la preservación cultural, política y artística” (Muenala, 2018, p. 24).

Figura 45



Fonte: *Apaylla*, Coletivo Rupai (2011)

De acordo com Muenala (2018), Rupai se consolida como um dos importantes coletivos de cinema indígena, sendo o primeiro no Equador, trabalhando na formação de novos realizadores, produção e divulgação de obras, em sua grande maioria na língua kichwa, que retratam a vida e a luta dos povos originários desse país.

Formado pela ENAC/UNAM e mestre em Artes e Estudos Visuais pela a Universidade Andina Simón Bolívar, Alberto Muenala, criador do Coletivo Rupai e primeiro realizador audiovisual indígena do Equador, tem realizado documentários e filmes de ficção, como *Killa - Antes que Salga la Luna* (2011), em kichwa, que narra uma história de racismo entre indígenas que entram em confronto durante um conflito de mineração em uma comunidade. Em 1992, Muenala realizou, com a Organização dos Povos Indígenas de Pastaza (OPIP), o documentário *Allapamanta, Kawsaymanta, Katarisun* (Pela terra, pela vida, levantemo-nos), que “constitui uma crônica mística da marcha, de mais de quinhentos quilômetros, que os indígenas da Amazônia realizam com o objetivo de obter a legalização de suas terras” (León, 2016, p. 30)¹³⁴.

Nessa direção, entre o povo Kichwa de Sarayaku, em 1995, cria-se o Coletivo Selva Produções, que reafirma os valores da comunidade na defesa do território ancestral e denuncia a violações de direitos na comunidade de Sarayacu, destacando-se pelas obras *Soy el defensor de la selva* (2003), *Sacha runa yachay – El conocimiento del hombre de la selva* (2006) e *Los descendientes del jaguar-Puma churicuna* (2008).

¹³⁴ “constituye una crónica de carácter místico de la marcha, de más de 500 kilómetros, que realizaron los indígenas de la Amazonía con el objetivo de obtener la legalización de sus tierras” (León, 2016, p. 30).

Em 2007, é criado o Coletivo Kinde entre o povo Kitu Kara, em Quito, e estabelecendo-se como um cinema urbano, produzindo os documentários *Somos Kitukaras* (2011), *Mi pilche de chicha* (2012) e *Flauteros* (2014). E, em 2011, ainda nesse contexto, é consolidado, por um grupo realizadores kichwa otavalos, o Laboratório de criação, experimentação e produção audiovisual Runacinema¹³⁵, tendo como membros cineastas indígenas, como Humberto Morales, José Espinosa, Alberto Muenala, Diego Cabascango e Frida Muenala, “que trazem para a tela suas próprias histórias imaginadas e recriadas em narrativas de ficção de gênero” (Muenala Vega, 2022, p. 67)¹³⁶.

O objetivo desses coletivos “é influenciar no mundo audiovisual, superando preconceitos que marcaram estereótipos, levantam produções comunitárias que refletem a *munaylla ruray*¹³⁷, ou estética de realidades ancestrais e novas realidades” (Muenala, 2018, p. 10)¹³⁸, abrindo caminho e propondo novas formas cinematográficas para superar as heranças colonialistas e eurocentradas da imagem.

2.2.8. A experiência audiovisual entre indígenas no Peru

Ainda que seja um país com múltiplas etnias e culturas, somente a partir dos anos 2000 é que os povos indígenas do Peru passam a desenvolver suas produções audiovisuais, de modo incipiente, se compararmos com outros países vizinhos. No entanto, existe uma tradição do cinema etnográfico peruano, que data dos anos 1950 e que antecede as obras contemporâneas e cineastas indígenas, como Inin Sheka – o primeiro cineasta indígena do Peru, que faleceu em fevereiro de 2021.

¹³⁵ A partir 2015, surgem outras produtoras dedicadas ao cinema indígena no Ecuador, como, além das citadas, Corporación Kinde, entre o povo Kitu kara; Apak, Ayllu Record4 e Corpanp.

¹³⁶ “*quienes llevan a la pantalla sus propias historias imaginadas y recreadas en narrativas de género ficción*” (Muenala Vega, 2022, p. 67).

¹³⁷ Em *quéchua*, segundo o autor, a expressão é “um princípio através do qual o espírito de amor se expressa em todas manifestações criadas pela natureza” (Muenala, 2018, p. 40).

¹³⁸ “*es incidir en el mundo audiovisual, superando prejuicios que han marcado estereotipos, levantan producciones comunitarias que reflejan el munaylla ruray, o estética de tropos ancestrales y nuevas realidades*” (Muenala, 2018, p. 10).

Em 1955, começa o registro do universo andino por um grupo de cineastas do Foto Cine Club de Cusco, uma organização criada para difundir a diversidade cultural entre as comunidades andinas e camponesas de Cusco, formado por Manuel Chambi, Victor Chambi, Luis Figueroa e Eulogio Nishiyama. Manuel Chambi se destacou com *Lucero de nieve* (1957) e *Carnaval de Kanas* (1956), além de *Corpus del Cusco* (1955), este último sendo um documentário etnográfico sobre o processo de celebração do *Corpus Christi* celebrada pelas culturas indígenas como um significado do sincretismo religioso.

Esse grupo de cineastas, sem formação em antropologia, que se junta para registrar as festividades, práticas religiosas e modos de vida das comunidades originárias, vai formar a chamada Escola de Cusco, a partir da qual outras produções se somam, como *Kukuli*, de Luis Figueroa e Eulogio Nishiyama (1961), e *Jarawi*, de Eulogio Nishiyama e Villanueva (1966). Luis Figueroa lança, em 1975, *Chiaraq'*, e *Batalla ritual*, que retrata o costume ancestral de comunidades camponesas de Cusco em um ritual onde os participantes se combatem com pedradas para que o sangue que cai de seus corpos alimente a terra, mantendo, assim, a sua fertilidade.

Cabe destacar, nessa direção, o Grupo Chaski, criado em 1980, também como coletivo de cineastas peruanos dedicados a registrar as comunidades andinas em produções audiovisuais. Idealizado pelo suíço Stefan Kaspar, junto com o uruguaio Alejandro Legaspi, e os peruanos Fernando Espinoza, María Barea e Fernando Barreto, o Grupo tinha como proposta documentar a realidade de Lima, capital peruana, nos anos 1980, estreando com *Gregório* (1985) e *Juliana* (1989). O Grupo Chaski esteve voltado para práticas comunicativas com grupos marginalizados da sociedade peruana, e inspirado nos ideais dos movimentos musicais, artísticos e cinematográficos da década de 1960.

Ainda que a ênfase não fossem os povos indígenas, esse tema não escapou às produções do Grupo. Contudo, é o filme de Morionne Eyde, cineasta noruego-peruana, *La vida es una sola* (1993), que, com enfoque antropológico, destaca-se, nesse sentido, ao narrar as transformações do modo de vida andino diante da criação do Partido Comunista Sendero Luminoso (figura 46).

Figura 46



Fonte: *La vida es una sola*, de Morionne Eyde (1993)

A partir dessas primeiras experiências, surgidas no início da década de 1950, o cinema peruano vai se consolidando em torno dos povos originários, além da formação de parcerias entre antropólogos, cineastas e organizações. Nesta conjuntura, o cinema etnográfico peruano, desde as suas ações experimentais, afirma-se gradualmente no registro da paisagem andina e das comunidades originárias, o que fica evidente em *Estampas del Carnaval de Kanas* (1963), de Nishiyama, ou mesmo do emblemático filme da Escola de Cusco, citado acima, *Kukuli* (1961). Esse filme (figura 47), se vale pouco do registro documental em detrimento da exploração do cenário e montagem narrativa em *quéchua*, e, embora não seja considerado um documentário pela crítica, há sequências documentais sobre os povos andinos peruanos e suas práticas culturais.

Figura 47



Fonte: *Kukuli*, de Luis Figueroa e Eulogio Nishiyama (1961)

Kukuli retrata, além da paisagem, costumes culturais dos povos andinos, como festa, comida e procissão. Nesse sentido, *Runan Caycu*, de Nora de Izcue (1973), considerada a primeira cineasta mulher no Peru, talvez seja a referência de protagonismo indígena mais expressiva, ao narrar os intensos confrontos do movimento camponês em Cusco entre o gamonalismo¹³⁹ e os latifundiários, sob a perspectiva de Saturnino Huilca, camponês da língua *quéchua*, além de documentar o início das transformações de uma país oligárquico até a reforma agrária. Esse filme, é considerado precursor do gênero testemunhal no documentário peruano, fazendo uma “referência mais direta na linha da tendência do novo cinema latino-americano e dos movimentos de libertação que surgiram desde a revolução cubana” (Meléndez, 2019, p. 138)¹⁴⁰.

Na década de 1970, chega a Pucallpa (Peru) o antropólogo holandês Tom Arden, para realizar oficinas de artesanato para o povo Shipibo da Amazônia peruana. Arden, anos depois, cria também o Projeto Audiovisual Shipibo – pois, no final dos anos 1970, Peru assistia a um *boom* de produções etnográficas por grupos de cineastas e antropólogos, como descrito anteriormente –, formado também por Enrique Flores, Manuel Gonzáles e Inin Sheka, que participaram de uma oficina de cinema, tendo que escolher um tema com foco na cultura shipibo para produzir um produto audiovisual. Surgia, assim, o primeiro projeto audiovisual exclusivamente dedicado a comunidades andinas e o primeiro trabalho de Sheka como cineasta, que escolheu retratar o processo de pesca e caça tradicionais do seu povo.

Se Víctor Churay, o primeiro pintor indígena do povo Bora, é considerado o precursor das artes dos povos originários em Peru, Inin Sheka é tido como o primeiro das artes cinematográficas nesse mesmo país. Churay, que também codirigiu com Fernando Valdivia, em 2003, o documentário *Buscando el azul*, abre caminho para dezenas de artistas indígenas peruanos.

Décadas mais tarde, nasce, em 2014, a Escuela de Cine Amazónico (ECA), em Pucallpa, onde começam a serem realizadas oficinas audiovisuais nas comunidades indígenas da região, formando realizadores como, por exemplo, Reynaldo Nunta, do povo Shipibo, Shunita Samani, do povo Ashaninka e Rolin Coquinche, do povo Kukama

¹³⁹ O gamonalismo foi um sistema de poder entre as comunidades andinas que surgiu no Peru durante a segunda metade do século XIX até a reforma agrária na década de 1970.

¹⁴⁰ “referente más directo en consonancia con la tendencia del nuevo cine latinoamericano y los movimientos de liberación surgidos desde la revolución cubana” (Meléndez, 2019, p. 138).

Kukamiria. Entre os citados, o realizador Shipibo Ronald Suárez, integrante da Federación de Comunidades Nativas del Bajo Ucayali (FECONBU), que também foi aluno dos cursos de capacitação audiovisual, tem se destacado como cineasta independente, tendo realizado *Mashá, más allá de la cumbia* (2015), *Uchunya, ¿y donde vamos a vivir?* (2016) e *Canaan, la tierra prometida* (2014), documentário que aborda as tensões e relações conflituosas da comunidade indígena Canaán de Cashiyacu com a empresa Maple Gás (figura 48).

Figura 48



Fonte: *Canaan, la tierra prometida*, de Shipibo Ronald Suárez (2016)

Desde 2007, o Centro de Culturas Indígenas del Perú (CHIRAPAQ), realiza curtas-metragens sobre variadas comunidades originárias do país, além de organizar o festival *El Universo Audiovisual de los Pueblos Indígenas*, com exibições dessas e outras produções que têm surgido entre os povos indígenas. Outras experiências de cursos de capacitação audiovisual em comunidades indígenas têm ocorrido em diferentes partes do país, como, por exemplo, com o povo Amahuaca, resultando no filme *Kiyovinon yoshin tzukashinna razi muno nan nukanpu (Nuestra primera película)*, e também em Atalaya, em que jovens ashaninka, shipibo, yine, matsigenka, nomatsigenka, yanasha e amahuaca, participam, desde 2017, de oficinas com cineastas indígenas e não-indígenas para formação audiovisual.

Algumas organizações e coletivos de cinema indígena, além de realizadores independentes, têm se destacado no cenário do documentário indígena peruano, como o coletivo HDPERÚ, criado pelos irmãos Álvaro e Diego Sarmiento, que produz filmes

com foco para os direitos dos povos originários e na defesa ambiental dos Andes e da Amazônia peruana, tendo produzido, entre outros, *Sembradoras de vida* (2019), lançado no 69 Festival de Cinema de Berlim, e *Río verde: el tiempo de los Yakurunas* (2017).

2.2.9. A experiência audiovisual entre povos indígenas na Colômbia

Nas últimas décadas, o cinema documentário colombiano tem se voltado a narrar o conflito armado envolvendo questões desde o território à violência política, recorrendo ao Centro de Memória Histórica para contar variadas histórias de conflito (Benavides, Porfírio, 2023), sobretudo em *Los abrazos del río*, de Nicolás Rincón Gille (2010); *Un asunto de tierras*, de Patricia Ayala (2015); *Pizarro*, de Simón Hernández (2015), e *Nos están matando*, de Emily Wright e Tom Laffay (2018).

Nesse contexto, diferentes comunidades indígenas têm recorrido ao audiovisual para construir suas contra-narrativas às representações hegemônicas, utilizando o cinema como uma ferramenta de luta política para denúncia desses e outros conflitos e reivindicação de seus direitos. Por ser um país com grande diversidade étnica de identidades indígenas da América Latina, além de contar com populações afro-colombianas, há, tal como vimos nos países vizinhos, uma forte tradição do cinema etnográfico que antecede o surgimento de um cinema propriamente indígena.

As primeiras produções etnográficas audiovisuais surgem no início dos anos 1930, em uma vertente indigenista, tal como estava ocorrendo no Brasil a partir de Thomaz Reis (1932) ou no México, com Gregorio Castillo (1938) e José Arenas. Na Colômbia, César Uribe Piedrahita realiza *Expedición al Caquetá* (1930), que, tal como Reis (1932) em terras brasileiras, documenta e registra visualmente os indígenas desde um ponto de vista colonizador. Gonzalo e Álvaro Acevedo Bernal lançam, ainda nesse período, o documentário *Colombia Victoriosa* (1933), que narra a guerra entre Colômbia e Peru

(1932-1933). Conforme avançam as tecnologias de comunicação e se expande o campo do cinema etnográfico latino-americano, sob forte influência de antropólogos europeus, nos 1950, surgem produções expressivas e sob um ponto de vista do evangelismo em variadas comunidades indígenas do país, como, por exemplo, notado no documentário de Miguel Torres (1950), *Amanecer en la selva*, que evidencia essa prática missioneira do cinema etnográfico que se fazia na Colômbia.

Na década seguinte, o antropólogo Vidal Antonio Rozo produz dois importantes filmes para o cinema etnográfico colombiano, que são *Almas indígenas* (1962) e *El Valle de los Arhuacos* (1964) – sendo este último uma convergência de diferentes gêneros, como melodrama e comédia –, abordando a temática indígena a partir das consequências da modernidade e das mudanças nas narrativas fílmicas que se revelam à época. Abordagem parecida vemos em *Colombia, paraíso de América*, de Juan Ocampo (1967), uma espécie de *road movie* etnográfico, em que Ocampo percorre diferentes comunidades originárias para retratar os variados modos de vida desses povos.

Outras produções, nessa direção, foram surgindo, sobretudo a partir do trabalho crítico de Gabriela Samper, cuja ênfase está na valorização dos aspectos e práticas culturais das sociedades originárias da Colômbia, como em *Festival folclórico de Fômeque* (1964), *El páramo de Cumanday* (1965), *Cuadrillas de San Martín* (1968), *El hombre y la sal* (1969) e *Los Santísimos Hermanos* (1969), este último com expressivo enfoque etnográfico (figura 49), abordando a seita messiânica de camponeses que fugiram da violência e se refugiaram nas montanhas do sul de Tolima, em 1950. Esse filme de Samper foi também base para *La orden de los Santísimos Hermanos*, de Enrique Pulecio (1977). Ambos os filmes, ainda que de modo mais enfático para o de Samper, realizam o mesmo gesto estético de filmar um ritual como visto em *Os Mestres loucos (Les Maîtres fous)*, de Jean Rouch (1954).

Figura 49



Fonte: *Los Santísimos Hermanos*, de Gabriela Samper (1969)

Nesse contexto de produção do cinema etnográfico colombiano, significativas mudanças são introduzidas nessa prática, muito em razão das próprias transformações que o campo de produção passou, seja por uma perspectiva teórica e de orientação política a uma mudança técnica na forma de produzir essas imagens. Algumas produções se destacam, como *Chircales* (1966-1972), de Marta Rodríguez e Jorge Silva, ambientado na periferia de Bogotá, sob um viés marxista, documenta, ao longo de cinco anos, a vida de trabalhadores que fabricam manualmente tijolos, além de evidenciar o regime de exploração a que são submetidos pelos proprietários rurais. Ainda de Marta Rodríguez e Jorge Silva, está *Planas, testimonio de un etnocidio*, (1971), com uma perspectiva social e de denúncia da violação de direito dos povos indígenas, partindo do trabalho antropológico para propor uma renovação do cinema colombiano. Podemos citar também, nesse sentido, *El pecado de ser indio*, de Jesús Mesa García (1975), que vai na mesma direção do filme de Rodríguez e Silva (1971); *Nuxka*, de Manuel Franco (1974), *Wana Tummat, Madre tierra*, de Roberto Triana (1975), *El indio sinuano*, de Carlos Sánchez (1976), entre outras produções.

Desse modo, o tema das comunidades indígenas alcança visibilidade no contexto da cinematografia colombiana, com variadas perspectivas de abordagem, indo desde o conflito armado, modos e práticas culturais, cosmologias, questões da territorialidade tradicional às relações divergentes com o Estado. Com essa proposta, na década de 1980, começam a surgir organizações voltadas à produção audiovisual e formação de realizadores originários em diferentes comunidades, além de atuarem na defesa dos direitos desses povos, como o Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), a Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca “Cxhab Wala Kiwe” (ACIN), esta última

sendo a principal associação dos conselhos indígenas do Norte do Cauca, desenvolvendo projetos em torno dos direitos territoriais e políticos do povo Nasa, e a Organización Gonawindúa Tayrona-Zhigoneshi, que, com outras organizações, produziram, desde esse período, mais de 150 filmes de variados gêneros e abordagens, sobretudo com ênfase para o conflito armado, territorialidade e costumes culturais.

Leiqui Uriana, do povo Wayúu, é considerada a primeira cineasta indígena mulher da Colômbia, que funda a Red de Comunicaciones del Pueblo Wayúu. Diferente de outras experiências latino-americanas, Uriana consegue uma bolsa para estudar cinema na Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), em Cuba, retornando em 2012 para Colômbia. Ainda em Cuba, a cineasta filma *El Cedrón* (2011), gravado em La Sierra Maestra. Com uma imensa produção audiovisual, Uriana tem a cidadania Venezuelana, onde nasceu, e colombiana, país onde vive em La Guajira e onde começou a desenvolver suas produções cinematográficas. Trabalhou como assistente de produção e codireção em diferentes projetos e filmes, entre eles *Pájaros de verano* (2017) e na produção do filme *El regreso al Mar de Mis Muertos* (2019), além de ter gravado inúmeros programas para redes de televisão na Venezuela e Colômbia sobre o povo Wayúu.

Em 2010, a cineasta participa da série *Ser Humano* (figura 50), produzida com o apoio da EICTV e mais seis escolas de cinema de diferentes partes do mundo. Uriana realiza três capítulos da série sobre os Wayúu, intituladas *Amor*, *Miedo* e *Esperanza*.

Figura 50



Fonte: *Ser Humano (Amor, Miedo e Esperanza)*
Leiqui Uriana (2010)

Figura 51



Fonte: *Ser Humano (Amor, Miedo e Esperanza)*
Leiqui Uriana (2010)

No capítulo *Amor*, são retratadas as relações de afeto entre o povo Wayúu para além da vida humana, ou seja, o ponto central é a espiritualidade desse povo com relação aos seus mortos. No seguinte capítulo, *Miedo*, as tensões e ameaças são narradas, como o medo de perderem seus territórios e terras que podem ser expropriadas de seus filhos e futuras gerações. Os medos que ameaçam os Wayúu, sobretudo o de perder a terra, pois é através dela que mantêm suas tradições, a espiritualidade e modos de vida. Em *Esperanza*, Uriana aborda o tema da educação entre as crianças, destacando a importância de manter a transmissão das tradições wayúu às novas gerações.

Uriana tem participado de importantes festivais de cinema documentário entre os povos indígenas, além de fundar a Muestra Internacional de Cine Indígena de Venezuela – MICIV, a Muestra de Cine Indígena no Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, e, em 2019, cria o Laboratorio de Cine Indígena de Colombia, no território wayúu.

Cabe destacar, também, o trabalho do coletivo de cinema indígena Yosokwi, formado por realizadores do povo Arhuaco, com o objetivo de preservar o patrimônio cultural, a autonomia, a língua e a cultura desse povo. Entre as obras mais relevantes do coletivo, destaca-se *Naboba: visión ancestral del agua del pueblo arhuaco*, dirigida por Amado Villafaña (2015), sobre a cosmologia do povo Arhuaco nos espaços sagrados do Rio Aracataca, que nasce no Pico Colón (figura 52).

Figura 52



Fonte: *Naboba: visión ancestral de agua del pueblo arhuaco*
Coletivo Yosokwi (2016)

Cineasta do povo Arhuaco, que também funda o coletivo de comunicação indígena Zhigoneshi com os povos Wiwa e Kogui, Villafaña tem se destacado com o Coletivo Yosokwi em festivais nacionais e internacionais de cinema, sendo considerado um dos cineastas indígenas da Colômbia mais importantes, além de construir uma carreira individual, tendo dirigido *Nabusímake, memorias de una independencia* (2010), *Resistencia en la línea negra* (2011) e *Historia de Shiriwa y Muñí* (2018).

O Coletivo Zhigoneshi, que em kogui significa “eu te ajudo, você me ajuda”, é resultado do primeiro centro de comunicação criado em Santa Marta, município de Magdalena, na Colômbia, em 2003, posteriormente adotando a câmera para realizar produções experimentais a partir de oficinas de cinema entre os Koguis, Wiwas e Arhuacos. Desde então, o Coletivo tem trabalhado com fotografia, resultando em exposições fotográficas, produção da Revista Zhigoneshi, além de séries televisivas e produções de documentários, como *Palabras Mayores* (2009).

Figura 53



Fonte: *Como hicismo Palabras Mayores*
Coletivo Zhigoneshi

Outro cineasta indígena colombiano que tem se destacado é Rafael Mojica, do povo Wiwa, que lança, em 2018, o documentário *Ushui, la luna y el trueno*. Nascido no território Kankuamo, Mojica atuou como cinegrafista no Coletivo Zhigoneshi, criando depois o Coletivo Bunkuaneiuman para desenvolver outros projetos de produção audiovisual sobre os Wiwa. Seu filme *Ushui* foi premiado como melhor documentário no Festival Alucine de Toronto, em 2017.

Em *Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia*, Pablo Mora, afirma que, embora o processo de produção audiovisual indígena esteja restrito a campos dispersos na Colômbia, “as conexões entre seus autores são evidentes, uma vez que coincidem nas mesmas arenas de agência política e da diferença cultural, por exemplo, a dos movimentos indígenas regionais e nacionais ou a da esfera pública de difusão em festivais nacionais e circuitos internacionais” (Mora, 2015, p. 24)¹⁴¹.

¹⁴¹ “las conexiones entre sus autores son evidentes, pues coinciden en las mismas arenas de agenciamiento político y social de la diferencia cultural, por ejemplo, la de los movimientos indígenas regionales y nacionales o la de la esfera pública de difusión en festivales nacionales y circuitos internacionales” (Mora, 2015, p. 24).

Abrimos um parêntese para finalizar com um breve comentário acerca do contexto de produção cinematográfica venezuelana entre os povos indígenas. Na Venezuela, além da Fundação Indígena Wayaakua, vinculada a diferentes grupos de comunicação, com o apoio institucional do Centro Nacional Autônomo de Cinematografia (CNAC), e cujo objetivo é promover o audiovisual e fortalecer as comunidades nativas com oficinas de capacitação e festivais nacionais e internacionais, destaca-se como cineasta indígena nesse país, David Hernández Palmar, que, assim como Leiqui Uriana na Colômbia, é do povo Wayúu.

Outros países não contemplados neste panorama de produção audiovisual entre os povos indígenas, como, por exemplo, Costa Rica, Cuba, El Salvador, Guatemala, Honduras, Panamá, República Dominicana, Paraguai, entre outros, apresentam poucos programas e espaços de formação audiovisual entre indígenas, ainda que o tema da história e luta desses povos esteja presente em produções que escapam à dimensão do coletivo e à autoria de realizadores indígenas – que foge ao escopo desta tese –, como o filme *Una pelea cubana contra los demonios* (1971), do cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea, sobre os crimes cometidos pelos colonizadores espanhóis contra a população indígena e afro-cubana. Ainda em Cuba, por iniciativa da CLACPI (Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas) e da Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, são realizadas oficinas de formação audiovisual para indígenas, oferecendo um sistema de ensino para povos de diferentes países latino-americanos.

A formação de coletivos de cinema indígena, como observamos ao longo deste capítulo, passa pelas políticas de fomento e incentivo à produção audiovisual. Alguns países, nesse sentido, com o apoio de organizações indígenas, como a CLACPI, têm organizado festivais nacionais e internacionais, também com o objetivo de criar uma rede de incentivo à produção cinematográfica local, como tem feito o Panamá, a partir do Jumara, o Festival Internacional de Cine Indígena de Panamá, que, desde 2018, tem realizado mostras de filmes nacionais que retratam as etnias indígenas desse país, como os povos Emberá, Guna, Ngöbe, Buglé, Bri bri, Nasoteribe e Wounaan, e de outros países latino-americanos.

Em 2019, durante a XXXVI Reunión Ordinaria de la Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica (CAACI), autoridades de países como Argentina, Bolívia, Brasil, México, Costa Rica, Cuba, Equador, Espanha, Nicarágua,

Paraguai, Peru, República Dominicana e Uruguai, assinaram um compromisso para a promoção e valorização das línguas indígenas em seus respectivos países, se comprometendo a fomentar “ações de formação e capacitação voltadas a cineastas indígenas e cineastas que promovam o uso das línguas indígenas por meio do cinema e do audiovisual”¹⁴².

O objetivo, assim, desse capítulo não foi o de dar conta de toda a complexidade de produção dos países da América Latina, senão destacar uma reflexão mais geral acerca de produções pontuais que nos permitissem compreender o contexto de formação do que chamamos de cinemas indígenas, que constituem um *ayllu cinematográfico latinoamericano*, para poder articular, mais adiante, os conceitos que movimentam o entendimento da cosmopolítica das imagens, sobretudo o de coletivo. Deixamos como pista analítica, para um trabalho futuro, o estudo sistemático do surgimento desse modo de fazer cinema na América Latina, principalmente em países não contemplados em nosso panorama.

¹⁴² Disponível em: <https://caaci-iberoamerica.org/compromiso-en-asuncion-con-la-promocion-y-valoracion-de-las-lenguas-indigenas/>. Acesso em: 15 de janeiro de 2024.

3. O cinema como semente: Coletivo de Cinema Mbyá-Guaraní Ara Pyau

“En mi pueblo, sembramos maíz y cada año se escoge la mejor semilla para la nueva cosecha. Para nosotros, en el cine la historia es esa semilla: ¿Cómo vamos a sembrar esa semilla? ¿Cómo vamos a cuidarla y a cultivarla? Entonces, el guión es esa parte, es encontrar esa semilla de lo que quiero hablar, y también con quién es que quiero hacer la película. Con quién, es como la tierra que voy a sembrar”

Ángeles Cruz
cineasta mexicana do povo Ñuu Savi (mixtecas)

A organização social e política do povo Guarani é complexa, e se expressa, de certo modo, na filmografia que esses povos têm produzido, em processos de feitura fílmica que provocam outras gramáticas visuais e filosofias da imagem. Assim, os filmes dos coletivos que estudaremos a partir desse momento da tese estão circunscritos aos modos de vida tradicionais de quem os produz, de maneira que não pretendemos generalizar as produções, que são diferentes em suas semelhanças. Nesse sentido, pretendemos mobilizar os conceitos de cenas de dissenso, performance e fabulação como constitutivos de uma cosmopolítica da imagem, que está construída no processo fílmico através da comunicação intermundos (Oliveira, 2020, 2021, 2023), como desdobramos no capítulo 1.

Desse modo, o foco deste capítulo é o Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau, de Misiones, Argentina, que se forma em 2017 entre os Guarani-Mbyá que vivem na fronteira entre a região nordeste da Argentina e o sul do Brasil. Formado por jovens realizadores de diferentes comunidades Mbyá, como Alecrín, Ka'a Aguy Poty, Peruti e Tamandúa, o coletivo inspirou-se nos trabalhos audiovisuais dos Mbyá do Rio Grande do Sul, e no projeto Video nas Aldeias (VNA), de quem teve o apoio, junto com o Instituto de Artes Audiovisuais de Misiones (IAAviM), para a realização das primeiras oficinas de formação em cinema. A partir daí, os jovens passaram a trabalhar de maneira coletiva, com as comunidades Ka'aguy Poty (Aristóbulo del Valle), Alecrín (Pozo Azul), Peruti (El Alcázar), Tamandúa (25 de Mayo), Ko'enju (Brasil) e com o Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema (Brasil).

O Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau é formado, assim, por jovens guarani-mbyá da Argentina e Brasil, implicando em uma aliança entre esses dois países e comunidades. Toda questão estética e política do Coletivo Ara Pyau consiste em uma experiência que passa pela perspectiva de formação dos coletivos indígenas de cinema frutos do VNA. Destaca-se, como elemento principal dos processos fílmicos, o aspecto coletivo de filmagem, na medida em que quem filma é também filmado, e vice-versa, o que se expressa na materialidade da imagem e no próprio processo de montagem.

Em 2017, o Coletivo lança seu primeiro documentário, *Una Semilla de Ara Pyau*, gravado nas comunidades mbyá de Misiones, destacando como tema central a questão da territorialidade e a transmissão geracional de saberes tradicionais diante das ameaças e incertezas em um contexto em que “invisibilizar a população indígena na Argentina é um

fato recorrente nos espaços rurais e urbanos”, segundo Juan Engelman (2016, p. 68)¹⁴³, dando a ver também as redes migratórias e relações na produção conjunta de mecanismos, audiovisuais ou não, para a luta, a retomada e as reivindicações de seus territórios ou pelo direito de conviver com suas práticas ancestrais.

Inserido em uma prática que parte da cosmologia guarani e seus elementos político-xamânicos, como veremos neste capítulo, o Coletivo de Misiones se define pelas lutas históricas de seu povo, que têm sido empenhadas nas últimas décadas não somente com a força espiritual dos cantos-rezas ou dos mbaraká, mas também pela articulação técnica, estética e experimental dos recursos técnicos de comunicação, por diversos projetos, a exemplo do que vimos no capítulo anterior, em que os indígenas assumem o papel na produção da cultura visual e midiática, para construir narrativas contra-hegemônicas e contra-coloniais (Santos, 2015), de uma maneira geral. *Ara Pyau*, nessa direção, representa o despertar de um novo tempo, e é por isso que a temporalidade está presente como elemento circundante na produção do Coletivo. Uma temporalidade que se constitui, por um lado, pela cultura audiovisual e, por outro, por um tempo espiralar a partir da memória e imagens que se “refletem” (Martins, 2021).

Segundo Leda Martins, o tempo espiralar está no âmbito de uma dimensão cósmica e da ancestralidade, incluindo as agências não-humanas que ajudam a formar a sincronia entre presente, passado e futuro, imbricando todos os modos de existências, ou seja, propriamente uma experiência cosmopolítica.

Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento (Martins, 2021, p.23).

Desse modo, *ara pyau* significa “tempo novo”, que, por sua vez, é uma estação do ano que vai de agosto a dezembro, considerada de grande importância para a

¹⁴³ “*invisibilizar a la población indígena en la Argentina es un hecho recurrente en espacios rurales y urbanos*” (Engelman, 2016, p. 68).

cosmologia dos Mbyá. Desse ponto de vista, os meios de comunicação audiovisual seriam um mecanismo de participação e articulação coletiva para propor novos caminhos e outras temporalidades. Seguindo os termos da “comunicação intermundos” (Oliveira, 2020, 2021, 2023), o processo de transferência que integra um saber ao outro, de maneira não hierárquica, representa a direção de um sistema complexo estreitamente vinculado às novas tecnologias de comunicação no diálogo com uma epistemologia do saber ameríndio, que reelabora o passado e catalisa as dinâmicas do presente para organizar o futuro, propondo, assim, um “tempo novo” para alcançar a “terra sem mal”.

Didi-Huberman (2018), afirmando sobre a legibilidade das imagens diante das temporalidades que a obra de Claude Lanzmann cria, esclarece que abrir os olhos diante da história não está no aspecto visível ou tampouco numa significação que o estructure em cena, senão em “temporalizar as imagens”, ou no aparecer que implicaria transformar o visível, tal como o gesto de “escovar a história a contrapelo”, de que fala Walter Benjamin (1987, p. 225), ou imagens como “contra-História”, a partir do que descreve Saidiya Hartman, ou seja, uma escrita fora dos parâmetros da História, escrita “na intersecção do fictício e do histórico” (Hartman, 2020, p. 30).

Esse é, assim, um dos aspectos que observamos no Coletivo *Àra Pyau*, além de uma preocupação com o tempo, seja a prospecção de um novo tempo ou de um tempo passado, que vai se expressar na própria temporalidade “espiralar” (Martins, 2021) das imagens. O tempo pode ser entendido também como uma certa “hierarquização das formas de vida”, segundo Rancière. “É essa dupla natureza do tempo, como encadeamento de momentos e hierarquia das ocupações, que devemos desatar para compreender a estrutura das célebres grandes narrativas e a maneira pela qual essa estrutura sobrevive no presente que diz tê-la abolido” (Rancière, 2021b, p. 22).

No caso do longa-metragem do Coletivo que analisaremos a seguir, *Una Semilla de Ara Pyau* (2017), talvez a maior referência ao tempo esteja no foco a um futuro incerto. Um futuro que se coloca como elemento principal da narrativa em um processo fílmico que é construído pelos sujeitos filmados e por aqueles que também filmam, e por seres não-humanos que atravessam toda essa relação constituída pelo filme, entre passado, presente que se reelabora e o futuro que se apresenta pelas incertezas para as gerações futuras.

A partir desse preâmbulo, justifica-se a escolha do primeiro e, até o momento de redação desta tese, único filme do Coletivo como *corpus* de análise, para pensar as formas de construção de cenas disruptivas e a transfiguração da dimensão mítica desses povos pela performance e fabulação, a partir das tecnologias ocidentais de comunicação, ou seja, o audiovisual, como será discutido ao longo deste e dos capítulos seguintes. Em outras palavras, o filme é um elemento para estabelecer uma reflexão não somente da cultura guarani na contemporaneidade, mas também pensar como as distintas formas de fazer cinema têm se transformado a partir dessa perspectiva analítica da cosmopolítica das imagens.

Cabe destacar que esse filme, ainda que apresente alguns elementos da cosmopolítica, dos quais discutiremos adiante, não é um exemplo paradigmático para entrarmos no debate da conjugação do político e da cosmologia no processo de feitura fílmica. No entanto, buscamos aqui observar os principais aspectos no que tange às cenas dissensuais, performance e fabulação que são construídas ao longo do filme. O assunto torna-se complexo, desse modo, quando supomos que exista uma relação previamente estabelecida entre humanos e não-humanos, que é fundamentalmente técnica e estética, imprimida no processo fílmico. Assim, buscaremos destacar não as tensões observadas desses aspectos, mas o território político que se constitui ante a perspectiva cosmológica que guia, de uma maneira geral, o processo fílmico.

A partir dessa perspectiva analítica, e de elementos que configuram uma nova prática de cinema documental no campo da cinematografia indígena, é importante observar como essas agências não-humanas determinam a materialização de uma cosmologia das imagens e seu estatuto político.

Parece-nos, nesse sentido, que devemos pensar a relação entre o regime político e cosmológico da imagem – também como questões centrais para esta tese –, o que vai exatamente determinar, em um primeiro momento, a produção desse filme, e, em um segundo, a reflexão sobre a comunidade e suas conexões com a ancestralidade para as gerações que vêm, e a instauração de um movimento que estrutura a participação política de seres não-humanos para um projeto de reivindicações e lutas. Nota-se, assim, que o processo de produção, como veremos adiante a partir do primeiro filme do Coletivo, é complexo, no cerne das questões cosmológicas e em condutas completamente distintas dos modos de fazer cinema, como chama atenção Rêgo. Para esse autor, a complexidade do audiovisual indígena, ou dos cinemas indígenas, além de movimentar todo um debate

em torno da etnografia, como vimos no capítulo anterior, e dos aspectos sociais e culturais desses povos, permite também “uma análise de categorias comumente utilizadas no cinema ao longo de sua história” (Rêgo, 2023, p. 97).

Esses aspectos nos auxiliam também a pensar a própria feitura do filme e, em um movimento inverso, nas formas contra-coloniais do fazer cinematográfico quando o assunto são os cinemas indígenas. “Se o documentário indígena pode ser observado por sua especificidade frente a uma filmografia tradicional dentro da história do cinema, podemos questionar também o status da teoria do cinema na perspectiva de um recurso analítico para essa filmografia” (Rêgo, 2023, p. 97). A existência de diferentes usos das ferramentas do audiovisual são suficientes, segundo o autor, para refutar ou utilizar os inúmeros modelos de análise desenvolvidos pela teoria do cinema.

Compreende-se, então, que uma leitura analítica dessa complexidade de filmes pode ou não estar acompanhada dos modelos de análise, na disposição entre o espaço da crítica e o espaço da teoria que, de certa maneira, incorpora os elementos analíticos de teorias canonizadas do cinema. Sem dúvida, é exatamente nesse ponto onde percebemos que se situa uma complexa definição das abordagens de estudo para os cinemas indígenas, que são feitos com outros procedimentos e gêneros, e em formatos que permitem, por conseguinte, eliminar toda centralidade dos aspectos técnicos. Isto não significa dizer que a produção audiovisual indígena parte de um ponto em que a técnica é preponderante para a feitura do filme: muito pelo contrário, como podemos observar a partir do conceito de comunicação intermundos, esses procedimentos técnicos são, para retomar o termo de Antonio Bispo dos Santos (2023), “enfeitiçados” no sentido de serem fundamentalmente modificados, de modo a traçarem um diálogo com as formas cosmológicas e saberes tradicionais dos povos, como descrevemos na segunda parte do Capítulo 1.

Essa perspectiva é, em particular, o que define a base analítica dos filmes, através de uma metodologia que se torna quase a mesma empregada para a produção cinematográfica entre os povos. Talvez, a única distinção que arriscaríamos a dizer está no fato de que muitas dessas análises, inclusive as que temos feito e faremos nesta tese, não levarem em consideração a visionagem coletiva e, de uma maneira geral, uma análise compartilhada entre os sujeitos dos filmes. Em outras palavras, uma metodologia de participação coletiva para dar base a um método de análise fílmica.

Com efeito, esse formato só seria possível em uma prática não somente descolonizadora de análise de imagens, como destaca Silvia Rivera Cusicanqui (2010), mas também de comunicação intermundana, com base determinante em uma perspectiva metodológica de redes de colaboração em pesquisa, pensando, assim, em modos acadêmicos e não-acadêmicos na construção analítica dessas produções, de modo a estabelecer um diálogo entre o conhecimento científico e o conhecimento indígena.

Buscamos, aqui, construir um modelo metodológico de análise que tem como base o modo da enunciação da performance dos sujeitos e a disposição dos corpos em cena, e do dissenso das imagens que criam dissidências e desentendimentos para perturbar o sensível e os regimes de visibilidades (Calderón, 2021; Rancière, 2018), e, por fim, da fabulação, enquanto processo que desafia e contrapõe o “imaginário hegemônico” e as “representações hierarquizantes” (Marques, 2021, p. 65), a partir de uma poética de rearranjos das cenas para produzir novos enunciados, deslocando determinados entendimentos que se tem sobre o mundo e criando “fissuras para se pensar em outro tempo, o tempo do pensamento intervalar” (Rancière, 2021b, p. 256). Esse processo “intervalar” cria modos de aparecer, desafiando a hierarquia que apresenta a realidade, de maneira a desconcertar o nosso olhar pelas novas legibilidades e enunciados das imagens.

Conforme Marques (2021), na esteira de Rancière, a fabulação cria, então, uma “máquina de desmontagem do olhar” e daquilo que esperamos ver, desierarquizando o pensamento e a produção do inteligível das visibilidades a partir de uma política das imagens. Se para Rancière, a fabulação é essa máquina que desmonta o nosso olhar para aquilo que era esperado ser visto, para Deleuze, como descrevemos no primeiro capítulo desta tese, é a máquina que fabrica imagens e realidades para colocar em relação outros mundos possíveis.

A partir dessa perspectiva, podemos pensar a relação da imagem com suas formas de visibilidade que acionam uma certa sensação, promovendo uma nova percepção que não é, no entanto, idêntica à experiência primordial. No dizer de Deleuze e Guattari, por exemplo, reside aí uma questão de método, de procedimentos adotados para extrair o ser da sensação, não destoante da situação dos pintores, músicos e arquitetos, que têm como material as palavras e a sintaxe que se ergue na obra e entra na sensação. Para os autores, “para sair das percepções vividas, não basta evidentemente memória que convoque somente antigas percepções, nem uma memória involuntária, que acrescente a reminiscência, como fator conservante do presente” (Deleuze, Guattari, 1992, p. 218).

A memória, como ressaltam Deleuze e Guattari (1992), pouco intervém na arte, em razão das sensações presentes potencializarem o agir sobre o próprio objeto – e podemos dizer, sobre as imagens. Da maneira pela qual são descritas pelos autores, as considerações tecidas sobre a memória e a sensação, podemos pensar brevemente na relação com a imagem dialética benjaminiana, a partir da qual Benjamin pensa a representação imagética combinada à história e à memória. Essa imagem dialética é, a um só tempo, uma emoção dialética, como vai dizer Didi-Huberman, para manter uma “relação de inerência e de disjunção ao mesmo tempo”. A partir das formulações benjaminianas, Didi-Huberman vai dizer que a imagem dialética é a

imagem encarnada, motora, de um ponto de contato entre a “experiência vivida” e sua própria “pré-história”, a intensidade presente do afetivo (comparado a um ataque histerico “genérico”, isto é, comum a todos, em um dado espaço cultural), e a “cristalização” ou sobrevivência de um complexo de memória inconsciente (Didi-Huberman, 2021, p. 57).

No entanto, a construção desse repertório de inteligibilidade, a partir de nossa experiência, para Deleuze e Guattari, se dá no campo da fabulação. Por ora, basta apontar que os autores lembram que os métodos são diferentes e que, nesse ponto, há variedades na captura de sensações, como um *corpo sem órgãos*, para usar outro conceito caro aos pensadores, que “ é o *campo de imanência do desejo, o plano de consistência* própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)” (Deleuze, Guattari, 1996, p. 14).

De um modo geral, nessa perspectiva, o pensamento metodológico que movimentamos aqui busca uma certa condição que liga o tema da cosmopolítica das imagens aos conceitos de cenas de dissenso, performance e fabulação. Entendemos, com isso, que esses aspectos auxiliam o processo de feitura dos filmes, precisamente nos modos como os povos estabelecem uma enunciação/representação de si mesmos. Esses elementos, como já sublinhamos, devem ser pensados como uma maneira de subversão da própria linguagem cinematográfica. A questão que se coloca diante da realização audiovisual indígena emerge quando a própria noção de cena, ou daquilo que está no campo do visível e que, de certa forma, passa diante dos nossos olhos, torna-se a coextensividade de um modo de vida próprio dos povos, que vai produzir ressonância na

maneira de construir a própria cena fílmica, como também chama atenção Rêgo, em elementos como “a continuidade, a unidade espacial e temporal da diegese, a representação do tempo e do espaço extrafílmico” (Rêgo, 2023, p. 100).

Assim, *Una Semilla Ara Pyau* (2017), do Colectivo de Cine Mbyá-Guaraní Ara Pyau, complexifica a própria regularidade do tempo, seja dos planos, em um ponto de vista cinematográfico, ou das temporalidades questionadas pelo filme. No marco de uma reelaboração do tempo, sob a perspectiva da filmagem ou não, há uma certa contemplação da paisagem (figuras 54 e 55), praticamente encoberta pela neblina que impede, de certo modo, a visibilidade, justapondo a mediação de uma opacidade diante de outros regimes de visibilidade: as imagens em movimento em 180° da floresta quase oculta pela neblina, o canto dos pássaros e o corte seco para uma porta que se abre, onde ocorrerá o encontro das câmeras com o fogo, que aquece não somente aqueles que iniciarão as filmagens, mas também os próprios equipamentos.

Figura 54



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

Figura 55



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

Essas imagens de abertura expressam uma certa opacidade (Glissant, 2008) a partir da qual nem tudo que se mostra está de algum modo no campo do visível. Em outras palavras, para escapar “aos espaços de visibilidade que atuam como complementários aos mecanismos de colonização” (Bona, 2005, p. 6), as imagens se fazem a partir do visível e do invisível, pois é o que também permite uma perturbação e modificação das formas hierárquicas de visibilidade.

O acompanhamento enunciativo dessas imagens e o modo de figuração do espaço, que é o Tekoha Tamanduá, são uma das portas de acesso à perspectiva fundamental da relação entre cosmologia e política, que está expressa pela mediação técnica, pelo aparato que condiciona os regimes de visibilidade e pelos objetivos políticos que orientam as tradições no âmbito da territorialidade. *Una Semilla* carrega a metáfora do olhar das crianças para um futuro desconhecido e ainda incerto, o cotidiano no *tekoha*, a transmissão geracional de conhecimentos tradicionais do plantio e as ameaças de não garantir às gerações que vêm o território. Nessa direção, as cenas das figuras 54 e 55, como podemos observar, são certamente uma das formas de expressar o universo Guarani-Mbyá que será percorrido pelo grupo de jovens e crianças ao longo do filme.

O mesmo parece ocorrer quando a câmera nos leva para a “maloca” (figura 56), repetindo o gesto de filmagem em 180° para mostrar o espaço vazio que será ocupado em seguida, o fogo ainda não aceso e uma mesa em que a câmera é disposta de modo a

enquadrar o grupo de jovens que estará sentado em semicírculo e em volta do fogo com os seus equipamentos.

Figura 56



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

Una Semilla, nesse sentido, acompanha as mudanças conjunturais, não somente no modo de filmar, mas também na própria dimensão relacional que há na comunidade. O filme é, assim, guiado pelo caminhar das crianças e jovens, expressado pelo ponto de vista destes sobre o futuro da aldeia e seu próprio futuro. A mesma câmera que registra parte de seu cotidiano, enquanto aparato técnico pertencente ao mundo dos não-indígenas, participa de uma espécie de ritual, no momento em que é colocada, junto com outros equipamentos, ao redor do fogo.

Inicialmente, não se sabe se o fogo é ascendido devido à baixa temperatura, como é possível observar logo no início (figuras 54, 55 e 57) pelo espaço encoberto pela neblina, para aquecer os jovens que se reunirão antes das filmagens ou mesmo um processo ritualístico que envolve o próprio processo filmico. Aos poucos, vamos adentrando à maloca, com pessoas que vão chegando e se preparando para a cena, como o jovem que lava o rosto, ou outros dois jovens que vão em direção à maloca (figura 57), enquanto uma outra pessoa filma.

Figura 57

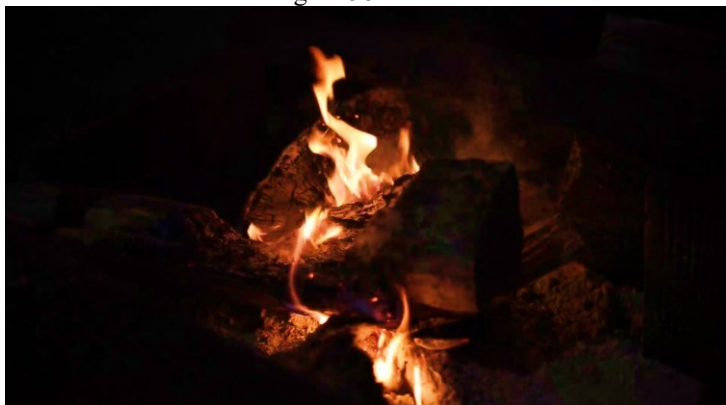


Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

Por um lado, o processo de filmagem será coletivo, e o modo como os aspectos do cotidiano são registrados incorporam as formas de expressão da cosmopolítica, um conceito que, como vimos a partir de Stengers (2018) no primeiro capítulo, é coletivo por natureza. Por outro, há também uma forte característica do filme etnográfico, nos moldes do que foi apresentado no segundo capítulo, por exemplo, em que são recolhidos “ao mesmo tempo e de forma sincrônica, não somente os gestos efetuados pelas pessoas filmadas, mas as palavras que elas pronunciam, os ruídos de seu trabalho e o ambiente sonoro no qual elas se encontram” (Comolli, 2009, p. 26).

De todo modo, a imagem do fogo (figura 58) que aquece os equipamentos que, ao longo do filme, tornam-se dispositivos que coletivizam (Agamben, 2009), pode ser entendida sob um ponto de vista dissensual, na proposta de criar um outro mundo sensível, justamente na cena que se constitui. Assim, dispositivo, no sentido dado por Agamben (2009), e cena (Rancière, 2021b) combinam-se para estabelecer um dissenso que se opõe aos modelos representativos. Para Rancière, a cena é o lugar de encontro, enquanto que o dispositivo age pela produção daquilo que vemos e que, por conseguinte, é modificado de algum modo pela cena. Assim, “a cena é mais o que expõe as diferentes maneiras como a mesma coisa pode ser percebida: ela é sempre o momento no qual as coisas podem vacilar, ser sacudidas ou revertidas [...]” (Rancière, 2021b, p. 104).

Figura 58



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

É nesse conflito para a constituição de um mundo comum, cerne do dissenso, conforme Rancière (1996), que está também uma certa modificação do visível de maneira muito singular: equipamentos sensíveis ao fogo são expostos a ele não enquanto objetos que farão a mediação técnica, mas que são modificados de forma sensível para dar a ver uma relação à qual poderíamos denominar de intermundana, entre a convocação técnica e a invocação cosmológica e política do próprio uso das tecnologias.

Como podemos observar em *Una Semilla*, o filme começa, de fato, com alguém acendendo o fogo e montando o cenário (figura 59) para que os demais entrem com suas câmeras, ocupem o espaço ao redor do fogo e comecem a filmá-lo, como que para aquecer o equipamento, o que parece revelar uma prática ancestral. De acordo com Levi Marques Pereira, 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 59



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani 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: 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.

Figura 60



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

Podemos notar que as imagens como dissenso (Rancière, 1996) convocam entidades sensíveis para a arena política (Cadena, 2020), que, nesse caso, estará condicionado ao próprio uso dos meios técnicos do audiovisual, em um resultado estético e político a um só tempo, ou seja, o movimento de luta para a transmissão geracional dos conhecimentos tradicionais e a manutenção dos modos de vida frente às ameaças externas à comunidade. Assim, as imagens operam como dispositivo (Agamben, 2009) na medida em que este também redefine as próprias possibilidades do processo de criação coletiva, que se dá com os “mundos múltiplos” que habitam as imagens para criar mundos possíveis, conforme destaca Cadena (2020, p. 288)¹⁴⁴. Nesse sentido, podemos dividir o filme em três momentos: pré-produção e aquecimento das câmeras com o fogo (figura 60), momento em que ocorre uma oficina de linguagem cinematográfica no processo de filmagem (figuras 61, 62 e 63) e o “caminhar” das câmeras, de todos os formatos, junto às crianças pela aldeia – sendo estas metaforicamente a semente para o futuro.

É desse modo, então, com os equipamentos já “aquecidos”, por assim dizer – em uma ação que pode ser entendida como ritualizada (Pereira, 2008) –, que observamos orientações de linguagem audiovisual, como o enquadramento de planos, sendo feitas. Esse gesto performático indica que, como comentado anteriormente, as estruturas e modelos de filmagem são modificadas nos cinemas indígenas, em uma nova forma de realização que supõe uma condensação não somente em termos de gêneros, e, sim, uma construção dinâmica do filme em que é dado a ver o processo de filmagem, de produção e de montagem ao mesmo tempo. Ao contrário do que destacam as teorias clássicas do cinema quanto a uma gramática cinematográfica regida por normas e determinados procedimentos expressivos, o que observamos são expressões filmicas que se mantêm com as próprias experiências de quem filma e é filmado e, no caso, das orientações técnicas e estéticas de filmagem.

¹⁴⁴ “*múltiplos mundos*” (Cadena, 2020, p. 288).

Figura 61



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

Figura 62



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

Acompanhamos a operação performática de uma forma que é constitutiva da vida, sendo, então, uma “reivindicação de imanência absoluta, que é, a um só tempo, potência absoluta”, ou seja, “a ontologia como relação, a forma como performance, o ser como devir” (Brasil, 2010, p. 196). Nessa direção, a performance em cena, que se traduz como uma espécie de ensaio ou oficina sobre linguagem audiovisual e encenação, interroga o princípio do aparato ou enquadre do cinema documental, de um modo geral. Isto porque, a maneira como ocorre essa performance experimenta uma renovada atividade do documentário, especialmente seu caráter político que vai definir como os corpos se apresentam na cena, sobretudo a cena dissensual e performática como a que vemos nas figuras 61 e 62, ou seja, o processo fílmico não exclui o processo de encenação, uma certa preparação que constitui a própria cena.

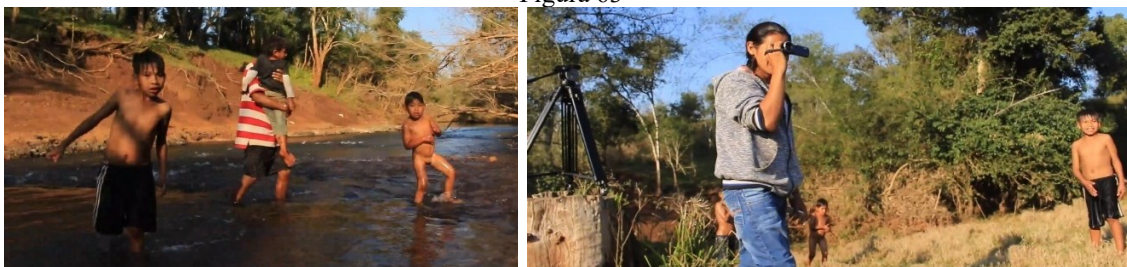
Como destaca Didi-Huberman (2018, p. 68), não há enquadramento estético sem considerar o enquadramento político, sendo este último referência a “uma necessidade formal inerente a existência das imagens”¹⁴⁵. Essa ideia não é, portanto, um debate quanto aos modos de enquadramento, senão uma questão provocada que está em repolitizar as imagens a partir de seus regimes estéticos e representativos, de acordo com a proposta de Rancière (2012) de pensar a relação entre estética e política para propor novas abordagens para a teoria da imagem.

Essa experiência de filmagem é o que também veremos, como será comentado adiante, em filmes como do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, sobretudo em *Desterro guarani* (2011), marcada pela *mise en scène* que vai colocar em relação os sujeitos da cena, conforme chama atenção Rêgo. Para esse autor, residiria na *mise en scène* o domínio intersubjetivo de realização que vai, não somente da direção, mas da maneira como os sujeitos definem a própria cena a partir de uma certa reconfiguração do espaço. Desse modo, segundo Rêgo, “o meio eficiente seria o espaço de realização das escolhas concernentes ao processo de filmagem, o espaço pelo qual as opções de registros são explicadas pelos “dispositivos e objetos” presentes na cena, constituindo uma dimensão significativa para as escolhas, gestos e posturas dos sujeitos na cena” (Rêgo, 2023, p. 111).

Nessa direção é que a performance estaria, então, relacionada com o modo como os corpos se apresentam em cena, operando a própria invenção desta, em uma presença que afeta o conhecido (Zumthor, 2017) através de “atos de transferência” (Martins, 2021) de saberes e experiências de um vivido compartilhado. A manifestação do corpo, como elemento intermediário entre a performance e a cena dissensual, torna-se também um “território de palavras pronunciadas” (Martins, 2021, p. 173), para abrigar os rituais, as memórias e os saberes de formas de vida.

¹⁴⁵ “*una necesidad formal inherente a la existencia de las imágenes*” (Didi-Huberman, 2018, p. 68).

Figura 63



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

Figura 64



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

Figura 65



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

Entendemos a performance como elemento constitutivo do próprio processo de filmagem, uma vez que os sujeitos que constituem a cena estão, a todo o momento, fazendo parte dela, ao mesmo tempo que a construindo, como, por exemplo, quando o

indígena se senta com sua câmera colada ao corpo (figura 64) dizendo finalizar as filmagens até aquele ponto. Nessa perspectiva, a ação performática dos sujeitos se dá na mesma dimensão em que suas ações cotidianas. Nada parece alterar a forma como os corpos agem durante o processo de filmagem, tudo dá a ver que se trata de um processo contínuo, em que o que determina a performance são justamente os “retalhos do cotidiano” desses povos, para usar a expressão de Martins (2021).

Dessa maneira, a relação entre imagem e formas de vida toma uma nova determinação, de um modo geral. Mais ainda, essas cenas poderiam ser uma definição do que seria uma prática audiovisual indígena pelo que é visto, descrito e dito, ou também pelo não dito e pelo não visível, que forma uma harmonia entre o campo e o fora de campo. Em outras palavras, não há uma hierarquização entre quem filma e é filmado, o que podemos observar na figura 62: o jovem que encenava a sua performance estaria, posteriormente, na posição de filmar, como visto na figura 64.

Nesse sentido, o entusiasmo das crianças e jovens provocado pela presença das câmeras, semiprofissional ou de aparelhos de telefone celular, torna-se sensível o princípio estético-político da imagem. A ideia de fazer um filme no caminhar pela aldeia parece ser a transfiguração da potência coletiva que faz parte daquela comunidade, todos se envolvem, entram e saem de cena. Parece não haver um roteiro e, assim, o filme vai ganhando forma pelo agir performático dos sujeitos. Dessa maneira, o espaço de filmagem é também um encontro da aldeia consigo mesma, em imagens constituídas de uma irreprimível ação performática e fabulativa. Dizendo com outras palavras, não se trata somente de subverter o “estilo documental” com as experiências formais do fazer cinematográfico, mas também de propor um cinema que está em processo. E aqui, cabe destacar, não queremos dizer que é um cinema-processo, conforme estuda Cláudia Mesquita (2014) sobre os filmes processuais – a partir, sobretudo, dos filmes de Eduardo Coutinho e Vincent Carelli –, em que o cinema participa da própria mudança da experiência histórica, desdobrando-se no tempo em sua “interseção com o vivido”.

Em outro sentido, *Una Semilla* é um filme sobre o próprio processo de filmagem e sobre a condição performática e fabulativa dos sujeitos em cena. Resulta, assim, que o consideremos performaticamente, ou seja, como um deslocamento de suas próprias formas filmicas. Isso é exatamente o que implica, em certo sentido, o dissenso que evidencia o que é “percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum” (Rancière, 2012, p. 59).

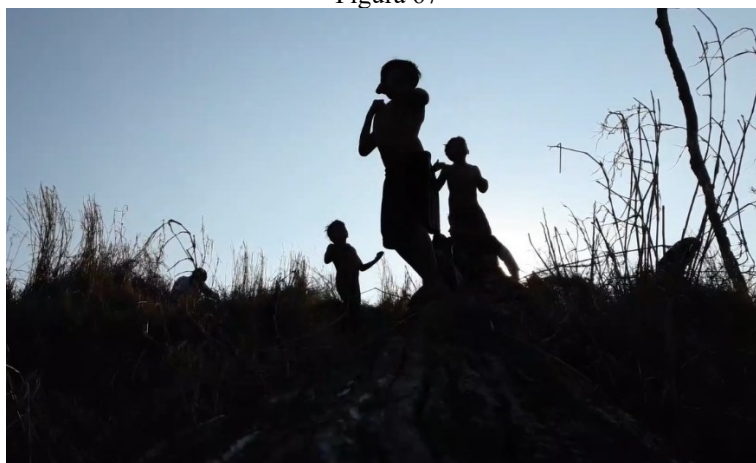
Nessa direção, é através do dissenso enquanto deslocamentos e criação de outros regimes do sensível, que podemos começar a pensar em uma política das imagens e sua questão inteiramente cosmológica e, por sua vez, cosmopolítica.

Figura 66



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

Figura 67



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

Precisamente, quando falamos em performance no filme em questão, referimo-nos não a uma certa *mise en scène*, que é atribuída como característica das produções entre esses povos, como já observaram detidamente Barros (2014) e Rêgo (2023), senão à dinâmica do filme que torna visíveis os “atos de transferência” (Martins, 2021) dos saberes e modos de vida tradicionais, ou seja, como vimos anteriormente, saberes que serão de algum modo corporificados e mediados pelo audiovisual. Essa reatualização de determinados elementos, de que fala Diana Taylor (2012), é exatamente a prática da performance, cujo ponto central, poderíamos dizer, é uma figuração que se impõe aos regimes de representação, em corporeidades que modificam o modo de estar no mundo, ou assumindo outras formas de construir e estar nos mundos. Dito de outro modo, é o que vamos perceber em outras produções e coletivos guarani, por exemplo, ou o que podemos observar na figura 67, quando as crianças performam animais com os quais têm contato no cotidiano da aldeia.

Vemos nessa imagem (figura 67) um grupo de crianças que assume uma certa corporeidade limítrofe na dimensão humana e animal, em certo sentido, em um gesto de colocar-se no lugar do outro como uma espécie de perspectivismo, na esteira do conceito desenvolvido por Viveiros de Castro (2020 [2002]) e Tânia Stolze Lima (2005) quanto ao perspectivismo ameríndio, segundo o qual “a diferença entre os pontos de vista é ao mesmo tempo anulada e exacerbada. Nesse discurso, cada espécie aparece aos outros seres como aparece para si mesma – como humana –, e, entretanto, age como se já manifestando sua natureza distintiva e definitiva de animal, planta ou espírito” (Viveiros de Castro, 2020 [2002], p. 307). Assim, o mundo, segundo essa perspectiva, seria habitado por outros seres e agências que têm a capacidade de perceber e interagir com a realidade de forma distinta dos seres humanos.

É dessa forma que pensamos a performance, sem qualquer convenção mimética no seu gesto, mas tendo seu lugar inscrito e coordenado pela fabulação. Observamos que há uma relação da performance com a fabulação, que, por um lado, desfaz qualquer divisão entre os modos de enunciação que envolve toda história teórica do documentário, de um certo modo, pois a ação performática tem seu ato no gesto fabulativo, além de provocar um debate entre realidade e ficção, em um movimento que se desdobra, como vimos no primeiro capítulo a partir de Bergson (2005), em “representações imaginárias”. Por outro lado, essa relação expressa uma potência que é, a um só tempo, política e estética para a criação de outros mundos possíveis, ou, em grande medida, um trabalho

de reimaginação, um procedimento de fabricação e reconfiguração de mundos a partir de experiências anteriormente vividas e compartilhadas entre o coletivo – é, nesse sentido, que a memória se torna elemento principal para a ideia de performance (Zumthor, 2017; Martins, 2021).

Essa reiteração do vivido pela memória e corpo em cena, como já discutido aqui, é um modo específico a partir do qual a fabulação se define também como forma de subjetivação, em que política e estética ganham uma nova configuração. Esse regime fabulativo exprime também outra condição para uma nova experiência com a própria linguagem do audiovisual. E, aqui, cabe destacar que o eixo fundamental e latente dessa relação corresponde, sem dúvida, ao fenômeno da “comunicação intermundos”.

A fabulação, nessa direção, vai se revelar a partir das entranhas de um novo imaginário que contrapõe ao imaginário hegemônico, em uma perspectiva a partir da qual “pode ser entendida como a produção de novos enunciados a partir da ativação de um outro imaginário que desafia e interpela um imaginário hegemônico, evidenciando as incoerências, os excessos e as injustiças das representações hierarquizantes” (Marques, 2021, p. 65). Conforme explica Angela Cristina Salgueiro Marques (2021), na esteira da proposta rancieriana, a fabulação dependerá, então, da ficção para alterar a articulação das temporalidades, “reverberando na maneira como formas de vida são apreendidas e reconhecidas”, complementa a autora.

É nesse sentido que observamos como elemento principal da performance a ação fabulativa que transfigura uma experiência para outro contexto, criando uma coexistência entre diferentes temporalidades, o que também vai, segundo Marques (2021), configurar as cenas de dissenso – característica fortemente elaborada pelos filmes entre os Guarani, por exemplo. Em *Una Semilla*, é possível observar essa ação fabulativa no momento em que uma criança deposita seu olhar atento e fixo (figuras 68, 69 e 70) para o horizonte da aldeia, instante em que a câmera o enquadra de perfil, de modo a evidenciar que seu olhar está para o fora de campo. Nessa operação, enquanto é destacada a fixação da imagem, o processo fabulativo é executado por quem filma, elaborando aquilo que Deleuze (2007) chamaria de potências do falso, ou seja, a potência de falsear para criar linhas de fuga aos regimes de visibilidade e enunciações hegemônicas, fabulando, desse modo, um mundo por vir, como uma possibilidade criativa e sensível de imaginar as disputas de existências e mundos, como o mundo do cotidiano da aldeia e o mundo que os cerca, no contato com os não-indígenas.

Figura 68



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

Figura 69



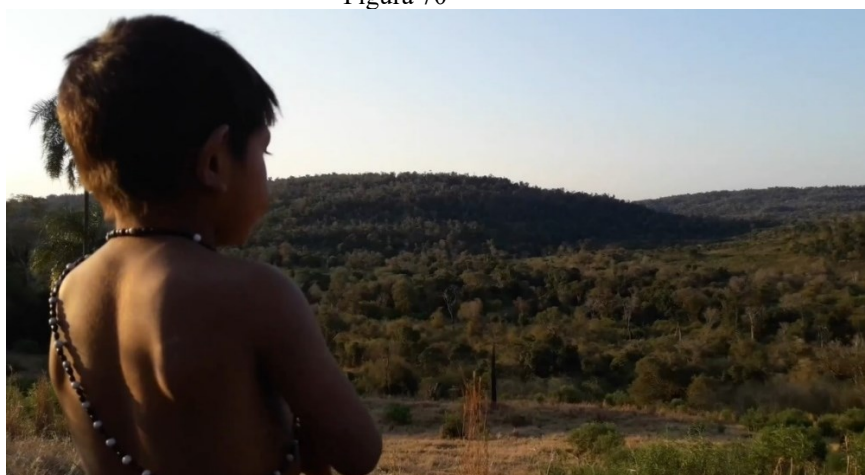
Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

À medida em que a câmera se move ao redor da criança, 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 inquietação com o futuro das próprias crianças,

que devolvem o olhar na mesma medida em que a voz esboça essa insegurança: “presta atenção”, alerta 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 conhecimentos tradicionais.

Figura 70



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

Quem filma é quem faz ao mesmo tempo a narração, atravessando o plano narrativo do filme para significar uma certa prospecção do futuro. Esse gesto toma, assim, duas formas. Na primeira, trata-se de aniquilar o tempo presente, o momento em que é realizada a filmagem. Na segunda, cria-se, por meio da fabulação, do corpo e da memória, um procedimento figural que acrescenta sentido ao que é narrado. Ou seja, vidas em risco nos são narradas em seu sentido pleno. Vidas que estão em risco, subjugadas e violadas de seus direitos, e, aqui, o que corresponde ao risco é justamente as formas de exclusão –

seja da vida humana ou não-humana, de não saber como os “brancos” (não-indígenas) os tratarão no futuro.

Assim, o que distingue essas duas interpretações, entre, por um lado, uma espécie de interrupção da filmagem para fixar a câmera na criança que expõe seu olhar contemplativo, e, de outro, o exercício de fabular o futuro a partir do presente, é que a primeira pode romper categorias do próprio audiovisual – quem filma narra, por exemplo –, enquanto que a segunda faz a cosmologia desse povo adentrar a essas formas fílmicas, na medida em que ocorre o próprio processo fabulativo de articular os acontecimentos que são ignorados. Nesse sentido, como destaca Martins (2021, p. 40), “para desmontar a máquina de explicação do visível e do pensável é preciso desacelerar e deslocar o olhar”, o que acontece no momento em que as fabulações são criadas a partir e com as imagens.

Esse momento que observamos nas figuras 69 e 70, 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, para retomar Martins (2021). 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 se torna, no filme, um ponto central em que projeta, através da narração, um ato político. Claramente, essa formulação não é uma ficção, ainda que a fabulação dependa desta, segundo Rancière, e tampouco, conforme chama atenção Deleuze, um gesto de ficcionalizar de modo pessoal. E, na esteira desse autor, “uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos” (Deleuze, 1990, p. 264).

Esses enunciados coletivos, de um certo modo, são o que constituem o próprio filme *Una Semilla*, e que surgem, como estamos a discutir aqui, não somente da fabulação, mas também da performance que, juntas, formam as cenas dissensuais para desfazer as hierarquias dos regimes de visibilidade e das representações. De maneira ainda mais clara, essa aposta narrativa reconhece a atividade do cinema documental guarani em expressar as contrariedades de uma vida que está atravessada entre passado, presente e futuro, ainda que de forma não linear e, sim, espiralar (Martins, 2021), para

expor a indignação e a dor em imagens. Fica claro, em todo caso, o modo como os gestos performáticos e fabulativos se contrapõem a uma representação convencional e hierarquizante desses povos.

O que nos provoca a pensar, nessa direção, e tomamos aqui como ponto de partida o que propõe Didi-Huberman, em uma dimensão estética e sensível das imagens, é, antes de mais nada, considerar a forma como coexistem os povos, pois há uma multiplicidade de vidas humanas e não-humanas que não se contemplam na composição heterogênea das representações. Segundo o autor, não existe uma unicidade de povo e, sim, povos coexistentes, “não apenas de uma população a outra, mas também no interior – o interior social ou mental – de uma mesma população tão coerente quanto gostaríamos de imaginá-la, o que, aliás, nunca é o caso (Didi-Huberman, 2021, p. 452)”. *Una Semilla*, a partir dessa perspectiva, exprime uma emoção que é compartilhada coletivamente e, em algum sentido, transformada em indignação – como é possível observar na referida cena em que se expressa o gesto de fabulação quanto ao futuro e à preocupação que se esboça pelo olhar da criança. Como explica Didi-Huberman,

A comoção seria a emoção quando ela olha, não o *eu*, mas o *nós* da comunidade. Para isso, é preciso que cada um se sinta tocado, emocionado, acionado. Isso supõe a ação de “linhas de tato” pelas quais uma emoção – lágrimas sobre um único rosto – tornar-se-ia problema de todos, ou, na melhor das hipóteses, a causa política de todo um povo (Didi-Huberman, 2021, p. 489).

Essa emoção provocada pelos enunciados coletivos que, por sua vez, se constituem pelo dissenso, performance e fabulação, é partilhada de forma coletiva no momento da própria montagem do filme, que não está excluída do processo de filmagem. Acompanhamos o momento em que todos assistem juntos às imagens feitas (figuras 71, 72 e 73). O trabalho de montagem vai, também, estabelecer uma relação coletiva com a aldeia, sendo um momento de reencontro, em que as emoções e preocupações estão sobrepostas à indignação e à preocupação em saber se as terras serão ou não demarcadas, para a garantia de vida às gerações que virão.

Figura 71



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

Figura 72



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

Esse procedimento de ver juntos as imagens é outra característica presente no cinema guarani, o que expressa, segundo André Brasil, “que filmar o outro é, de uma forma ou de outra, filmar a si mesmo (estejamos ou não em cena). No ato de filmar a vida de outrem (suas *mises en scène* individuais e coletivas), inventamos e expressamos nosso próprio modo de olhar, nosso ponto de vista” (Brasil, 2013, p. 250). É nesse momento que observamos que o filme também propõe uma espécie de dialética entre as imagens e,

por sua vez, um debate da dialética das imagens de modo que as emoções possam “dialetizar o visível”, segundo Didi-Huberman, e, assim, olhar as imagens e montagens de outras formas e “introduzir nelas a divisão e o movimento associados, a emoção e o pensamento conjugados” (Didi-Huberman, 2021, p. 458), para emancipar o futuro, como reivindica o autor na esteira de Rancière.

Figura 73

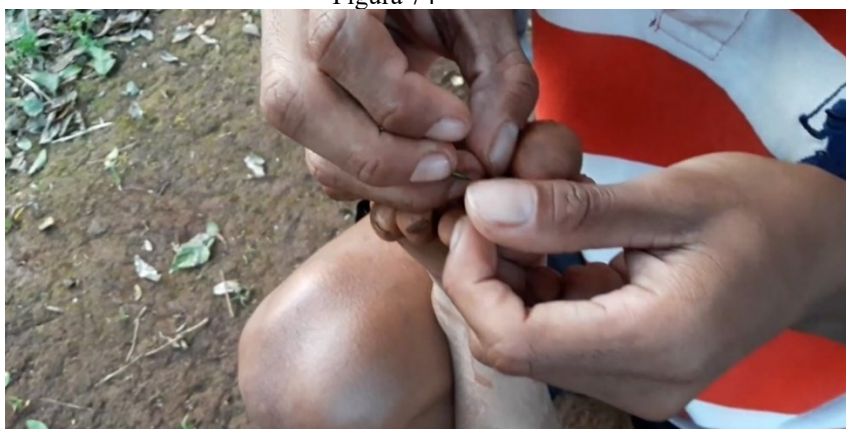


Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

Assim, notamos, nesse momento de encontro da aldeia para ver juntos as imagens, um gesto dialético e, por conseguinte, uma montagem dialética, para uma certa compreensão histórica fundamentalmente ligada ao tempo presente. Nas palavras de Benjamin, “não é que o passado lança luz sobre o presente, ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (Benjamin, 2009, p. 504). Nessa constelação, a relação do “ocorrido com o agora” faz surgirem as possibilidades da imagem dialética e, por sua vez, da montagem dialética que não é, desse modo e na esteira do autor, uma síntese de opostos, mas um campo de tensões surgido a partir de uma imagem fugaz, que “salta” em sua aparição, colocando-se diante do tempo que “lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido” (Benjamin, 2009, p. 515).

Assim, essas imagens são dialéticas na medida em que também nos mobiliza quando por elas somos afetados, seja pelas emoções ou para a compreensão do “agora”, para fundar não somente uma montagem que traga ao presente o passado, mas também a imagem dialética, “uma imagem encarnada, motora, de um ponto de contato entre a experiência vivida e sua própria pré-história” (Didi-Huberman, 2021, p. 57). Essa “imagem encarnada” da experiência vivida, compartilhada e filmada na aldeia tem consequência direta na configuração de sua dialética. Observamos, como exemplo, a figura 71, momento em que assistem às filmagens do instante em que entra no pé de uma criança uma pequena farpa. Em seguida, há um corte seco, mudando o plano diretamente para o momento em que se passa essa cena (figura 74). Somos, assim, levados a um outro tempo da filmagem.

Figura 74



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

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.

Compreende-se, então, que esse processo fílmico está acompanhado de uma performance que também é dialética, em que o sujeito que filma é o sujeito filmado, além de assistirem juntos o resultado em imagens dessa relação, trocam gestos e palavras que reorganizam, antes de mais nada, não a experiência da filmagem, mas uma outra experiência política do modo como esses recursos técnicos do audiovisual são utilizados entre eles. E, nessa direção, todo tipo de registro é contemplado pela montagem, seja pelo celular que registra o caminhar, ou mesmo pelas câmeras que passam pelas mãos dos indígenas – e, aqui, podemos dizer que esses equipamentos, na esteira de Agamben (2009), servem como dispositivo que coletivizam, em termos de uma política e estética da filmagem, as possibilidades de subjetivação e enunciação de seus modos de vida, emoções, afetos, indignações e preocupações.

Assim, como em um gesto de experimentação, os equipamentos de filmagem conduzem a uma certa interioridade das relações que são dadas a ver pelas imagens, um modo constitutivo de também apresentar uma determinada exterioridade que, ainda que oculta no campo de filmagem, se faz presente pelo dizível e pela própria performance dos sujeitos. E não se trata, nesse caso, de dizer somente das agências não-humanas e das práticas tradicionais de cultivo, por exemplo, mas daquilo que está no que Brasil (2013, p. 249) chama de “antecampo”, fora do espaço fílmico, sendo “o espaço atrás da câmera, com os sujeitos que abriga (o realizador, a equipe, os equipamentos)”. As figuras 69 e 70, momento em que a criança olha em direção aos não-indígenas, é um exemplo desse antecampo, ou seja, quando são trazidos à cena não de forma presentificada, senão pelo dizível e pelo gesto de preocupação do indígena.

Como defende Brasil (2013), essa será essencialmente uma característica para os cinemas indígenas, o que também já foi profusamente observado por Barros (2014) para o caso específico do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema. Desse modo, como um espaço caro ao cinema tradicional, ocupado pela equipe de filmagem e pelo diretor, o antecampo relaciona-se com o campo de modo processual nessa relação de filmagem (Brasil, 2013). Conforme destaca Barros, nessa direção, “nos filmes indígenas Mbyá-Guarani, o antecampo ganha outra dimensão, a partir do momento em que o sujeito que filma é

convocado a participar da cena. Ele se constitui, então, como um espaço, tornado visível, que incide na relação de quem filma com quem é filmado” (Barros, 2014, p. 21).

Podemos dizer que, além dos sujeitos que filmam serem convocados a serem filmados em *Una Semilla*, há um antecampo reverso, de certo modo, no momento em que outras pessoas, como esse caso dos não-indígenas, são trazidas à cena, até mesmo no processo de ver juntos as imagens, como na figura 73. Assim, nos inteiramos da relação de conflito que esses povos enfrentam no que diz respeito ao seu território, ou seja, a luta histórica para a demarcação de seus territórios tradicionais. Há, nesse movimento, uma situação concretamente política, orientada, por um lado, por um debate histórico de reivindicação e, por outro, pelo invisível, ou seja, nos é apresentado um contexto sem que seus agentes estejam presentes no campo de filmagem, tratando-se, nesse caso, de fazendeiros e latifundiários e, em certa medida, do próprio Estado.

Nesses termos, a câmera e demais equipamentos de filmagem parecem fazer parte e integrar o cotidiano da própria aldeia, o que é realmente o âmago do filme, quer dizer, do processo fílmico. O significado que se pretende construir pode ter múltiplas interpretações, a partir do nome que é dado: a semente como aquilo que está por vir, que está, de certo modo, por germinar, por crescer e iniciar seu processo para desenvolver-se – as histórias, e também o cinema, tornam-se, nesse sentido, a própria semente, no dizer de Ángeles Cruz na epígrafe deste capítulo. As sementes são também as crianças, se pensarmos nessa perspectiva, uma vez que estas tornam-se centrais para a narrativa do filme, pois são elas que ocupam grande parte dos cenários, que performam e provocam as relações a que assistimos, seja através da fabulação ou mesmo das cenas dissensuais.

É por essa razão que, no filme, uma imagem está sempre chamando outra imagem, se pensarmos a partir de Rancière, constituindo-se por relações entre o que é dado a ver e o que se pode interpretar ou associar a partir do que é visto.

De um lado, uma imagem adquire valor pela relação que estabelece com outra e, ao mesmo tempo, adquire valor pelo fato de que ela própria introduz um intervalo, uma dimensão de fuga, um tipo de linha vertical em relação ao desenrolar horizontal do filme. Essa vertical não é a vertical da interpretação, da verdade sobre a imagem. É antes: uma imagem chama outra que não está lá, um tempo chama outra temporalidade que, contudo, não está lá (Rancière, 2021c, p. 75).

É nesse sentido que, por um momento, vemos um recém-nascido na rede e, por um corte seco, somos levados a uma imagem de uma pequena plantação se reproduzindo, como é possível observar na figura 75.

Figura 75



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

Essa imagem evidencia, também, um processo de resistência, seja de um ponto de vista das agências não-humanas, a terra, ou mesmo dos próprios indígenas frente às injustiças para a demarcação de suas terras e do desafio de manterem seus modos de vida. Um desafio que se revela para os mais jovens e para as crianças, na demonstração da importância de que seus saberes sejam preservados para as gerações que vêm, ainda que, metaforicamente, apresentadas como “sementes”.

O que vemos na figura 75 é, assim, a entrada de um lugar já esquecido pela aldeia, um esquecimento que dói, segundo nos narra a voz *over*. Trata-se do *opy mbyá*, a casa de reza (figura 76). Esse é mais um momento em que, por alguns minutos, assistimos às imagens enquanto ouvimos uma voz que se posiciona de modo reflexivo – rompendo com o cânone do documentário clássico, característica também do chamado documentário

autorreflexivo, um recurso estético-político que tem como precursor o cinema soviético, sobretudo a partir de *O homem com uma câmera*, de Dziga Vértov (1929), dando a ver a relação entre a imagem e seu processo de produção, a representação histórica como meditação cinematográfica, no encontro entre quem filma e é filmado, por exemplo.

Figura 76



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

“Eu ainda espero que algum neto do meu bisavô possa tornar-se um guia espiritual”, diz a voz. O bisavô, que era o único guia espiritual da aldeia, já não está fisicamente presente. Assim, já não há ninguém que possa dar nome às crianças quando nascem, ou mesmo que possa passar os saberes aos mais novos. É o que causa uma certa aflição na aldeia, pois é “difícil o caminho da espiritualidade e poucos conseguem seguir esse caminho”, continua a voz *over*. A imagem fixa (figura 77) mostra a marca do fogo, em torno do qual rezavam e cantavam durante os rituais e, em seguida, o teto que está por cair (figura 78), demonstrando um estado de abandono da casa de reza desde o falecimento do guia espiritual da aldeia.

O *opy* é, desse modo, um lugar onde acontece a comunicação com outras agências não-humanas, onde é possível ascender espiritualmente a outros mundos, através dos cantos, rezas, canções e espíritos, por intermediação de um líder espiritual com a capacidade de fazer esse intercâmbio cosmopolítico, ou seja, essa comunicação entre os mundos. A religiosidade é o que está presente no filme e, por sua vez, na vida cotidiana dos Mbyá, expressando-se em forma de canto e danças. Como observamos pelas imagens e palavras (voz *over*), os rituais faziam parte do cotidiano da aldeia, assim como as celebrações de dar nome aos recém-nascidos. Tudo era coordenado pelo *opygua*, líder espiritual (o bisavô do indígena que filma e que também é filmado) que morava no *opy*.

Figura 77



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

Figura 78



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

Segundo Graciela Chamorro, o *opygua* desempenha um papel importante na aldeia, por ser uma liderança espiritual, sendo o senhor das danças e dos cantos religiosos, estes como sendo uma afirmação da identidade mbyá, sustentando de um ponto de vista simbólico e emocional os saberes tradicionais desses povos. É também o *opygua* encarregado de cuidar e realizar um dos rituais mais significativos na cosmologia mbyá, o *nimongarai*, durante o qual é revelado o nome da criança que nasce na aldeia, ou seja, “uma cerimônia de revelação do nome” em que a “comunidade recebe oficialmente a seus novos integrantes”. De acordo com a autora, “estes nomes relacionavam, assim, as novas gerações com a atual comunidade que os recebeu, com a sua história e com as personagens homônimas – os heróis culturais ou as divindades do panteão aborígene – que são as referências destes nomes” (Chamorro, 2004, p. 289)¹⁴⁶.

Essa filmagem do *opy* dialoga também com a noção de a-encenação, conforme trabalhado por Fernão Ramos, segundo a qual “a sensação no modo que se abre na tomada da cena. A corporificação maquínica do sujeito-da-câmera recua, instaurando uma percepção reduzida que coincide com um cosmos intuído além da experiência” (Ramos, 2018, p. 236). Assim, o sentimento de dor por não haver mais a figura principal de uma liderança espiritual e preocupação, pois não há mais a presença física do *opygua*, é

¹⁴⁶ “*estos nombres relacionaban así a las generaciones nuevas con la comunidad actual que los recibía, con su historia y con los personajes epónimos – los héroes culturales o las divinidades del panteón aborígene – que son las referencias para esos nombres*” (Chamorro, 2004, p. 289).

expressado pelas imagens e narração, ou, de em uma perspectiva próxima ao conceito de Ramos (2018), a câmera aproxima essa experiência cosmológica, tornando-a tátil.

É imagem dura e reflexa e quando bate no fundo do poço dói, pois traz a marca (o traço) da matéria viva. Na intuição da tomada pelo filme, as sensações se configuram pelo corpo que está no mundo, aberto na cisão a que chamamos a-encenação. É experiência de uma multiplicidade que nela se desloca para o exercício da arte do cinema, encontro que faz sua diferença (Ramos, 2018, p. 254).

Em um determinado momento, quando termina a narração, a câmera que estava filmando o *opy*, filma a indígena que captava o som, que começa a dizer como era para as mulheres quando havia o líder espiritual e, em seguida, o indígena que narrava em voz *over*, sai da casa de reza. Essas imagens estabelecem, também, não somente uma espécie de “a-encenação” a partir de uma dimensão autorreflexiva, mas a performance na potencialidade de trazer à cena a afirmação de uma outra temporalidade, além da projeção do que vemos e ouvimos.

O líder espiritual já não está mais na aldeia, mas, enquanto agencia não-humana, é convocado a participar da cena de filmagem – gesto que observaremos fortemente em *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (2016), que é analisado no capítulo 6. Assim, o filme configura um encontro entre essas duas dimensões: o visível e o invisível, o que vemos e o que não está ali no campo, mas no antecampo e que, por conseguinte, influi no que é visto. Desde de uma perspectiva como esses gestos operam, seja no processo de fabulação ou mesmo da filmagem do *opy*, a questão política é de outra ordem, por esse desacordo visível, em que as entidades sensíveis determinam o limiar desses outros regimes de relação e visibilidade que são constituídos ao longo do filme. É o que está no âmago da questão cosmopolítica dessas imagens: a fronteira sempre instável e os limites do visível e do invisível, onde se definem as possibilidades do ver e não ver, do visto e não visto, do dizível e não dizível. É uma dupla função da imagem, “que supõe uma ordem de relações estáveis entre o visível e o invisível, por exemplo, entre um sentimento e os tropos de linguagem que o expressam” (Rancière, 2012, p. 21).

De modo mais amplo, podemos dizer que, a partir dessa perspectiva, o *opygua* torna-se visível na própria forma do filme, no momento em que os indígenas demonstram

o cuidado com a terra, o que implica a transmissão dos saberes herdados pelo líder espiritual da aldeia. Esse é o momento em que vemos a criança (figuras 79 e 80) acompanhada de sua mãe e avó em direção ao lugar onde o *opygua* plantava.

Figura 79



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

Figura 80



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

A criança acompanha a mãe e a avó na plantação de sementes de melancia e também na colheita de batatas. Nesse momento, se empenham na plantação, o que forma parte de um sistema agrícola que envolve toda a aldeia, no cultivo e plantio, o que apresenta um deslocamento dos Mbyá na própria comunidade, como observamos (figura 81), em produções que são destinadas para a subsistência dos indígenas, como para os rituais religiosos. Assim, esses cultivos fazem parte de um sistema agrícola mbyá que tem

como base as formas peculiares de manejo, de conservação e de práticas tradicionais desse povo.

Figura 81



Fonte: *Una Semilla Ara Pyau*
Coletivo de Cinema Mbyá-Guarani Ara Pyau (2017)

Essa forma final do filme evidencia o seu processo coletivo entre os Mbyá, ou seja, o cuidado coletivo com a terra e, por sua vez, na própria elaboração do filme. Ao articular, na feitura do filme, os modos de vida, a cosmologia e práticas cotidianas da aldeia, as imagens revelam a sua dimensão política, dando forma, desse modo, a novos regimes de visibilidade, que expressam-se pela performance, fabulação e pelas cenas de dissenso, entrecruzando, assim, outras temporalidades e configurações temporais distintas. Desse modo, *Una Semilla* também é um filme que provoca um encontro da aldeia consigo mesma após a morte de seu líder espiritual, reafirmando a necessidade de preservação e transmissão dos saberes tradicionais, sobretudo para as crianças e para os mais jovens.

Assim, denomina-se a relação que se estabelece entre os indígenas ao longo de todo o processo de filmagem, marcado por palavras, gestos, performances, olhares para fora do campo ou mesmo o ato de fabular. Por um lado, *Una Semilla* é também um filme sobre o processo de filmagem, em que as imagens dos sujeitos nelas implicados são compartilhadas na sala de edição e as decisões são tomadas coletivamente, aspectos que são destacados pela montagem. Por outro, é um filme sobre a relação das crianças com o

território onde vivem, o modo como estabelecem a relação com outros seres não-humanos.

Em *Una Semilla*, a filmagem é feita também com celulares, e quem filma é também convidado a fazer parte da cena fílmica, de modo que o processo é posto em cena: observamos o caminhar com a câmera nas mãos, as orientações para fazer um plano, a organização do ambiente filmado, as falas que se misturam, tudo isso não escapa à montagem, sobretudo o gesto de “ver com”, ou seja, o momento em que assistem juntos às filmagens. Entre olhares atentos e sorrisos ao se verem nas filmagens, são todos espectadores ao lado do esforço de devolver as imagens.

É possível notar o dispositivo que condiciona estratégias e forças a partir do uso político dos recursos técnicos do audiovisual, o que “aponta para uma transformação do cultural e epistêmico” (Schwy, 2009, p. 19)¹⁴⁷ desses meios tecnológicos de comunicação, indo mais além dos parâmetros da representação narrativa e convocando outros regimes representativo e de visibilidade, como já dito, que inscrevem no processo fílmico os conhecimentos tradicionais e que não escapam ao próprio processo de fazer a imagem, com outras possibilidades comunicativas, ou, melhor dizendo, pela comunicação intermundos, constituindo uma dimensão cosmopolítica.

¹⁴⁷ “points to a transformation of the cultural and epistemic” (Schwy, 2009, p. 19).

Capítulo 4 – Palavras de Nhanderú: Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Figura 82



Fonte: *Bicicletas de Nhanderú* (2011)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Surgido a partir da experiência da segunda fase do projeto VNA – como vimos no capítulo 2 desta tese –, o Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema vem, desde 2008, consolidando uma importante filmografia no contexto dos cinemas indígenas e coletivos de cinema entre os povos indígenas no Brasil e, por sua vez, na América Latina, estabelecendo diálogo com os Mbyá do país vizinho, Argentina, como observamos no capítulo anterior. Conquistando significativas premiações no campo do cinema documentário, o Coletivo conta com importantes participações em festivais nacionais e internacionais – como no Festival do Filme Documentário e Etnográfico (Forumdoc.bh), no Festival Internacional de Cinema de Berlim, na Mostra de Cinema Internacional de Palencia, Espanha, entre outros –, e se destaca com produções individuais de uma das cineastas que integra o coletivo, a realizadora Patrícia Ferreira, também já desdobrado no capítulo 2.

Entre a filmografia do Coletivo, estão os filmes *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá - Duas Aldeias, Uma Caminhada* (2008), *Bicicletas de Nhanderú* (2011), *Desterro Guarani* (2011), *Tava, a Casa de Pedra* (2012), além dos curtas-metragens *Nós e a Cidade* (2009) e *Mbyá Mirim* (2013). Para este capítulo, nos deteremos a analisar os dois primeiros filmes: *Duas Aldeias, Uma Caminhada* (2008) e *Bicicletas de Nhanderú* (2011). A escolha desses filmes justifica-se pelos elementos expressivos que possibilitam a reflexão sobre como a cosmologia e os saberes político-xamânicos adentram à forma fílmica para constituir a cosmopolítica, a partir das cenas de dissenso. Enquanto que o primeiro filme movimenta esse conceito pela musicalidade, o segundo, pela oralidade, o que, por sua vez, lança luz aos níveis de análise da performance e da fabulação, de certo modo.

Conforme já destacou Barros (2014), a complexidade dos filmes do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema trata dos modos de vida do povo Guarani, a relação com a terra e lutas históricas pela afirmação de sua identidade e garantia de direitos, usurpados por uma colonização que ainda se reverbera nos dias atuais.

Os filmes põem, então, em relação o contato com o mundo não-indígena a partir da perspectiva dos próprios povos, em um movimento de prática enunciativa que procura “falar de “dentro” para “fora” da sua cultura”, elaborando com suas práticas culturais o processo fílmico ao mesmo tempo em que “abre-se para a relação com o *outro*” (Barros, 2014, p. 137).

Segundo Barros, uma das principais características da produção desse coletivo é a conversação, ou seja, a palavra, o que, como veremos adiante, se correlacionará com a performance enquanto elemento que funda a cosmopolítica das imagens. Segundo o autor, “a palavra é sagrada para esse povo e por meio dela os filmes expressam muito do que nos é dado a ver e ouvir sobre si e sobre o outro” (Barros, 2014, p. 137). Assim, é por mediação da palavra que temos contato com a espiritualidade guarani e através das imagens, de modo que palavra e imagem estão no cerne do processo fílmico, como, entre outros exemplos, em *Bicicletas de Nhanderú* (figura 82), que analisaremos a seguir.

Como também chamou atenção Brasil, os filmes produzidos pelos Mbyá-Guarani se constituem “fortemente pela palavra”, que é “situada, corporificada e também poética, profética” (Brasil, 2012, p. 102). O autor problematiza a noção de “força da palavra guarani” como princípio de elaboração do “fora” que, com efeito, “revela seu poder de resistência”, e, a partir dos estudos que vem desenvolvendo nesse sentido, a noção de antecampo nos dá um amparo para compreender as formas do invisível nas imagens, por corresponder ao oculto, movido em parte pela palavra, e ao que não nos é dado a ver, tornando “presente, quase tangível, aquilo que não é concretamente visível” (Brasil, 2013, p. 580).

Dessa forma, a palavra se expressa fortemente pelo corpo, ou seja, pela performance dos sujeitos em cena, que, por vezes, é dissensual e constituída pela fabulação. Se o corpo é o território da palavra, e esta como sendo um território corporificado (Martins, 2021), de um certo modo, há um endereçamento da performance enquanto categoria política pela intensa exploração da palavra – e isso é o que caracterizará esses coletivos. Isto se dá porque a oralidade é intrínseca ao modo de vida desses povos. É pela oralidade que os saberes são transmitidos, que a mediação entre mundos é feita pelas lideranças espirituais, que as agências não-humanas são convocadas para a arena de discussões políticas, ou seja, pela palavra e também pelo canto.

Essas operações convertem a potencialidade da palavra em visibilidades, o que pode então nos levar a uma relação do dizível e com o invisível, pois “a palavra faz ver, pela narração e pela descrição, um visível não presente” (Rancière, 2012, p. 21). A oralidade guarani, assim, constitui um outro regime de visibilidade no processo fílmico. Conforme Barros, são palavras que têm como “fonte a memória e a inspiração”, não ligadas a uma forma ocidental do conhecimento, como a forma escrita. “A vida dos

Guarani está ligada à palavra desde sua concepção, passando pelo nascimento, nominação, iniciação, paternidade/maternidade, velhice e morte” (Barros, 2014, p. 173).

É a partir dessa perspectiva que nos deteremos aqui a discutir os filmes *Duas Aldeias, Uma Caminhada* (2008) e *Bicicletas de Nhanderú* (2011), de modo a observar como a relação entre imagem e palavra se faz presente na dimensão dissensual, performática e fabulativa para a constituição da cosmopolítica. No dizer de Chamorro, a palavra guarani é para ser vista e ouvida, e expressa-se na experiência cosmológica sobre um modo de ver o mundo, sob uma perspectiva material e espiritual, distinto dos não-indígenas, em uma relação substancial entre o espiritual e o humano para a sustentação de suas mitologias.

Entre os Guaraní, o mito aparece em orações, hinos e histórias aprendidas com líderes religiosos que no passado podem ter participado mística e excepcionalmente da palavra em um ato de contemplação. Assim, o “dizer” como elo entre o divino e o humano, não exclui faculdades como “ver” e “sonhar” do âmbito das experiências espirituais (Chamorro, 2004, p. 60)¹⁴⁸.

As palavras chegam através dos sonhos (Chamorro, 2004; Barros, 2014) e as imagens através destes (Kopenawa, Albert, 2015), agenciando não somente uma noção de imagens-palavras, como veremos adiante, mas de “imagens-sonhos”, na classificação de Brasil, que “surgem com os antepassados, devolvem num lampejo sua presença e sua força e desaparecem levando-os de volta ao lugar onde moram” (Brasil, 2021, p. 230). Dito de outro modo, são, segundo César Guimarães, imagens que vêm como um sonho e agem no real sem permanecerem, no entanto, “apenas como um resíduo do imaginário” (Guimarães, 2019, p. 58), mas como “sonhadores” que aparecem como forma de “presentificação” que “visam à criação de descontinuidades e de uma transversalidade que traz a vida à tona, mesmo perante a morte” (Glowczewski, 2015, p. 38).

Nessa direção, é que a palavra atuará de modo coextensivo à performance, como observamos em *Una Semilla de Ara Pyau* (2017), por exemplo, em que a performance dá lugar às palavras, que, nesse caso, estão numa dimensão fabulativa. Como notou Irma Ruiz, as performances rituais entre os Mbyá, que agem pelos cantos e rezas, são modos

¹⁴⁸ “Entre los guaraní el mito aparece en rezos, himnos y relatos aprendidos de líderes religiosos que, en el pasado, pueden haber participado mística y excepcionalmente de la palabra en un acto de contemplación. Así que, el “decir” como eslabón entre lo divino y lo humano, no excluye facultades como el “ver” y el “soñar” del ámbito de las experiencias espirituales” (Chamorro, 2004, p. 60).

de comunicação que incorporam aspectos da própria experiência adquirida em seu universo sociocultural, criando um contexto comunicacional privilegiado, com outros modos de ação simbólica e estruturação de diferentes contextos e temporalidades. Assim, os cantos, músicas, danças, conversações e outras práticas simbólicas, integram os rituais entre os Mbyá que, por si só, são uma “performance coletiva”, segundo a autora, “que se vivenciam e se experienciam coletivamente” (Ruiz, 2018, p. 40)¹⁴⁹.

Em geral, essa perspectiva do contexto comunicacional dos Mbyá se dá por meio de suas concepções cosmológicas, ações políticas e xamânicas, o que, com efeito, ganhará forma na imagem e no processo fílmico por mediação das palavras. O aspecto espiritual das conversações é de suma importância entre esse povo, que tem como princípio formador de sua cultura a própria religiosidade, como crença pela busca incansável da terra sem mal, como observado capítulo 1 desta tese. Desse modo, essas são algumas das características que observamos nos filmes analisados a seguir, com uma significativa presença das palavras, ou conversações, para a constituição da performance, por exemplo, das cenas dissensuais e mesmo da fabulação. Essa operação vai construir o que chamamos acima de imagens-palavras, em sua potência estética, política e cosmológica. Imagens que, antes de virem como sonho (Brasil, 2021; Guimarães, 2019; Kopenawa, Albert, 2015), ganham forma através das palavras.

Considerar a relação entre conversação e imagem é fundamental para compreender o conceito de cosmopolítica na produção cinematográfica desse coletivo, levando em conta, no dizer de Etienne Samain (2003, p. 95), “o fato de que nunca a imagem será o equivalente de uma palavra”, e, sim, que esta assume uma importante função na própria elaboração da imagem e de sua legibilidade. Parece-nos que o regime de visibilidade nos mostra aquilo que faz com que a conversação ganhe um engendramento de duplo caminho, de um certo modo. Por um lado, a situação comunicativa realizada pela performance, que estrutura o significado e a experiência, ou seja, nos faz reconhecer os modos expressivos de seus saberes. Por outro, revela uma ação xamânico-política que coloca em relação dois mundos: o indígena e o não-indígena, de maneira que adentramos, não somente pelas imagens, mas pelas palavras, ao universo cosmológico desse povo.

¹⁴⁹ “*se vivencian y se experiencian colectivamente*” (Ruiz, 2018, p. 40).

Assim, as mensagens são repassadas, de uma maneira geral, pelos líderes espirituais que, dotados de um conhecimento singular, fazem pela conversação essa intermediação com as agências não-humanas, também pelos cantares, danças religiosas ou rituais – sempre pelo gesto da performance.

É interessante notar que, como já observaram Barros (2014) e Rêgo (2023), os filmes do Coletivo, sobretudo os que analisaremos a seguir, apresentam como forte característica, na elaboração da performance, o caminhar, que “em diálogo com os enquadramentos e movimentos de câmera, ganha modulações distintas em cada obra” (Barros, 2014, p. 17), seja o caminhar pela aldeia, ou da aldeia à cidade, por exemplo.

Caminhadas que põem em contato mundos diferentes, ao possibilitar o convívio entre a cultura urbana e a cultura indígena, não sem embates e conflitos, que as imagens não deixam de expressar. Assim, vão-se revelando as relações dos Mbyá com a cidade, com o turismo e com o imaginário metropolitano [...] (Barros, 2014, p. 17).

Nesse sentido, como também estudado por Elizabeth Pissolato (2007), a mobilidade entre os Mbyá é uma ação que se vincula ao xamanismo como forma de fortalecer os modos de existência e a relação com a terra – voltemos à *Una Semilla de Ara Pyau* (2017), por exemplo, que acompanha a caminhada das crianças e jovens pela aldeia. Essa abordagem dos corpos em movimento reflete, de alguma maneira, o mito da busca pela *terra sem mal* (Pissolato, 2007), ou a busca pelo modo de ser guarani (*ñande reko*), ou pelo “lugar onde se dão as condições de possibilidade” desse modo de ser, segundo Bartolomeu Meliá (1990, p. 36). Ainda de acordo com Meliá, isso seria motivo “fundamental e a razão suficiente da migração guarani. E nesta se insere a especificidade da economia das tribos. A terra sem mal é, certamente, um elemento essencial na construção do modo de ser guarani” (Meliá, 1990, p. 33)¹⁵⁰.

De fato, essa perspectiva nos indica uma relação de tempo e espaço nos filmes do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, como observou Rêgo, que configuram “encadeamentos cuja função principal é estabelecer um *continuum* descritivo”. O autor afirma que, nessa descontinuidade descritiva, “as cadeias temporais e espaciais seriam

¹⁵⁰ “el motivo fundamental y la razón suficiente de la migración guaraní. Y esto incluye la especificidad de la economía de las tribus. La tierra sin mal es sin duda un elemento esencial en la construcción del modo de ser guaraní” (Meliá, 1990, p. 33).

representadas pelos sujeitos nos filmes, através de suas ações no espaço da cena. Esse encadeamento se centra nos sujeitos e nas suas atividades, em uma estreita relação também com os dispositivos dominantes do processo descritivo da câmera e do seu sujeito” (Rêgo, 2023, p. 105).

Essas duas dimensões, então, são o que concernem as cosmologias desse povo na cena, e também como reflexo de uma oposição a um projeto colonialista que se localiza no tempo e no espaço – ainda que o foco de abordagem de Rêgo seja o espaço físico, podemos incluir, também, as temporalidades que atravessam a preservação e a transmissão dos saberes dos Guarani. Assim, espaço e tempo se entrecruzam na filmografia em torno desse povo, sobretudo nos filmes aqui analisados.

Dessa maneira, o que se constitui nessas cenas são, na prática, o modo de ser guarani, com danças, rituais e a representação do espaço (geográfico) como lugar de preservação dos seus saberes, além de colocar a confrontação histórica existente que, novamente ressaltando, atravessa até os dias atuais sobre a preservação e reivindicação de seus territórios tradicionais, como observamos no terceiro capítulo desta tese. Nesse sentido, como comenta Ruiz sobre os Mbyá,

Aliás, não desconheço que há muitos mbyá que, por faltar um pedaço de mata para caçar e terra para plantar, não conseguem pôr em prática essa vida boa e reclamam com razão, com amargura, com saudades das danças cotidianas, de tudo que a existência destes implicam um tema que não tem sido tratado com a amplitude e o cuidado que merece; especialmente, no que diz respeito aos mbyá de Misiones (Ruiz, 2018, pp.25-26)¹⁵¹.

Esse entrelaçar do tempo e espaço é, de certo modo, um gesto de resistência, sobretudo na manutenção das práticas tradicionais e dos modos de vida, em que o fato de ir à cidade, o deslocar-se da aldeia, torna-se um encontro conflitual, nesse caso com o não-indígena e sua cultura, pois são essas mobilidades que tensionam a relação histórica de luta, revolta e resistência. O conflito, nesse sentido, é outro. Está no campo das representações. Os indígenas tomam posição a partir de uma reconfiguração dos regimes

¹⁵¹ “Por cierto, no ignoro que hay muchos mbyá que, al carecer de una porción de monte para cazar y de tierras para plantar, no pueden poner en práctica ese buen vivir y se quejan con justicia, amargamente, añoran do las danzas diarias, por todo lo que la existencia de estas implica, tema que no ha sido tratado con la extensión y el cuidado que merece; en especial, en lo que concierne a los mbyá de Misiones” (Ruiz, 2018, pp.25-26).

de visibilidade, até então constituídos de modo hegemônico, ao colocarem em debate não somente a sua cultura, mas também a cultura do outro (sociedade não-indígena), a forma como pensam e se comportam diante de um povo cujo pensamento sobre aquele é formado por práticas da colonialidade.

A questão crucial nesse debate, são justamente os modos de uso que se dão às imagens: seu valor de contrapor uma história hegemônica, construir novas perspectivas e seu uso para as questões jurídicas (Brenez, 2017), de um certo modo. Em *Bicicletas de Nhanderú* (2011), por exemplo, as imagens vão constituir um debate em torno das tensões e da relação conflituosa com os vizinhos não-indígenas, sobretudo que saem da aldeia e vão para a cidade. Conforme Barros, nessa direção, “a fronteira física entre aldeia e fazenda sugere uma questão geopolítica e suas implicações no cotidiano dos Mbyá, colocando em relação ao dentro e o fora (da aldeia e do filme)” (Barros, 2014, p. 18).

Desse modo, “o dentro e o fora” da aldeia estão em constante contato, em gestos que são mediados pela performance dos sujeitos em cena, seja pelas perambulações pela aldeia ou cidade, constituindo as caminhadas. Cabe destacar que os dois filmes do Coletivo analisados neste capítulo correspondem, na esteira de Rêgo, à primeira fase de sua filmografia, em produções que vão destacar “a ênfase por temáticas de caráter coletivista capazes de construir um sentido que norteará os sujeitos presentes na cena” (Rêgo, 2023, p. 59). Assim, conforme o autor, os filmes dessa primeira fase, que vai de 2008 a 2013, traçam um percurso quanto à reconexão com as questões culturais e históricas dos Mbyá, e suas relações com as sociedades não-indígenas.

Essa possibilidade se reflete, por assim dizer, em uma filmografia que, intencionalmente, em um primeiro momento, busca eliminar traços estilísticos e individuais. Por exemplo, podemos situar a autoria como uma categoria constantemente tensionada nessas produções. Podemos, assim, dizer que, do ponto de vista do estilo, embora possamos fazer uma discussão no que se refere à presença desses elementos autorais nas estilísticas, não parece ser esse o objetivo principal nessa primeira fase (Rêgo, 2023, p. 59).

Essa primeira fase, então, corresponde a um projeto coletivo em detrimento da autoria, que estará de forma mais acentuada na segunda fase, que começa a partir de 2014 e, de modo mais expressivo, com *Teko Haxy - ser imperfeita* (2018), de Patrícia Ferreira Yxapy e Sophia Pinheiro, como mencionamos no segundo capítulo, com produções mais

autorais e deslocadas do coletivo, de um certo modo, destacando a questão da autoria e a experiência individual. Segundo Rêgo, a segunda fase parte de uma proposta estética “marcada pela definição autoral capaz de construir marcas estilísticas, em um recorte temático e por uma proposta política e estética, e de abarcar aspectos específicos mobilizadores do discurso do documentário” (Rêgo, 2023, p. 59).

Desse modo, a filmografia do Coletivo nasce desses dois movimentos, como também chamou atenção Barros (2014, p. 20), do “pensamento metropolitano ao pensamento indígena e vice-versa”. Assim, os filmes apresentam o trânsito dos indígenas, segundo o autor, em territórios distintos, ou seja, em diferentes mundos, ou o “caminhar entre mundos”, para citar novamente Rêgo (2023). É nessa direção que *Bicicletas de Nhanderú* (2011) apresenta a vida cotidiana na aldeia Koenju, São Miguel das Missões, Rio Grande do Sul, com acento à espiritualidade desses povos, além da tensa relação com os não-indígenas que são vizinhos à aldeia.

O filme, então, emaranha, pela performance e pelo dissenso, uma certa preocupação quanto às ameaças à sua cultura e, sobretudo, às práticas orais de transmissão dos saberes tradicionais da aldeia. Nessa direção, a ênfase ao cotidiano “não se esquivava de revelar os impasses e “imperfeições” do mundo indígena em contato com o mundo dos brancos, cindindo essas vidas marcadas por uma contradição: ao mesmo tempo em que reivindicam fortemente sua dimensão espiritual” (Barros, 2014, p. 36). Em outras palavras, o espiritual participa e influencia o cotidiano, pelo sonho e pelas palavras (Brasil, 2012).

Se em *Bicicletas de Nhanderú*, a *mise en scène* se faz no cotidiano, segundo Barros (2014), ou na mobilidade entre os espaços interno e externo da aldeia, na perspectiva de Rêgo (2023), destacamos a performance como um elemento central para o posicionamento político e cosmológico dos sujeitos, ou seja, o que atravessa o filme é também uma certa preocupação com o destino da cultura mbyá, em que “a centralidade da aldeia se estabelece como recurso para adentrar em questões sensíveis que contemplam as diferenças geracionais, a permanência dos símbolos tradicionais e o papel da cultura como um gesto político significativo para a coletividade” (Rêgo, 2023, p. 146).

As primeiras imagens que temos contato no filme, após um plano geral da aldeia, que mostra o céu nublado e nuvens carregadas, são da liderança espiritual Karáí Tataendy (figuras 83 e 84), que desempenha uma função não somente religiosa, mas também

política de cuidado de toda a aldeia, o *tekoha Koenju*. Karáí Tataendy se encarrega, então, de fazer a comunicação com *Nhanderú*, em uma lógica ritual que conduz o líder xamânico-político da aldeia como mediador com a divindade, tida como o Pai supremo e criador do mundo, para a cosmologia guarani.

Figura 83



Fonte: *Bicicletas de Nhanderú* (2011)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Solano, como também é conhecido Karáí Tataendy, permanece por alguns minutos alternando seu olhar fixo entre o fora de campo e a própria câmera, como observamos na figura 83, após assistirmos às imagens do céu nublado com a sua voz em *over*, dizendo que Tupã¹⁵², divindade que na cosmologia mbyá está relacionada às tempestades e relâmpagos, “não vem só para trazer chuva. Vem também para nos proteger. Eles não caminham em vão. Pois nós não vemos os seres que nos fazem mal. Somente eles podem ver”. Debaxo de uma pequena árvore e sob um silêncio, interrompido, por vezes, com o som do vento forte – que faz a câmera tremer – e a presença de duas crianças e alguns animais, que depois entram em cena, Solano parece que está a ponto de iniciar uma conversa com os diretores do filme, ou continuar a

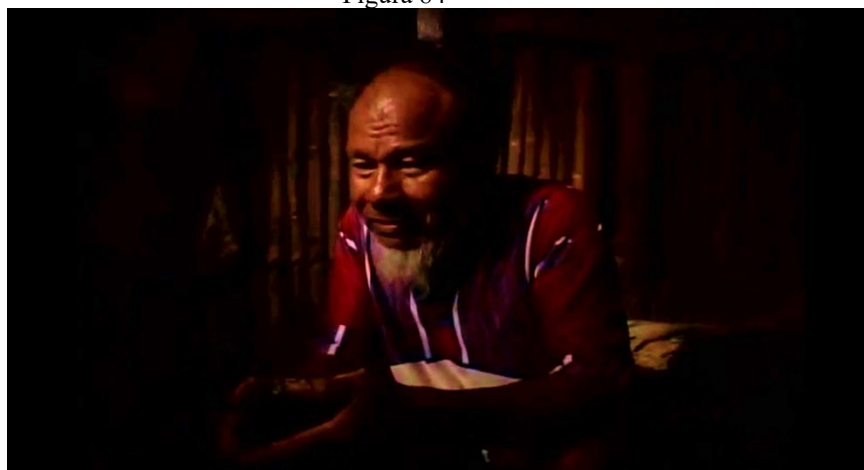
¹⁵² As principais divindades dos mbyá são *Karai*, *Ñamandu*, *Tupã* e *Jakaira*.

conversa que é posta nas imagens iniciais que mostram, em plano geral, a aldeia sob as nuvens carregadas, em uma demonstração da chegada de Tupã.

Conforme Rêgo, nesse momento, a câmera evidencia uma relação entre Solano e a própria natureza, que podemos dizer, estaria na dimensão das agências não-humanas, e que é destacada ao longo do filme “pelo jogo entre o dentro e o fora de campo”, sendo possível de apreender pela “duração do plano, que permite ao observador o envolvimento com o que está posto em cena” (Rêgo, 2023, p. 170).

A conversa, então, continua na cena seguinte, com os diretores (Ariel Ortega e Patrícia Ferreira) e Solano ao redor do fogo (figura 84), que, com a sua luz, permite a iluminação da cena. Solano, de modo performático, fala da complexidade da espiritualidade mbyá e das funções de um líder espiritual. Ariel Ortega, então, pergunta de que maneira falam os espíritos e se Solano somente os ouve ou também pode vê-los, ao que responde: “Quando os deuses falam, você não vê nem escuta. O que Tupã fala... o que acontece na meditação é inexplicável. Sem perceber, as palavras chegam e são ditas por você. Nós somos uma bicicleta dos deuses”.

Figura 84



Fonte: *Bicicletas de Nhanderú* (2011)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Se considerarmos o conceito de performance, tal como estamos trabalhando nesta tese, será possível observar, conjuntamente, seja pelos momentos de silêncio ou quando as palavras se interpõem, uma certa extensão corporal dos não-humanos manifestando-se na cena. Em outras palavras, ao dizer que as lideranças espirituais – e xamânico-políticas – são como a “bicicleta dos deuses” (de *Nhanderú*), como indica o título do filme, estaria configurada, nesse momento, uma certa centralidade das práticas e das performances rituais e culturais dos Mbyá na constituição da cena, ou seja, seria o exemplo de uma cotidianidade da aldeia, que vai perpassar todo o filme, impregnada pela espiritualidade. Desse modo, as palavras dos espíritos são ditas através dessas lideranças, como conta Solano.

Essa cena (figura 84) é um imbricamento entre o visível e o invisível, que se materializa pelas palavras e, em seguida, com o corte para o plano seguinte, pela cena (figura 85) novamente em plano geral da aldeia, só que agora com um raio que cruza a imagem.

Figura 85



Fonte: *Bicicletas de Nhanderú* (2011)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

O raio que atinge uma árvore, partindo uma de suas partes, chega com a tempestade, e que na aldeia vai, com outros elementos, compor um conjunto de “mediadores que produzem passagens, contiguidades e desdobramentos entre campo e extracampo”, no dizer de Brasil (2012, p.105). A imagem do pedaço de árvore atingido pelo raio (figura 86), vai fazer, segundo Rêgo (2023, p. 172), a passagem “entre o mundo vivido e o mundo espiritual dos Mbyá”, empenhada pela performance dos sujeitos, entre quem filma e é filmado, quando Solano também é questionado se algum espírito da árvore morreu com a queda do raio. De acordo com o que narra o indígena, que segura o pedaço de madeira (figura 86), o espírito “bravo” somente quis dar um susto na aldeia, pois a árvore não caiu totalmente, por esta não ser um “espírito mal”.

Figura 86



Fonte: *Bicicletas de Nhanderú* (2011)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Essas cenas descritas acima colocam em relação não somente a passagem de um mundo a outro, mas o gesto performático e espiritual no contato com outras agências não-humanas. Quem filma interpela quem é filmado, enquanto que a câmera oscila, em planos fechados e em planos gerais, entre a árvore, a lasca de madeira, movimentos e gestos corporais que faz o indígena que fala. Há, nesse momento, também o que poderíamos chamar de uma comunicação intermundana. Parece-nos mais interessante, certamente, atentarmos para a oralidade que é, de algum modo, registrada por um recurso técnico, a câmera e a captação de som, que de modo geral funciona sob as diretrizes de uma linguagem (cinematográfica) ocidental. Como já notaram Brasil (2012), Barros (2014) e

Rêgo (2023), há uma certa coletivização do cotidiano por meio do dispositivo que não é somente técnico, mas, também, cosmológico junto ao próprio processo fílmico, na medida em que se conduz a uma comunicação intermundana, entre o momento de filmagem com os dispositivos técnicos e a interação com seres não-humanos, como o raio que “corta” e “atravessa” a imagem (figura 85), como definiu Brasil (2012).

Tal como discutimos no capítulo anterior, o fogo, nesse filme, também aparece como elemento principal, em torno do qual as conversações são feitas. A lasca é, então, queimada entre um grupo de mulheres e homens que estão ao redor do fogo (figura 88), e uma das indígenas (figura 87) pergunta se ainda sobrou algum pedaço dessa madeira caída com o raio para fazer colares para os indígenas da aldeia. Segundo Brasil (2012, p. 107), esses colares, que confeccionam de modo coletivo (figura 89) e enquanto conversam, são feitos “destas lascas do plano mítico (o extracampo) no plano do cotidiano”.

Figura 87



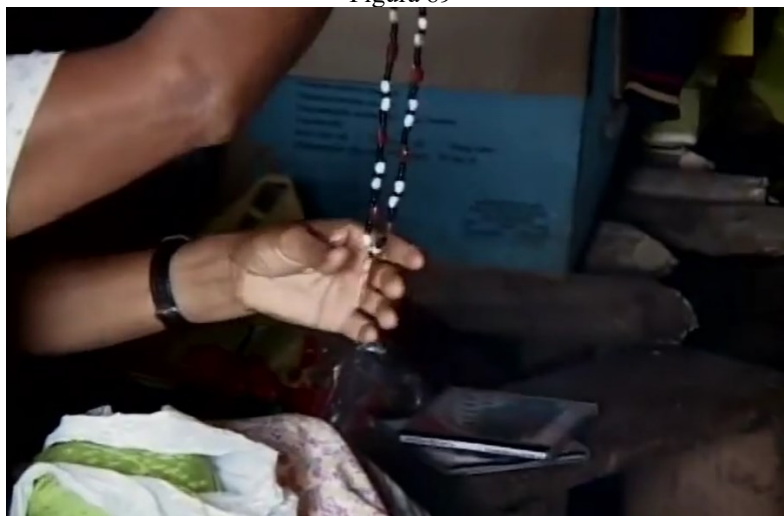
Fonte: *Bicicletas de Nhanderú* (2011)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Figura 88



Fonte: *Bicicletas de Nhanderú* (2011)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Figura 89



Fonte: *Bicicletas de Nhanderú* (2011)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Há, nessas imagens, uma relação entre o cotidiano e a tradição (Rêgo, 2023), e também entre os aspectos da espiritualidade mbyá. Sem que haja uma razão determinada para a queda do raio, os indígenas expressam essa ação mediante a própria cosmologia, uma vez que observamos intervenções, de variadas instancias, na vida cotidiana da aldeia,

pondo em evidência justamente os modos de interação com os seres não-humanos, que estão no extracampo, no dizer de Brasil (2012). Essa relação entre humanos e divindades expressada pela filmagem nos aproximaria, de uma certa maneira, da noção de cosmopolítica. O raio que, inicialmente, pela fúria ou insatisfação de um espírito, assusta a aldeia e causa dor – como vai contar uma indígena que, no momento em que cai o raio, sente uma forte dor em suas costas –, é também uma resposta, vinda do plano cosmológico, e manifestação da força de *Nhanderú*, que, segundo Solano, também não estaria contente com as ações humanas e que, por essa razão, envia o raio como um sinal de alerta.

Essa situação, insere, por um lado, o debate quanto às práticas tradicionais, pois é a partir desse acontecimento “que se enreda o posicionamento dos principais personagens envolvidos na narrativa, organizados e apresentados, tendo em vista as diferentes gerações que convivem na aldeia” (Rêgo, 2023, p. 146), ou seja, a aldeia se reúne, seja na maloca em torno do fogo, ou mesmo entre a mata e a construção coletiva da casa de reza, para as conversações e também confecção dos colares. Assim, por outro lado, as agências não-humanas intervêm, de algum modo, nessas questões da reconfiguração de uma luta que é coletiva e que se faz em sua dimensão interna, dentro da aldeia, e externa, com os não-indígenas, por exemplo.

O raio, desse modo, não somente “corta” uma imagem em seu plano geral, mas atravessa todo o filme, como um sinal divino, como conta Solano, ou como uma mensagem mítica para que os Mbyá se reconectem com a espiritualidade, de maneira que *Nhanderú* manda o líder da aldeia construir a casa de reza. Nessa direção, observamos também uma reconexão com os saberes tradicionais, que vai da construção da casa de reza, que reúne crianças, jovens e adultos, ao uso da lasca de madeira deixada pelo raio para confeccionar colares, em detrimento de práticas ocidentais, ou seja, dos não-indígena, como o momento em que dançam “música de branco”, tomam cerveja e jogam cartas com apostas em dinheiro – práticas que, habitualmente, rompem com a espiritualidade guarani.

Não obstante, como veremos a seguir, são esses pontos que também vão gerar as cenas dissensuais, a partir da recusa de aprender um outro idioma, o português, por exemplo, o gesto das crianças que dançam e performam na mata ou mesmo quando vão recolher lenha, ou o momento de potência fabulativa quando Solano explica as dificuldades de ser Karaí Tataendy diante dessas outras práticas culturais dos “brancos”

que adentram ao cotidiano da aldeia, deixando as divindades furiosas – o que revela, na narrativa fílmica, um cotidiano permeado pelo contato com o outro mundo que, ao adentrar à aldeia, é ressignificado pelos Mbyá.

Desse modo, entre um cotidiano que é afetado por outras práticas externas à aldeia e uma certa preocupação em manter vivas as tradições, pois o raio é introduzido na narrativa fílmica não somente como uma metáfora, “que busca relacionar à prática material significados tradicionais” (Rêgo, 2023, p. 137), mas também como esse sinal mítico para ordenar a aldeia, como justifica Solano, os Mbyá vivem “num mundo de imperfeições, nunca ficaremos puro. Precisamos de nossas danças na casa de reza para tirar nossas impurezas do corpo”.

Um exemplo, nessa direção, e já desenvolvido por Rêgo (2023), pode ser o momento em que os dois meninos fabulam e brincam com o dinheiro falso (figuras 90 e 91), que, no filme, aparecerá com outra funcionalidade, como veremos adiante. Um deles tenta ler em português a nota do “Banco Central da Criança”, para representar um dinheiro com o qual “os brancos sempre querem pagar menos para levar mais”, como intervem um deles. “E seus filhos também”, complementa o outro. Os meninos estão ao redor do fogo, que está por acabar por falta de lenha, razão pela qual uma indígena que está com eles chama a atenção para irem buscar lenha. De acordo com Rêgo (2023, p. 135), o dinheiro vai aparecer como um dispositivo que provoca uma certa mobilidade na aldeia, “decorrente das ações dos sujeitos entre o espaço interno e externos às comunidades”.

Desse modo, o dinheiro está associado a uma funcionalidade do sistema capitalista, que observamos na fala dos meninos, e, também, quando vão comprar sabão caseiro com os não-indígenas no entorno da aldeia, e a uma “vulnerabilidade social”, como aponta Rêgo (2023), pois, fora da aldeia, é o que rege as normas e as relações entre os não-indígenas, por exemplo.

Figura 90



Fonte: *Bicicletas de Nhanderú* (2011)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Figura 91



Fonte: *Bicicletas de Nhanderú* (2011)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Em seguida, os meninos vão à mata para recolher a lenha (figuras 92 e 93), enquanto um deles performa a invocação dos espíritos das árvores, aos gritos e segurando o facão, que depois será usado para cortar as lascas de madeira. Batendo com um facão em uma árvore e ao ver que sua armadilha permanece como a deixou, comenta que “os brancos desmataram tudo e que, por isso, os passarinhos se foram para outro mundo”,

desaparecendo para os Mbyá. Para Barros (2014, p. 180), “ao mesmo tempo, estas são palavras que revelam a relação nem sempre amistosa com a vizinhança dos fazendeiros”. As crianças, então, performam, cantam e fazem gestos para a câmera, que os segue e os enquadra em planos intermediários.

Figura 92



Fonte: *Bicicletas de Nhanderú* (2011)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Figura 93



Fonte: *Bicicletas de Nhanderú* (2011)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Nessas cenas, observamos, na superfície da imagem, a maneira como os meninos vão performar experiências de acontecimentos que são, nesse sentido, restaurados, implicando “a ideia de uma repetição permanente, mas efêmera e que nunca se dá a conhecer ou se repete da mesma maneira” (Martins, 2021, p. 39), ou seja, como a

repetição dos gestos de caminhar, elaborar a violência que sofrem cotidianamente com os ataques dos fazendeiros, seja no plano mítico, com a motoserra que mata os espíritos das árvores, ou mesmo no plano do cotidiano, para usar a expressão de Brasil (2012), com a “metralhadora”, como expressa o menino, usada para intimidá-los e mesmo assassiná-los.

Desse modo, pela performance que empenham, as cenas colocam em relação o mundo cotidiano e cosmológico, uma “fronteira física”, segundo Barros (2014), que vai separar não somente esses dois mundos, o da fazenda e o da aldeia, mas que também demarca, pelas imagens e gestos performáticos dessas crianças, um campo de conflito e de tensões, em que coloca em risco a vida dos indígenas e de outros seres não-humanos, como os espíritos das árvores que são mortos pelos “brancos”, como narra um dos meninos. São, no dizer de Barros,

Mundos que também se avizinham e que fazem o “fora” atravessar as bordas do quadro, penetrando o “dentro”. Seguir os meninos em suas perambulações não se faz aqui sem que se instaure certa tensão ao campo em sua relação com o extracampo. Palermo relembra, em tom de aventura, quando tiros foram disparados na direção dos índios que por ali estavam, provocando medo, pavor e fuga (Barros, 2014, p. 180).

Assim, a construção coletiva da casa de reza é o que, além de reunir toda a aldeia, vai surgir no documentário como um elemento simbólico indispensável para compreender a cosmovisão guarani, como também um gesto de resistência, sobretudo aos costumes dos “brancos”, como os jogos de apostas e bebidas. As distintas dimensões desse ato coletivo designam, de um modo geral, uma profunda relação que os indígenas mantêm com a espiritualidade, uma vez que construir a casa de reza exige todo um pensamento cosmológico que antecede à construção coletiva, por exemplo. É o que observamos na figura 94, quando o indígena explica como deve ser construída: “Uma casa de reza bem construída, deve ser direcionada para onde o sol nasce, por onde o sol sai”. Em seguida, vemos a cena em que um grupo carrega o tronco de uma árvore que será usado para dar sustentação (física e espiritual) ao *opy*.

Enquanto narra a tradição que lhe foi passada para realizar a construção da casa, a oralidade se concreta em sua própria performance diante da câmera, que movimenta também as dimensões do espaço-tempo das experiências coletivas e individuais. A casa, nos conta, precisa estar de frente para Tupã, de modo que o sol atravesse todo o espaço

do *opy*, tal como vimos no capítulo anterior, em imagens que captam as frestas por onde a luz do sol entra.

O *opy* também será a casa do Karai, a liderança político-espiritual da aldeia, onde irá dormir, ainda que tenha outra casa, pois é um lugar que não pode estar vazio nas noites. É o lugar sagrado que vai constituir o diálogo coletivo com os deuses, sobretudo com *Jakaira*, para efetuar os rituais de cura (Ruiz, 2018). É onde serão realizados os rituais e as práticas tradicionais e sagradas dos Mbyá, para que os mais jovens permaneçam no caminho da tradição. Observarmos que a construção coletiva do *opy* é um modo de acalmar o espírito “bravo” que quis dar um susto na aldeia enviando o raio. Nesse sentido, segundo Rêgo, “a queda do raio é um conflito introdutório, utilizado como forma de apontar para um conflito maior e mais profundo: a perda dos significados tradicionais” (Rêgo, 2023, p. 146).

Figura 94



Fonte: *Bicicletas de Nhanderú* (2011)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Todas as atividades, que incluem rituais, resolução de conflitos de natureza política, consultas ou conversações com o Karai, têm um valor espiritual e obedecem a uma série de regras, sendo, assim, o *opy* um lugar que todos devem cuidar, zelar e respeitar. Apesar de ser um espaço sagrado que abriga os rituais realizados na aldeia, Ruiz afirma que não deve ser confundido com um templo, por ser também uma casa onde se realizam outras atividades, ainda que sempre de natureza espiritual.

É o local onde os *Karai* ou *Opygua* recebem os seus pares de outras comunidades quando os visitam e onde cuidam dos doentes – se tiverem capacidade médica –, de preferência à noite, durante a última fase dos rituais diários. É o local onde os membros da comunidade o cumprimentam pela manhã e o consultam sobre o significado dos seus sonhos para saber quais tarefas podem realizar sem riscos e quais não são favoráveis naquele dia, ritual que apresenta características bastante díspares dependendo nas aldeias (Ruiz, 2018, p. 269)¹⁵³.

Nesse sentido, segundo Solano, a casa foi construída porque, além do sinal divino representado pelo raio, *Nhanderú* o teria pedido, em sonho, que a construísse. De acordo com Brasil (2012, p. 109), “o plano espiritual ou sobrenatural intervém no cotidiano por meio do sonho e da palavra profética”. Todos participam, crianças, homens e mulheres, com entusiasmo e emoção, quando preparam e carregam o barro, feito de argila amassada com os pés, para sedimentar as estruturas do *opy*, mas que também é usado pelas crianças para brincarem. Os planos abertos evidenciam a performance de todos em uma ação coletiva. Como adverte uma indígena, ainda que possa parecer, a casa não foi construída para o filme e, sim, foi feita com a ajuda de *Nhanderú*.

A música entra em cena, e as crianças e os mais jovens dançam em círculo o *ra'ija*, sendo possível de ver o *opy* pronto ao fundo, conforme observamos na figura 97. Com a finalização da casa de reza, todos recebem a benção de uma anciã da aldeia, e a equipe que filma também.

Nessa perspectiva, um mutirão se forma ao final do filme, cujo ápice é a própria construção da casa de reza, que fortalecerá a aldeia e afastará os indígenas das festas, jogos e bebidas que, no dizer de Ariel Ortega, diretor do documentário e, por vezes, personagem do filme, é “uma brecha para as coisas ruins”. Na configuração de uma cena dissensual, de um certo modo, está a recusa de aprender o português, momento em que vemos as crianças na sala de aula da escola da aldeia, sem muito entusiasmo em aprender o idioma do “branco” que os cerca. Nessa ocasião, uma das crianças “foge” da aula para ver e participar da construção da casa de reza.

¹⁵³ “Es el lugar donde los *Karai* u *Opygua* reciben a sus pares de otras comunidades cuando los visitan y donde atienden a los enfermos –si tienen capacidad médica–, preferentemente por la noche, durante la última fase de los rituales diarios. Es el lugar donde los miembros de la comunidad te saludan por la mañana y te consultan sobre el significado de tus sueños para saber qué tareas pueden realizar sin riesgo y cuáles no son favorables ese día, ritual que tiene características muy diferentes según los pueblos” (Ruiz, 2018, p. 269).

Ao mesmo tempo em que as cenas mostram uma certa recusa a uma cultura que é externa e que termina por permear a aldeia, evidenciam o modo pelo qual os encontros dissensuais ocorrem, seja no contato com a vizinhança para a compra de sabão ou quando ocorrem ataques de fazendeiros, ou mesmo quando a imaginação das crianças revelam um potencial de emancipação dessa ordem de organização social que está em um cotidiano ocidental – aprender outro idioma, jogos, festas, funcionalidades do dinheiro, por exemplo –, para produzir um dissenso que vai da experiência cotidiana a uma experiência coletiva, compartilhada e espiritual, como observamos nas figuras a seguir.

Figura 95



Fonte: *Bicicletas de Nhanderú* (2011)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Figura 96



Fonte: *Bicicletas de Nhanderú* (2011)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Figura 97



Fonte: *Bicicletas de Nhanderú* (2011)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Desse modo, o potencial político de aparição dos sujeitos diante das imagens, na esteira de Didi-Huberman (2011), está em uma dimensão da oralidade, ou seja, das palavras que asseguram a performance – dos meninos que dançam e fazem imitações, por exemplo –, e da relação que estabelecem, no plano mítico, com seres não-humanos, que incidem no processo fílmico desde a queda do raio, também a importância que dão aos sonhos e à finalização da construção da casa de reza, e, numa perspectiva do cotidiano das práticas coletivas, que envolvem a filmagem, assim como o respeito e a preocupação pelas tradições, que se manifestam nas conversações ou no ato da anciã da aldeia, Pauliciana, ao benzer as guarirobas que as crianças colhem (figura 98), um gesto que remete ao culto a uma divindade e, ao mesmo tempo, à sabedoria e experiência, fortalecendo a relação que os sujeita a uma cosmologia guarani e que, no filme, remete a uma cosmopolítica das imagens.

Figura 98



Fonte: *Bicicletas de Nhanderú* (2011)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Nessa direção, em *Bicicletas de Nhanderú*, parece subsistir na fabulação a própria prática da oralidade, de um modo geral. Nas conversações, permite-se fabular, pois, para os Mbyá, a palavra é para ser vista e ouvida (Chamorro, 2004), dado que está entre “canto, conversas e fabulações” (Barros, 2014, p. 134),

a oralidade se faz presente também nas manifestações espontâneas dos sujeitos filmados durante as projeções em sua presença. Podemos afirmar ainda que o desenvolvimento técnico do som também favoreceu a oralidade ao trazer a palavra do sujeito filmado expressa em entrevistas ou de forma espontânea captada pelo dispositivo. Palavra que fala de si, do outro, de memórias, do futuro e que também se abre para a fabulação [...] (Barros, 2014, p. 43).

Assim, a fabulação apresenta-se em duas dimensões, uma profética e mítica e, a outra, nas trocas de uma cotidianidade. Como exemplo, podemos citar o momento em que Solano fala dos sacrifícios de ser Karaí (figura 99), como não comer muita carne para não se tornar um jaguar ou mesmo as restrições sexuais, o que acaba gerando uma certa confusão para Ariel Ortega, que o escuta, ficando em excessos de risos. “Uma pessoa que tenha desejo sexual nunca alcançará a terra sagrada”, conta Solano. Para ser “puro”, continua, “precisamos de nossas danças na casa de reza” e, assim, tirar as impurezas do corpo com o suor.

A fabulação, assim, constrói-se no interior de uma experiência mítica ao relacionar práticas humanas com a espiritualidade, como observamos no discurso de Solano. A fabulação ajuda a preservar as tradições pela oralidade, ainda que gere algum tipo de atrito geracional – como o fato de Ariel achar engraçado o que Solano narra sobre a sexualidade de um Karaí. Fabular torna-se, então, não somente um gesto para preservar uma certa prática tradicional, mas de propor novas práticas para o presente e futuro, sendo, na perspectiva deleuziana, uma potência da memória, um devir para encontrar relações coexistentes nas indiferenças. Trata-se, mais ainda, como questionou Brasil (2012, p. 115), da possibilidade de o cinema fazer um intercâmbio entre diferentes domínios, “entre dentro e fora, entre sociedade, natureza e sobrenatureza, entre realidade e fabulação”, e que, contudo, não são separados por esse povo e pelo filme.

Desse modo, as imagens-fabulação no filme deslocam o nosso olhar com os novos enunciados que produzem, “e isso pode ocorrer quando fabulamos juntos com as imagens e a partir delas” (Marques, 2021, p. 65), e ocorre também quando Solano fabula sem fazer dissociação, no próprio processo enunciativo, do plano material e cosmológico. A “pureza” espiritual, conforme narra, é algo que se deve perseguir, mesmo sabendo que é impossível de alcançar em sua plenitude. Ao colocar em relação esses dois mundos de forma fabulativa, o líder espiritual da aldeia articula temporalidades e mundos distintos de modo diplomático, o que corresponde a uma ação cosmopolítica que incide no interior das imagens.

Figura 99



Fonte: *Bicicletas de Nhanderú* (2011)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Podemos, por sua vez, considerar essa perspectiva da fabulação, em *Bicicletas de Nhanderú*, como via de uma ação cosmopolítica, não somente pelo fato de ser operada por uma liderança que desempenha uma função xamânico-política na aldeia, mas por propor que as experiências sejam atravessadas por outras temporalidades e enunciações, seja no sentido geracional (exatamente como observamos o jovem Ariel ao lado do Karaí Solano na figura 99), ou também na forma como essas experiências são dadas a ver, pelo dispositivo, ou seja, pelo próprio cinema coletivo.

Em certa medida, empenhados em estabelecer e confrontar as relações da aldeia com a cidade ou com o entorno habitado por não-indígenas, os filmes do Coletivo configuram – pela performance e pelas cenas dissensuais, o que veremos fortemente no filme que será analisado a seguir, e pelos gestos de fabulação –, uma cosmopolítica que se manifesta nas imagens e que parte dos processos de constituição das práticas tradicionais, do cotidiano e do contato com os não-indígenas, muitas vezes hostil, e de experiências que pressupõem a não dissociação entre humanos e não-humanos.

São características que podemos observar em *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá - Duas Aldeias, uma caminhada* (2008), por exemplo, filme que enfatiza, em sua primeira parte, o cotidiano da aldeia *Anhetenguá*, localizada em Lomba do Pinheiro, na região de Porto Alegre (RS), a espiritualidade guarani e as formas reinventadas de sobrevivência, no que é possível desafiar o dentro para desarmar o exterior, com os indígenas indo para o centro da cidade. Em sua segunda parte, o filme centra-se no *tekoha* Koenju, no município de São Miguel das Missões, e o momento em que os indígenas vão ao Sítio Histórico de Missões, não somente para vender seus artesanatos feitos na comunidade, mas para criar, no filme, cenas dissensuais a partir de um certo reencontro da história dos Guarani-Mbyá.

É nesse sentido, “a contrapelo”, para usar o termo benjaminiano, dos modos de visibilidade de um comum compartilhado de maneira desigual, ou seja, a história do povo Mbyá, que as formas sensíveis do cotidiano são reconfiguradas. Ao contrário do filme anterior, em *Duas Aldeias*, as cenas se constituem pela musicalidade, a partir dos instrumentos musicais que vão compor toda sequência sonora de modo diegético dentro do campo, com a presença de instrumentos musicais dos Guarani, como o *mbaraka* e o *ravé*, por exemplo.

Em vista disso, a música guarani aparece como um elemento essencial para a construção das cenas e para a performance dos próprios sujeitos, pois, segundo observou

Rêgo, “a sonoridade estabelece as relações entre os Mbyá e suas divindades. Desse modo, o canto torna o cotidiano da aldeia permeável ao mundo das divindades que não pode ser apanhado totalmente no imediato do quadro, mas situado num fora – espaço do extracampo, mítico e cosmológico” (Rêgo, 2023, p. 146). Assim, o aspecto espiritual é, no filme, registrado sob a manifestação dos instrumentos musicais. Se, em *Bicicletas de Nhanderú* (2011), a palavra era o potencial mediador com as divindades, nesse caso, a música fará essa interlocução no plano cosmológico e também cotidiano – ainda que também tendo a palavra/conversação como elemento principal.

O filme, então, consiste em duas caminhadas, a partir de uma perspectiva geográfica. A caminhada da aldeia à 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 (Barros, 2014; Rêgo, 2023). Assim, o documentário apresenta-nos a interrelação da aldeia com a cidade, colocando em relação os mundos em uma posição de conflito.

É desta forma que os Mbyá “constroem um discurso para apresentar as contradições sobre a história oficial”, em que “a câmera na mão dos indígenas parece estabelecer uma questão sobre as contradições presentes na visão caricatural do não indígena” (Serafim, Rêgo, 2020, p. 316).

Nesse caminhar e movimento com a cidade-aldeia, a relação com não-humanos, a espiritualidade, os modos de vida e as formas de territorialidade são redefinidas pelas 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, e possibilitando, desse modo, um novo imaginário social para organizar, desenvolver e dar sentido a esses acontecimentos.

Figura 100



Fonte: *Duas Aldeias, uma caminhada* (2008)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Figura 101



Fonte: *Duas Aldeias, uma caminhada* (2008)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Figura 102



Fonte: *Duas Aldeias, uma caminhada* (2008)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Logo nas primeiras cenas, acompanhamos uma roda que se forma em torno do fogo, enquanto jovens indígenas entram em campo, formados em fila, com os seus instrumentos musicais (figuras 101 e 102). Ao som da música guarani, o líder espiritual da aldeia, Juancito, ensina aos mais novos, os mesmos que seguem em fila tocando os seus instrumentos, a saudação “*Agyjyevete*”, enquanto homens e mulheres (figura 102) esperam pela passagem dos jovens aprendizes. Assim, um por um, vai passando e saudando, como vemos nas respectivas figuras.

Em seguida, Juancito, que segue à frente dos jovens, com *popyguá*, instrumento usado para reger e ordenar a fila, explica a importância de não esquecer as tradições culturais do povo guarani: “É verdade que hoje estamos quase dominados pelos brancos. Mesmo assim, não podemos esquecer a nossa cultura. Não podemos esquecer de tudo”. No dizer de Barros (2014), essas cenas iniciais, desse modo, vão marcar ao longo do filme um espaço sonoro que revela, também, uma passagem de temporalidades entre o espaço geográfico, ou geopolítico, segundo Brasil (2012), e o tempo entre uma cena e outra.

Nessa direção, é que a música e as palavras de Juancito dão o tom de abertura do documentário, isso porque na cultura tradicional do povo Guarani a música é sinônimo de prestígio e de respeito às práticas tradicionais por justamente demarcar um contato com o plano cosmológico, ou seja, com as divindades. Música, canto e palavra são também peças fundamentais das práticas culturais dos Mbyá, sobretudo presentes na urgência cotidiana desse povo, configurada pelas formas musicais, pelos rituais, cantos e danças.

A música é, assim, ritualizada enquanto fenômeno sonoro que incorpora os modos de vida desse povo, e forma de comunicação com os deuses, presente no cotidiano, nos rituais e nos mitos de criação, em que cantar e dançar possibilitam a reconexão com a ancestralidade e a espiritualidade.

Conforme Deise Lucy Montardo (2009), que realizou uma pesquisa sobre o papel da música nos rituais, no cotidiano e na mitologia do povo Guarani, a música fundamenta, assim como os sonhos, as atividades dos xamãs. É cantando e dançando que esse povo observa a possibilidade de vida, mesmo quando essa vida está em risco – é o que observamos também nos momentos de conflito ou manifestações políticas em torno das reivindicações pela demarcação de suas terras. Esse gesto de dançar e cantar frente a um conflito ou a um ritual, é uma “forma corporal” desse levante, para usar a expressão de Didi-Huberman, que também são “formas que, antropológicamente falando, os tornam sensíveis, os transmitem, os orientam, os colocam em prática, os tornam plásticos ou resistentes” (Didi-Huberman, 2017, p. 152)¹⁵⁴.

Desse modo, enquanto gesto que se levanta, que se rebela e que se impõe, seja a partir da imagem, a dança e o canto estão orientados e implicados pela performance, como veremos a seguir. Segundo Montardo, “cantar, dançar e executar os instrumentos mbaraká e *takuapu* são as ações oferecidas pelos ancestrais míticos como condição para a sobrevivência na e da Terra e como via de reencontro com eles” (Montardo, 2009, p. 55).

A música guarani em *Duas aldeias* é também uma proposta de encenação, ou seja, da performance dos sujeitos em cena e sua mobilização, que envolve a coletividade, de quem filma e de quem é filmado. A conjugação dos instrumentos musicais, novamente observados nas figuras 101 e 102, conjugam uma “relação com as práticas sociais e culturais desenvolvidas tanto nas aldeias quanto fora dela, como o exemplo no canto tradicional, em sua maioria, apresentado no documentário através do coral constituído pelos mais jovens” (Rêgo, 2023, p. 132).

No decorrer do filme, o cotidiano é, de um modo geral, musicalizado, de tal forma a introduzir os elementos míticos e xamânicos no próprio processo fílmico. A maneira como a música aparece no filme remete também ao modo como o xamanismo desempenha um papel organizador na cotidianidade da aldeia. A sonoridade dos

¹⁵⁴ “antropológicamente hablando, los vuelven sensibles, los vehiculan, los orientan, los ponen a trabajar, los vuelven plásticos o resistentes” (Didi-Huberman, 2017, p. 152).

instrumentos musicais, assim, assume uma função de mediação na comunicação intermundos, ou seja, se coloca na intermediação entre o plano cosmológico – o momento em que os jovens tocam e Juancito os ensina a saudação e a importância de manter as tradições do povo Guarani – e no momento da filmagem, o registro do cotidiano.

A música para os Guarani também tem um papel de invocação das divindades e de superação das dificuldades, “cantada com a alma vinda das regiões divinas e dançado com o corpo adornado” (Montardo, 2009, p. 262). No filme, a dimensão musical fará, então, relação com a performance dos sujeitos em cena, isto porque, “os cantos e danças acompanhados dos instrumentos, não apenas no ritual, mas já nos mitos, quando executados com concentração, com dedicação, com afinação são responsáveis pelo deslocamento dos corpos num caminho ascendente” (Montardo, 2009, p. 262). Assim, pelos sonhos, pela conversação e pela relação com os não-humanos, a musicalidade guarani impulsiona a narrativa do filme.

Música, dança e ritual são, nessa perspectiva, componentes que estruturam a narrativa fílmica, de modo mais enfático em *Duas Aldeias*, ainda que observamos em *Bicicletas de Nhanderú* o mesmo procedimento, com diferença que aprece no final deste, ou, no dizer de Barros (2014), para simbolizar uma “benção final”, após a construção da casa de reza, como vimos. Com o canto, a dança e a música, o corpo se renova a partir do sentir e das novas formas de expressar o sensível, uma vez que “a escuta é feita com o corpo, e isto é manifestado nos textos dos cantos e na dança, que acompanham o escutar. O sentir é consequência imediata do escutar” (Montardo, 2009, p. 254).

É assim que, após as cenas em que os jovens tocam os instrumentos sob a coordenação de Juancito, um corte seco é dado para o momento em que estão na mata, para dar continuidade aos ensinamentos das práticas espirituais, explorando a conversação e o uso de planos gerais da aldeia. Nesse sentido, é possível observar o papel fundamental que a musicalidade guarani desempenha no filme, presente no plano diegético da narrativa, ou mesmo extradiégico, como no início do documentário em que indígenas começam a formar uma roda em torno do fogo.

De maneira suave, a música se vai com o corte para o plano seguinte, em que um indígena, em voz *off*, descreve um pouco a vida dos Mbyá na aldeia, que está “no meio dos brancos, no meio da cidade”. Na pequena roça, não há mais tatu, gambá e não podem mais plantar suficientemente para sobreviver, tendo que deixar a aldeia para vender seus

artesanatos na cidade, que os cerca e que cresce cada vez mais. Em outro momento, após essa fala que vem junto com as imagens em planos gerais da aldeia, como já salientado, observamos aquilo que Barros (2014) denominou de “metáfora da colmeia” e que, com efeito, transforma-se em um ato de fabulação. Trata-se do indígena que segura a colmeia sem abelhas (figura 103) e que, segundo narra, “são que nem os mbyá-guarani”, pois deixam suas casas quando são incomodadas.

Figura 103



Fonte: *Duas Aldeias, uma caminhada* (2008)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

A colmeia, abandonada pelas abelhas e que segura o indígena, como observamos na figura acima, 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: o confinamento e a 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.

Em suma, o gesto de deslocar-se representaria, na fala do indígena, a vida dos Mbyá e a própria mobilidade a que esse povo é obrigado a submeter-se. A falta de espaço territorial para plantar, as condições de sobrevivência cada vez mais escassas pelo cercamento da cidade e dos não-indígenas, as dificuldades de manter as práticas e modos de vida tradicionais, por exemplo, traduzem-se na caminhada, no ir-se em busca de um futuro melhor, tal como as abelhas.

Esse deslocamento, muito presente na cultura guarani, “de um ponto a outro do território, identificada com as experiências cultural, histórica e geográfica dos Guarani, relaciona-se com a estruturação do próprio filme constituído sobre o dispositivo da caminhada” (Barros, 2014, p. 155). Como sugere o filme, nesse sentido e a partir da própria performance fabulativa observada na figura 103, trata-se de um deslocamento forçado a que esses povos vêm sendo submetidos nas últimas décadas. Essa mobilidade, então, traduzida como caminhadas, faz parte da história do povo Guarani, justamente em função das limitações geográficas e dos conflitos pela demarcação das terras tradicionais.

De certo modo, as caminhadas empenhadas no filme, seja dentro da aldeia ou fora dela, no caminho à cidade, pressupõem o entendimento cosmológico que os Mbyá têm quanto à mobilidade. Assim, de acordo com Evaldo Mendes da Silva, “para os Mbyá e os Nhandevá, as divindades, assim como os homens, vivem em deslocamento permanente” (Silva, 2010, p. 262).

Nessa perspectiva, voltamos ao debate do primeiro capítulo desta tese, a busca pela terra sem mal, uma cosmologia guarani que reside na mobilidade social desses grupos (Mbyá, Ñandeva e Kaiowá), e que vai definir a dimensão sociopolítica de sua própria organização. Para retomarmos essa reflexão, na esteira de Renato Sztutman, “os Guarani da atualidade (sobretudo os mbyá) são descritos como em contante deslocamento, migração, cujo intuito parece ser menos o de conquista ou ocupação territorial que a evasão guiada por valores religiosos e por uma sofisticada cataclismologia” (Sztutman, 2005, p. 273).

Em linhas gerais, esse gesto de fabulação a partir da colmeia apresenta-se também como momentos de tensionamentos das cenas (Brasil, 2013; Barros, 2014) provocados pelos não-indígenas, seja dentro ou fora de campo. É na mata, então, que os jovens vão

recolher a madeira para fazer artesanato (figura 104), em um território que, segundo dizem, é agora ocupado pelos “brancos”, ou seja, como disse um deles ao apresentar de longe a aldeia: “Essa terra já não é mais nossa. É propriedade dos brancos”. Entre um plano e outro, vemos o processo de retirada da madeira.

Figura 104



Fonte: *Duas Aldeias, uma caminhada* (2008)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Essa madeira servirá para confeccionar artesanatos de figuras que representam os costumes dos Mbyá, posteriormente para serem vendidas e apresentadas aos olhares dos não-indígenas. Esse contato com a produção dos Mbyá, ainda que de modo superficial (pelo olhar da câmera de seus equipamentos fotográficos, no caso dos turistas), como veremos adiante, invoca um dissenso que faz referência a um outro modo de narrar a própria história, com a comunicação intermundos, mas também pela interpelação aos não-indígenas no momento em que estão nas muralhas do Sítio Histórico das Missões, em Porto Alegre.

Para voltarmos ao processo de confecção dos artesanatos, que começa quando os jovens indígenas vão à mata, observamos o momento em que caçam um sabiá (figura 105) – o “passarinho” representado no artesanato que será vendido (figura 107) –, que, em sua análise, Rêgo descreve como sendo a “metáfora da vida Mbyá”, pois, segundo um

dos indígenas que participa da caça e preparo da ave, “não estamos judiando do passarinho, nem morrendo de fome, só estamos mostrando como era nas matas”. Nesse sentido, o grupo de jovens busca dar continuidade à produção artesanal, “em um conhecimento atrelado às práticas que estão em risco por conta da perda da tradição ou pela diminuição dos espaços das reservas” (Rêgo, 2023, p. 130).

Figura 105



Fonte: *Duas Aldeias, uma caminhada* (2008)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Figura 106



Fonte: *Duas Aldeias, uma caminhada* (2008)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

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 (figura 106) que, nesse caso, é Ariel – realizador e integrante do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema –, 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.

Compreendemos nessas cenas (figuras 105 e 106) a constituição do dissensual, não como explicações lógicas sobre os modos de vida do povo Mbyá, como mostrar os métodos de caça e preparo da ave para nós, espectadores “brancos” – que, como pressupõem, sentiremos “pena do passarinho” –, “mas sim para elaborar combinações inusitadas, que possam alterar padrões de julgamento e valorização, expondo a divisão e as desigualdades que fraturam o comum” (Marques, 2022, p. 3). É nessa direção que essas cenas evocariam o dissenso, enquanto método de interferir nas inteligibilidades, fazendo ver o que não era visto de forma completamente diferente de como aparecia nos regimes hierárquicos de visibilidades.

Desse modo, há um cotidiano que é performatizado de modo estético e político, ao mesmo tempo em que é fabulado para além da realidade e dos regimes de visibilidades construídos. Se prestarmos atenção, percebemos também o destaque que é dado ao atravessamento de temporalidades no que diz respeito às práticas tradicionais, como, por exemplo, performar a prática da caça como faziam antigamente os avôs dos jovens indígenas. E isso acontece, de forma dissensual, no momento em que a busca pela madeira para o artesanato, o que vai garantir a comida na aldeia, é interrompida justamente para que os jovens possam comer e ao mesmo tempo mostrar como faziam seus antepassados. Nesse sentido, na esteira de Rancière, citado por Marques, essas cenas de dissenso possibilitam “dilatar os momentos singulares em uma temporalidade não hierárquica, impregnando-os da beleza e da potência de acontecimentos sensíveis, permitindo a coexistência de singularidades” (Rancière, 2020, p. 840 *apud* Marques, 2022, p. 3).

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*, como possível observar na figura 104, respectivamente, adquire, no trabalho artesanal do passarinho (figura 107), 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 107



Fonte: *Duas Aldeias, uma caminhada* (2008)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Diante dessa perspectiva, há uma relação entre o processo fílmico e o próprio processo de confecção dos artesanatos. Enquanto o primeiro é realizado também pelas mãos dos indígenas, em uma dimensão de reflexividade da história mbyá que é reconstruída e interpretada pelos seus atores, os indígenas; o segundo, se dá pela transformação da matéria prima. Ao mesmo tempo em que filmam, os indígenas comentam, interpelam, passam a performar, em um gesto que se repete na produção do artesanato, como também observado em *Bicicletas de Nhanderú* (2011), em que predomina o dispositivo (seja da matéria prima ou mesmo dos aparatos técnicos) como elemento coletivizador.

Conforme destaca Rêgo, nessa direção, “podemos evidenciar uma dimensão metafórica que diz respeito à busca por recontar a história Mbyá, em uma proposta que tem nos sujeitos um domínio preponderante, dotando as ações desses de uma dimensão significativa para a coletividade” (Rêgo, 2023, pp. 131-132). Enquanto Ariel explica o processo de filmagem, por exemplo, cenas das mulheres comentando sobre a produção de cestas e de indígenas caminhando pela aldeia e em direção à cidade para o contato com

os não-indígenas (para a compra de sacolés) são sobrepostas à sua voz, e quando, nesse momento, a música guarani se faz presente de forma extra-diegética para tornar-se, no seguinte plano, diegética.

Outra vez mais, vemos que a música está no âmago da narrativa fílmica, seja na transição de planos ou mesmo no campo de filmagem. Segundo comenta o indígena, que está com Ariel, “nós temos que mostrar para os brancos como a gente vive. Mostrar a verdade. Não somente para enganar. Porque nós estamos perto da cidade, porque não temos mata e estamos com essas casas. Para que não só os brancos falem por nós, e vocês filmem”.

É nesse sentido que o filme vai revelando o cotidiano da aldeia, que já não tem mais a mata para plantar, colher e caçar, tendo os indígenas que se deslocarem à cidade para vender seus artesanatos ou mesmo comprar comida. Essas cenas de caminhadas dentro e fora da aldeia, configuram “uma mobilidade e transitoriedade em espaços que demarcam territórios geracionais específicos”, no dizer de Rêgo (2023, p. 135). É o que vai comentar o cacique Cirilo (figura 108), enquadrado de frente para a câmera em plano americano, ao criticar os limites territoriais que são impostos aos Mbyá: “Os brancos sempre nos olham mal. Mas eles mesmos nos colocaram num chiqueiro. Estamos como bichinhos aí cercados que alguém vai e coloca um pedaço de pão. E se ninguém der, nada a gente não come. Mas por que isso? Porque eles mesmos tiraram tudo”. Conforme chama atenção Barros, “há, aparentemente, uma consciência dos que são filmados, no sentido de chamar a atenção dos espectadores não índios, como se a eles as cenas fossem explicitamente direcionadas” (Barros, 2014, p. 158).

Figura 108



Fonte: *Duas Aldeias, uma caminhada* (2008)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Assim, os indígenas compram frutas que os brancos vendem na entrada da aldeia, colocam, em vão, armadilhas na mata para caçar passarinho, como podemos observar na figura 109, voltando no dia seguinte com a armadilha ainda vazia. Nesse sentido, Juancito (figura 109) comenta o desejo do povo Mbyá de acordar e ir direto para a mata colocar armadilha para comer tatu, o que já é impossível, pois já não há mais mata suficiente para atrair os animais – cenas que veremos no início da segunda parte do filme, por exemplo. Com isso, segundo narra Juancito, os deuses já não podem dar-lhes o que comer, como o javali. “O javali tem um deus, um dono, com morada aqui na terra. Se você meditar para esse deus, ele vai permitir que o javali pise na armadilha para você comer. Mas num lugar sem mata, como isso vai acontecer?”, conta.

Figura 109



Fonte: *Duas Aldeias, uma caminhada* (2008)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

A posição de Juancito, com sua performance, constitui uma dimensão fabulativa ao trazer à cena os aspectos de um plano cosmológico e de uma prática tradicional sobre a caça, reforçando, desse modo, a mitologia e o ritual, ainda presentes na aldeia mesmo sem as condições de exercê-las, por assim dizer, pois não há mais a mata. Desse modo, é preciso estabelecer uma comunicação com as divindades, ou seja, com os não-humanos, que são acionados a cada instante no filme, como na figura 110, que novamente se faz presente a linguagem musical, enquanto estão entorno do fogo, em que música e mitologia se conectam.

Figura 110



Fonte: *Duas Aldeias, uma caminhada* (2008)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Nota-se que para pensar a insurgência de outras entidades nas imagens, sobretudo quando são retomadas pelas conversações, as cenas são apresentadas pela musicalidade. Conforme destaca Montardo, nesse sentido, isso ocorre porque, para o povo Guarani, “há canto para fazer armadilha, canto para fazer anzol, canto para caçar, canto para afastar o mau tempo, entre outros” (Montardo, 2009, p. 68), e canto para fazer cinema.

Como já salientado, essas cenas constituem, basicamente pelo plano mítico, uma complexidade do cotidiano da aldeia, em que a questão central está no âmbito da interlocução com outras entidades, numa dimensão espiritual, pelas conversações, rituais e danças, e material, pelo artesanato. Os animais citados nas conversações e que os indígenas se empenham para caçar, muitas vezes em vão, se transformam em artesanato, como já dito. Esse gesto revela uma perspectiva que se apresenta fora e dentro da aldeia, de um modo geral, tal como observamos no momento em que as crianças tocam os instrumentos e dançam na aldeia e na cidade (figuras 111 e 112).

Isto é, como sugere Rêgo (2023), um modo de afirmação dos “aspectos simbólicos” que se somam aos esforços coletivos da aldeia para reelaborar os modos tradicionais. É o que parece sugerir, nesse sentido, o próprio processo fílmico que supõe essa estrutura baseada na experiência sensorial da musicalidade guarani, da palavra e também dos ensinamentos dos mais velhos para os mais jovens.

Figura 111



Fonte: *Duas Aldeias, uma caminhada* (2008)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Figura 112



Fonte: *Duas Aldeias, uma caminhada* (2008)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

É possível olhar essa comunicação intermundana sob uma perspectiva do “mundo mítico e o mundo histórico”, como sugere Viveiros de Castro (2020 [2002]) sobre os espíritos serem uma categoria que atestam essa relação. Nesse sentido, passamos da questão de uma performatividade que se dá na aldeia para sobre como esta age na cidade na relação com os não-indígenas, de um modo geral – novamente observado nas figuras 111 e 112. Assim, essas cenas provocam uma certa interação com os não-indígenas, fazendo com que um deles, presente na apresentação da cidade, chegue a dançar com a música mbyá.

Chama atenção, o fato de que, no filme, os mundos mítico e histórico, de certo modo, conduzem a aparição fabulativa e performática dos sujeitos na cena. Por certo, essa operação corresponde não somente a um cotidiano entrelaçado pelos modos de vida tradicionais que resistem frente ao processo de confinamento a que são submetidos, mas ao protagonismo que assumem as agências não-humanas na configuração de novas legibilidades às práticas tradicionais.

Vale destacar que algumas dessas práticas, no entanto, parecem não integrar totalmente o cotidiano da aldeia, sobretudo, e como já destacamos, pela ausência de recursos que os possibilitam, como também do ponto de vista territorial, como podemos observar no momento em que Juancito está dançando enquanto alguns jovens tocam os instrumentos e ouvimos uma indígena dizer: “Quem dera fosse sempre assim”, em tom

de nostalgia. “Podia ser sempre assim, pra que todos vissem como é. Essa dança nos faz falta”, completa outra voz fora de campo.

Da maneira pela qual são apresentadas no filme, essas cenas de performance, dissenso e fabulação são sugeridas por uma montagem que pressupõe uma não linearidade dos planos, o que significa dizer que as cenas constroem uma possibilidade de ressignificação e reconexão com mundo mítico, ou seja, com a dimensão cosmológica que se imprime nas imagens. Nota-se, por exemplo, como as sequências de planos são apresentadas ou terminadas pela musicalidade guarani, ou mesmo a conversação enquanto elemento constitutivo da prática de confecção do artesanato. No entanto, há ações em que à câmera não é permitido avançar, seja como forma de respeito ou mesmo para preservar uma prática espiritual que é sagrada para os Mbyá.

Referimo-nos, nesse sentido, ao momento em que uma mãe leva sua filha para passar por um ritual de cura com o xamã (figura 113). A câmera percorre o entorno da maloca onde ocorrerá o ritual, junto com o xamã, que sopra o cachimbo, fazendo circular a fumaça ao redor da casa. “Nós, os Guarani, temos uma força grande dada pelo nosso Pai, que é no nosso cachimbo”, fala o xamã, enquanto caminha. Como descreve Rêgo a partir de Hélène Clastres (1975), o cachimbo torna-se, entre outros, um objeto importante para “o encadeamento das ações” no documentário, agindo como dispositivo que vai interagir com o “mito do surgimento do fogo”. Para Rêgo, nessa perspectiva, é o que auxilia também no imbricamento entre plano mítico com os acontecimentos da realidade imanente, contingentes a uma cotidianidade.

Essa oposição pode ser observada na mediação pelo qual os sujeitos indígenas estariam inseridos, delineando uma realidade onde cada um deles são também importantes no processo de diálogo com a dimensão transcendente, presente no mito, ou seja, no documentário, podemos destacar uma ideia de cena em que existe uma convergência entre os elementos mitológicos (transcendentes) e os elementos da realidade (imanes), em uma aproximação dessa duas instâncias, em um espaço onde os elementos espirituais estão em proximidade constante com o mundo real (*vai*) (Rêgo, 2023, p. 159).

Figura 113



Fonte: *Duas Aldeias, uma caminhada* (2008)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Esse sopro de fumaça lançado sobre a cabeça da criança que está enferma é “mortal” para trazer a cura (Chamorro, 2004). Do lado de fora, sem poder entrar na casa de reza, a câmera registra os bafejos de fumaça que saem do cachimbo usado para processos de cerimônias, rituais ou mesmo no cotidiano dos Mbyá, sendo também confeccionado com matéria-prima para representar conteúdos simbólicos da cosmologia desse povo. A imagem, formada por uma opacidade para preservar um certo saber, vai constituir através da comunicação intermundos – como a forma de filmar o ritual – uma descrição cosmológica que se converte em uma postura política, o que corresponde, com efeito, a uma cosmopolítica, não tanto pelo conteúdo que carrega, mas pela visibilidade que vai provocar novos regimes do sensível e configurações do visível, se pensarmos com Rancière. Não obstante, a cosmopolítica dessa cena corresponde a uma ação coletiva entre os indígenas que dela participam e a dimensão espiritual que os envolve.

Na segunda parte do filme, no *tekoha* Koenju, no município de São Miguel das Missões, observamos de modo mais enfático como a performance estabelece uma relação com a fabulação e a cena dissensual. 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 não é visível ou dizível. 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, veremos no momento em que os indígenas deixam a aldeia para venderem seus artesanatos na cidade, mais

precisamente, nas Ruínas dos Sete Povos das Missões, lugar onde seus antepassados foram explorados e mortos para a construção de muralhas das Ruínas.

As cenas construídas nesse momento constituem 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.

Ariel Ortega, Patrícia Ferreira e Mariano Aguirre caminham 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. Mariano Aguirre (figura 114), 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 ruínas que nossos parentes fizeram. Agora eles [os brancos] não querem dar pra gente o que é nosso. Nossos parentes construíram isso forçado pelos brancos. Eles [os padres jesuítas] forçaram os índios a trabalharem nisso”, fala Mariano, ao caminhar entre os Sítios, olhando, ora para fora de campo, ora para o alto das muralhas.

Figura 114



Fonte: *Duas Aldeias, uma caminhada* (2008)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Figura 115



Fonte: *Duas Aldeias, uma caminhada* (2008)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Figura 116



Fonte: *Duas Aldeias, uma caminhada* (2008)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Enquanto turistas e grupos de estudantes também percorrem as muralhas do sítio histórico, os Mbyá reelaboram o passado a partir de seu próprio ponto de vista que, por vezes, é confrontado em imagens pelas palavras dos não-indígenas, por exemplo, como da guia turística ao dizer que o povo Guarani era “mais dócil para o trabalho escravo”. Mariano, então, segue narrando a história marcada pela exploração a que foram submetidos os Guarani, que “traziam as pedras de muito longe com a força dos braços”, enfrentando “sofrimento para deixar isso aqui na terra [...], para que depois os brancos os matassem todos”. Nesse sentido, como descreve Barros, a partir das narrativas míticas,

os Mbyá “apropriam e ressignificam o discurso oficial que guarda aos jesuítas centralidade na história das Missões” (Barros, 2014, p. 159).

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, e, sim, como uma enunciação mítica que vai redesenhar esse espaço comum, criando, assim, um conflito nos regimes de visibilidade. É nessa perspectiva que essas imagens se tornam políticas, pois são dissensuais, ao desconectarem “significações e visibilidades, que permitem o estranhamento e a polêmica” (Marques, 2014, p. 70), sobretudo com relação aos acontecimentos históricos e conflitos estabelecidos pela montagem.

A narração mítica de Mariano é entendida, desse modo, enquanto gesto dissensual que modifica nosso entendimento e olhar sobre a história, no questionamento de um discurso hegemônico e dominante que silencia e apaga as resistências e os conflitos historicamente empenhados por esses povos. Desse modo, os acontecimentos históricos são reiterados para um contexto em que é possível estabelecer uma relação com as agências não-humanas, como, por exemplo, a partir da narração e sua perspectiva cosmológica dos indígenas. É importante observar que essa narração sobre a história de construção das muralhas se dá pela potência criativa dos próprios indígenas, ou seja, pela fabulação que vai estabelecer uma dissonância com as palavras dos não-indígenas, constituindo as cenas dissensuais. Para Rancière, essas cenas são consequências das “ações de sujeitos que não eram, até então, contados como interlocutores, irrompem e provocam rupturas na unidade daquilo que é dado e na evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível” (Rancière, 2004, p. 55 *apud* Marques, 2014, p. 73).

À medida que vai caminhando, Mariano constrói uma narração pela fabulação que, por um lado, se dá a partir de uma perspectiva cosmológica que envolve a mitologia do povo Guarani e, por outro, na reelaboração da história que é povoada por um cotidiano que favorece a relação com aqueles que perpetuam uma versão ocidental da história. Seria um curto-circuito, em que deslocar-se à cidade para vender artesanatos e, assim, ter condições mínimas de sobrevivência, é também um ato de resistência, reencontro e reelaboração da própria história. Nessa direção, como afirma Barros (2014, p. 163), “o filme mostra como o discurso do turismo é atravessado pelo discurso mítico dos indígenas”.

Mariano conta, então, como a cobra grande comia as crianças e que também tocava o sino que caiu, junto com a cobra, pelo raio enviado por Tupã. Já entre as muralhas, o narrador mítico nos alerta que é possível ver as manchas da gordura da cobra nas paredes de pedra, momento em que câmera se movimenta para mostrar as paredes como uma “demonstração fílmica do mito” (Barros, 2014, p. 163). Enquanto narra, vemos fotografias do museu tomado pelo mato (figura 117) quando o sino não havia caído. A cobra, como um grande monstro precisava ser abatida, segundo narra Mariano, tendo a tempestade explodido o sino (figura 118) e a cobra, deixando seu sangue misturado com a sua gordura impregnado nas paredes (figura 119).

Figura 117



Fonte: *Duas Aldeias, uma caminhada* (2008)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Figura 118



Fonte: *Duas Aldeias, uma caminhada* (2008)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Figura 119



Foi ela que comeu a criança.

Algumas vezes,
quando você olha,

Fonte: *Duas Aldeias, uma caminhada* (2008)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Outro momento que poderíamos apontar como constituição de uma cena dissensual é quando Ariel, com a câmera em punho, interpela um professor não-indígena sobre a imagem do indígena (figura 120), que diz que “os índios estão vendendo a sua imagem”. Nesse momento, também, são intercaladas as imagens do salão do museu, onde outros Mbyá estão vendendo seus artesanatos, enquanto demonstram a insatisfação pelo fato dos turistas não comprarem nada: “Vocês não compram nada, só ficam tirando foto”. Por um lado, os Mbyá despertam a curiosidade dos não-indígenas ao serem solicitados

para entrevistas e fotos, e também interpelados sobre sua etnia e se ainda “caçam de verdade” com arco e flecha, conforme pergunta uma turista.

Figura 120



Fonte: *Duas Aldeias, uma caminhada* (2008)
Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema

Ariel enquadra o professor que está sentado, ao mesmo tempo que o confronta pela câmera, ao dizer que os brancos também estão explorando a imagem dos indígenas, que visitam seus territórios, tiram foto e não mais retornam, como observado nas imagens dos turistas tirando foto dos artesanatos, ou mesmo querendo tirar foto com alguns indígenas ali presentes. Uma outra câmera registra a conversa de Ariel com o professor, que é questionado sobre o imaginário que tem acerca do povo Guarani, e um grupo de alunos em plano aberto. Para Barros, essa cena, além do que apontamos como sendo dissensual por propor uma redistribuição do sensível e reinvenção de outras visualidades ou imaginários, é um equívoco do contato, a partir da formulação de Viveiros de Castro, justamente pelo embate de pensamentos.

Nesse sentido, conforme descreve Barros, a cena é permeada por equívocos pois provoca concepções distintas da imagem entre os dois mundos, o do não-indígena e do indígena. Para o autor, “o diretor em cena cria uma relação marcada pela diferença, não porque são representações e interpretações distintas do mesmo mundo, mas porque põem em contato mundos diferentes, visões e modos de vida dissociados entre si” (Barros, 2014, p. 108).

Assim, conforme apresentamos neste capítulo, a partir dos filmes do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, há um empenho das narrativas que desenvolvem a cosmopolítica da imagem através dos gestos da performance, da cena dissensual e da fabulação. É possível pensar, a partir do que foi exposto, como as experiências e engajamentos políticos de contar a própria história estão permeadas pela dimensão cosmológica desse povo, formando um horizonte para novos regimes de visibilidade.

De modo geral, podemos ressaltar que os filmes do Coletivo se constituem na tessitura cosmológica e política, como foi possível observar nos filmes analisados acima, destacando elementos que integram uma cotidianidade permeada pelas práticas tradicionais, mas também pelos riscos à sua existência, por exemplo. No processo fílmico que se constitui pela palavra, pelo canto, pela dança e pelos rituais, observamos como a cultura mbyá é performada, sua história fabulada e sua aparição diante das imagens, novamente para retomarmos a Didi-Huberman (2011), cria cenas dissensuais, provocando outros novos regimes de visibilidade, seja no plano cosmológico ou no político.

**Capítulo 5 – Entre o fogo e a imagem:
O cinema documentário da Associação Cultural dos Realizadores
Indígenas de Mato Grosso do Sul (Ascuri)**

Figura 121



Fonte: *Jepea`yta - A Lenha Principal*
Ascuri, 2012

Com mais de uma década de atuação, o que resultou em dezenas de curtas e alguns longas-metragens, a Ascuri (Associação Cultural dos Realizadores Indígenas de Mato Grosso do Sul) consolidou uma trajetória de produção audiovisual entre os povos indígenas de Mato Grosso do Sul. O Coletivo, que é formado por indígenas Guarani, Kaiowá e Terena, 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.

Além da produção¹⁵⁵ de vídeos clips para músicas do primeiro grupo de rap indígena do país, *Brô Mc's*, formado por jovens guarani e kaiowá, o Coletivo tem investido em filmes que misturam documentário e ficção, em que exploram a fabulação, destacando no conjunto de suas principais produções *Bandeira, a festa de São Sebastião* (2011); *Força e luta de Pindo Roky* (2013); *Guapo'y – a árvore viajante* (2010); *Guerreiro Guarani* (2010); *Guyra Kamb'y* (2013); *Ipuné Kopenoti Terenoe – a cerâmica terena* (2010); *Jaguapiré na luta* (2010); *Jakaira* (2010); *Jerosy Pukui* (2010); *Kaiowá Kunhatai* (2010); *Panambizinho, o fogo que nunca apaga* (2014); *Pirakuã – Os guardiões do Rio Ápa* (2014); *Mokõi Kovoé* (2021); *Guyra Koka* (2021), entre outros. Além disso, o Coletivo produziu e idealizou, em parceria com outros realizadores e instituições, o projeto websérie¹⁵⁶ *Nativas narrativas: mirando mundos possíveis*, em 2020, durante a pandemia de coronavírus.

Atentos a um novo cenário de produção e difusão audiovisual que se consolidava no contexto da pandemia, a Ascuri reinventou seu modo de produzir filmes. Cientes de que esta nova produção não circularia pelas grandes telas em exibições coletivas (como costumam ser assistidas as obras do Coletivo em mostras e festivais de cinema) em razão do isolamento social, mas seria vista por muitos em ambientes virtuais e nas telas de celulares, optaram, assim, por experimentar o formato de websérie.

Para este capítulo, ainda que acionando pontualmente uma obra e outra, selecionamos para análise os filmes *Jepea'yta - A Lenha Principal* (2012), *Tatatin Rapé, o caminho da fumaça* (2022), os episódios da websérie *Nativas narrativas* e o curta-

¹⁵⁵Algumas das produções do coletivo podem ser vistas nos seguintes links: <https://vimeo.com/ciaoctguaikuru>, e na página do Coletivo no YouTube: <https://www.youtube.com/@ascuibrasil7341/featured>. Acesso em 8. novembro.2023.

¹⁵⁶Websérie será compreendida como delineado pelo projeto da Ascuri, voltado para a produção audiovisual para as plataformas digitais no contexto da pandemia do coronavírus, como forma de difusão, distanciando-nos, assim, do conceito de webdocumentário.

metragem *Mokõi Kovoé* (2021), de modo a identificar as características principais que constituem a cosmopolítica nos filmes do Coletivo, e também elementos que são estruturantes da vida social, cultural e política dos povos Guarani e Kaiowá, como o cultivo e a domesticação do milho e do fogo, atividades que formam parte do sistema social e das atividades cotidianas desses povos, incluindo também os cantos-rezas – para pensarmos de que modo constituem a cosmopolítica das imagens produzidas pela Ascuri.

Conforme temos observado, as diferentes experiências de produção audiovisual entre os povos indígenas, no Brasil, têm surgido como resultado de parcerias e projetos de oficinas de formação, sobretudo a partir do VNA, com produções que procuram estar em outros circuitos de exibição do audiovisual para além do convencional, consolidando importantes coletivos, como demonstramos no capítulo 2 desta tese. De modo geral, e como salientamos, a complexidade dessas produções tem, nas últimas décadas, tornado cada vez mais delicado discutir o conceito de cinema. É preciso tomar o contexto desses filmes desde sua perspectiva política e cosmológica, especificamente com relação ao uso das tecnologias de produção, ou seja, dos aparatos técnicos que formam parte desse processo de comunicação intermundos.

É nessa direção que podemos compreender a fala do fotógrafo, rezador kaiowá e integrante da Ascuri, Ademilson Concianza Verga (Kiki), de que “a gente filma com o espírito” (Gorges, 2022, p. 177) – epígrafe desta tese –, para traduzir que as práticas cinematográficas desse coletivo não correspondem somente ao uso dos aparatos e de uma linguagem técnica, já canonizados na forma do fazer audiovisual convencional, mas, também, que esse fazer cinema entre os povos indígenas está atravessado por diferentes perspectivas humanas e não-humanas. Em outras palavras, agências no plano mítico, que incidem, de alguma forma, no próprio processo fílmico – é preciso negociar com os donos, guardiões dos rios, dos milhos e dos cantos para filmar. Desse modo, interessamos pensar neste capítulo como as produções da Ascuri têm movimentado o pensamento de uma cosmopolítica das imagens, constituída pelas cenas dissensuais, pela performance e pela fabulação.

Antes de adentrarmos a essa questão principal, é importante situar o contexto sociopolítico em que surgem essas produções do Coletivo, como os projetos Vídeo Índio Brasil (VIB) e *Ava Marandu, Os Guarani convidam*, as oficinas do *Cine Sin Fronteras*, realizado em 2008 na Bolívia, por iniciativa da Escuela de Cine y Arte de La Paz (ECA/Bolívia), em parceria com o *Centro Saphi Aru* – que capacitam, por meio de

oficinas, camponeses e indígenas da Bolívia –, a Universidade Federal de Goiás (UFG) e o Museu das Culturas Dom Bosco, em Mato Grosso do Sul.

Assim como alguns dos coletivos comentados nesta tese, como no capítulo anterior, a Ascuri surge em um contexto de criação de políticas culturais voltadas para a diversidade e pluralidade entre os povos, a partir do primeiro governo do presidente Luis Inácio Lula da Silva, em 2003, que adota uma política de valorização no campo da produção cultural, sobretudo com a criação da Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural (SID), e a transferência da Agência Nacional de Cinema (Ancine) para o Ministério da Cultura (MinC), a construção do Plano Nacional de Cultura (PNC) para pautar as ações públicas de cultura, em 2010, e do Sistema Nacional da Cultura (SNC), em 2012. Muitas das iniciativas de políticas culturais tiveram uma continuidade durante o Governo Dilma (2011-2016), ainda que de modo não intenso como nos anos anteriores.

Dentre essas políticas, a que possibilitou o acesso da Ascuri aos projetos governamentais de fomento foi o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva, criado em 2004 –, e o Plano Setorial para as Culturas Indígenas, este criado em 2012, sob o desenvolvimento de políticas culturais voltadas para os povos indígenas, com ações de promoção e fortalecimento das culturas indígenas no Brasil. Desse modo, entre os projetos criados pela SID, estavam *Vídeo Índio Brasil* e *Ava Marandu – Os Guarani Convidam*.

Segundo destaca Maria Cláudia Gorges, esses projetos “permeiam o processo de constituição da Ascuri, ambos ligados ao Pontão de Cultura Guaicuru, criado em 2008, em parceria com a FUNAI (Fundação Nacional do Índio) e o Cine Cultura, um cinema alternativo, em Mato Grosso do Sul, que já não existe mais” (Gorges, 2022, p. 143). Surgido para integrar o 4º Festival de Cinema de Campo Grande (Mato Grosso do Sul), o FestCine Pantanal, em 2007, o *Vídeo Índio Brasil* (VIB), organizado pela Associação dos Amigos do Cine Cultura (AACC), foi, então, o primeiro festival de cinema indígena realizado em terras dos Guarani e Kaiowá, em Mato Grosso do Sul. A criação do VIB surge, desse modo, com a emergência de produções audiovisuais nesse estado e com a proposta de dar visibilidade à cultura audiovisual indígena no segundo estado com o maior número de população originária do país, como destacamos no prólogo desta tese.

Com uma edição exitosa, que contou com a presença de mais de dez mil pessoas, o projeto estabelece como sede, de 2008 a 2010, o Cine Cultura, em Campo Grande,

capital do estado. O festival Video Índio Brasil (VIB), em suas quatro edições, circula em diferentes municípios de Mato Grosso do Sul, como em Dourados, Corumbá, Sidrolândia, Caarapó, Bonito e Coxim, exibindo uma diversidade de produção audiovisual indígena e realizando múltiplas atividades, como exposição de fotografias, mostra de bastidores dos trabalhos do VNA, oficinas de capacitação, entre outros.

É na edição de 2010 que o VIB realiza oficinas de formação, com Ivan Molina, realizador e professor da ECA/Bolívia, Divino Tserewahú e Paulinho Kadojeba, e com a realização de atividades práticas e teóricas em pontos da cidade e na Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), com apoio do Núcleo de Estudos e Pesquisas das Populações Indígenas (NEPPI), além de produções em territórios guarani-kaiowá. Entre as produções surgidas com as oficinas, destacam-se *Ipuné Kopenoti Terenoe*, *Cerâmica Terena* (Ascuri, 2010), *Teko Mbarete Guarani/Kaiowa. Educação Tradicional* (Ascuri, 2011), *Kagui* (Ascuri, 2010), *Puítý vai ao Cinema* (Ascuri, 2010), *O Difusor da Sua Cultura* (Ascuri, 2010) e *Uma Aldeia na Cidade* (Ascuri, 2010). Em 2011, no entanto, as edições do VIB começam a enfraquecer, sem a realização de oficinas e somente com exhibições de produções feitas em edições anteriores, tendo sido a última edição em Brasília (DF).

De janeiro a junho de 2010, é realizado o projeto *Ava Marandu, Os Guarani convidam*, que resulta em uma profícua produção de dez curtas-metragens, consolidando, desse modo, a Ascuri no campo cinematográfico e como coletivo de cinema documentário formado a partir do Video Índio Brasil (VIB). Fruto de uma das ações do Governo Lula, em um contexto de violência e desnutrição de crianças guarani-kaiowá no estado de Mato Grosso do Sul, o projeto *Ava Marandu* tinha como proposta principal visibilizar os modos de vida desses povos, de maneira a garantir a defesa dos direitos humanos e sensibilizar a sociedade não-indígena para uma série de violações que viviam – e que vivem até os dias atuais.

Como destaca Miguel Ângelo Corrêa (2015), outros projetos em parceria com universidades, empresas vinculadas ao governo federal e organizações não governamentais foram importantes para a consolidação e formação de produções cinematográficas entre os povos indígenas no estado – como veremos no capítulo seguinte, por exemplo, ao comentarmos os filmes do Coletivo Guahu'i Guyra, que surge como fruto de um projeto de extensão e formação audiovisual em aldeias guarani-kaiowá, coordenado por Luciana de Oliveira da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Essas parcerias, que podemos destacar como alianças políticas, uma vez que também se dão na esfera da luta política e coletiva, seja entre os povos tradicionais ou entre não-indígenas, evocam a prática da comunicação intermundos que ocupa o lugar de novos regimes de visibilidade.

Segundo Corrêa, Mato Grosso do Sul tem, contudo, um histórico de produções audiovisuais entre os povos indígenas, que data da década de 1930, ainda que de modo isolado e sem pretender ser uma experiência do cinema etnográfico que, como vimos no segundo capítulo desta tese, desenvolvia-se em outras regiões do Brasil e da América Latina, que foi “porta de entrada” para alguns projetos importantes, como o VNA, e, por conseguinte, para a formação do que hoje conhecemos como coletivos de cinemas indígenas.

No século passado, os pioneiros podem ter sido: Líbero Luxardo, que rodou “Alma do Brasil” em 1932, nas regiões de Nioaque, Jardim, Bela Vista e Campo Grande, MS, ficção /documentário sobre o episódio da Guerra do Paraguai Retirada da Laguna; ou Reginaldo Farias que, em 1963, rodou “Selva Trágica” na região de Ponta Porã, baseado no romance homônimo de Hernani Donato (1959), produzido por Hebert Richers S.A., com a possibilidade da participação de indígenas na produção ou figuração. Houve também alguns trabalhos de cunho documentário, como: o registro fotográfico realizado pelo fotógrafo das expedições Marechal Rondon, Tenente Thomaz Luiz Reis, em “Os sertões do Mato Grosso” de 1915; “Terra dos índios”, dirigido e produzido em 1979 pelo cearense Zelito Viana em vários estados e que tem depoimentos de indígenas Guarani e Kadiwéu [...] (Corrêa, 2015, p. 67).

Há, ainda, no conjunto dessas produções, o documentário *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, em codireção com Tatiana Almeida e Ernesto de Carvalho, sobre a luta histórica dos Guarani-Kaiowá, conforme comentamos no primeiro capítulo, e que tem como uma das personagens centrais Dona Damiana Cavanha (figura 1), como comentado no prólogo. Como fruto desses projetos e alianças, além da Ascuri e do coletivo que será foco de abordagem do próximo capítulo, em Mato Grosso do Sul, existem outras experiências no campo da comunicação e do audiovisual entre os indígenas, como a Ação de Jovens Indígenas de Dourados (AJI), formado em 2001 pela antropóloga Maria de Lourdes Beldi Alcantara com jovens guarani-kaiowá, com a realização de projetos de comunicação comunitária, com oficinas de livro e jornal, e produção audiovisual, além de um programa de rádio, a Rádio AJI – *Ore Reko* (nosso jeito), na Reserva Indígena de

Dourados, a mais populosa do país, com aproximadamente 18 mil indígenas em cerca de 3,5 mil hectares.

Outro coletivo de produção audiovisual entre os indígenas é o Jovens Indígenas Guarani-Kaiowá em Ação (JIGA), criada no município de Amambaí, em Mato Grosso do Sul, que surge com a proposta de produzir vídeos curtos com depoimentos de indígenas da aldeia e um jornal impresso. É importante destacar, nesse circuito de produção comunicativa e artística, o grupo de *rappers* formado por jovens guarani-kaiowá, Brô'Mc's, sendo os pioneiros no Brasil no campo da música indígena. Formado por Bruno Veron, Clemerson Batista, Kelvin Peixoto e Charles Peixoto, das aldeias Jaguapiru Bororó da Reserva Indígena de Dourados, escrevem e cantam sobre o cotidiano dos povos, misturando o idioma nativo ao português, além de visibilizar modos de vida tradicionais através da poesia musical. Destaca-se, ainda, a experiência da TV Guateka, com as iniciais das três etnias que compõem a Reserva de Dourado (Guarani, Terena e Kaiowá) como projeto inicial de produção audiovisual.

É nesse contexto que, então, forma-se a Ascuri, também como projeto pioneiro no estado e que vai influenciar, de um certo modo, algumas dessas experiências descritas acima, consolidando-se mais fortemente após o projeto *Ava Marandu*, que resulta nas seguintes produções: *Kunumy Pepy* (2010), *Kaiowa Kuñatai* (2010), *Brô MC's* (2010), *Guerreiro Guarani* (2010), *Chamiri Jegua* (2010), *Guapo'y, a árvore viajante* (2010), *Jaguapiré na luta* (2010), *Porahey* (2010) e *Jakaira* (2010), este último (figura 122) sobre o processo de colheita do milho, enquanto ritual realizado pelo canto-reza, na aldeia Jaguapiru, em Dourados.

Figura 122



Fonte: *Jakaira*, Ascuri, 2010

Desse modo, a Ascuri é formada por indígenas dos povos Terena, Guarani e Kaiowá, com alianças com povos da Bolívia, sendo esses últimos por participação do cineasta da língua *quéchua* Ivan Molina, um dos idealizadores do Coletivo. Conforme Gilmar Galache (2017), também um dos fundadores, a história da Ascuri se divide por dois importantes momentos, além do projeto *Ava Marandu* (2010). O primeiro deles, com a participação no Programa Mosarambihara (semeadores do bem-viver), com idealização de Eliel Benites sobre “a essência do Teko Porã, que para os Guarani-Kaiowá, seria como o ápice da vida, ou Teko Araguje, o bem-estar pleno, que se caracteriza pela presença de elementos já escassos nos dias de hoje, como matas, rios e estruturas naturais e por consequências espirituais” (Galache, 2017, p. 13). E o segundo, foi justamente o ano da criação do Coletivo, em 2008, com a oficina *Cine Sin Fronteras*, como já salientado, ano em que cerca de onze indígenas de Mato Grosso do Sul viajaram a La Paz, na Bolívia, para uma formação de 10 dias com Ivan Molina.

Assim, o Coletivo tem trabalhado com uma metodologia que integra, de um modo geral, a própria forma de fazer cinema entre os povos originários, como observamos nos coletivos discutidos anteriormente. Atuando, no dizer de Galache, de forma horizontal e “buscando sempre a coletividade, a Ascuri traz uma metodologia que foi desenvolvida de maneira conjunta por indígenas, sempre conduzida pelo nosso jeito de ser, onde sozinhos não somos nada [...]” (Galache, 2017, p. 15).

É nessa perspectiva de aliança política para o próprio uso político e coletivo das ferramentas do audiovisual como mecanismo de luta e construção de novos regimes de

visibilidade frente a representações estereotipadas (Schiwy, 2009) que, assim, forma-se a Ascuro, no contexto também do surgimento de coletivos, entre diferentes etnias, e de produções audiovisuais em torno dos povos indígenas no Brasil. Como veremos a seguir, uma das características principais do conjunto de produções do Coletivo é a relação com a terra, com as lideranças xamânico-políticas e com o modo de ser guarani-kaiowá.

Galache explica, nesse sentido, que a questão da terra se tornou um elemento importante para os filmes da Ascuro em razão da oficina realizada na Bolívia, onde perceberam como os povos andinos desse país reverenciavam à Pachamama (Mãe Terra), e a compreensão da experiência religiosa aymara, que, em sua dimensão cultural, carrega aspectos da relação humana e não-humana, sendo a representação e o que dá vida à natureza, como a mãe da Terra, numa reelaboração do convívio com a ancestralidade¹⁵⁷.

Essa busca pelo viver com harmonia e respeito com a natureza, que são elementos da Pachamama (Mariaca, 2010), além de ser uma característica dos filmes do Coletivo como influencia boliviana, é o que também integra a cosmologia do povo Guarani, como tema recorrente em outros coletivos, como demonstrado nos capítulos anteriores. Sem dúvida, existe uma ampla correlação entre o âmbito espiritual e de produção técnica do audiovisual que aprofunda os aspectos cosmológicos na imagem. Em geral, a questão da enunciação das divindades torna-se o conteúdo verbal, a partir dos cantos e rituais – marcas que serão importantes nos filmes do Coletivo, como veremos.

Outra importante influência para a constituição dos filmes está nos aspectos estéticos da produção cinematográfica entre os povos andinos na Bolívia. As principais influências, como descreve Galache (2017), são o Grupo Ukamau e Jorge Sanjinés, como vimos no segundo capítulo, mais especificamente o filme *Para recibir el canto de los pájaros* (1995). O oitavo longa-metragem do Grupo Ukamau tensiona as culturas nativas e ocidentais, problematizando a conquista espanhola e a formação da identidade boliviana a partir dos povos andinos, abordando temas como traumas e violências coloniais, e as consequências de um capitalismo eurocêntrico que provoca o etnocídio. Já vimos um pouco da proposta política do cinema do Grupo boliviano, e nosso objetivo neste capítulo não é o de fazer uma comparação com a Ascuro, tampouco identificar na produção do

¹⁵⁷ É importante destacar que, com a criação do Estado Plurinacional na Bolívia, com o governo de Evo Morales (2006-2019), a Pachamama assume também uma dimensão política junto às organizações indígenas, expresso na Constituição Política do Estado Boliviano, ao dizer: *Cumprindo o mandato do nosso povo, com a força da nossa Pachamama e graças a Deus, refundamos a Bolívia (Cumpliendo el mandato de nuestros pueblos, con la fortaleza de nuestra Pachamama y gracias a Dios, refundamos Bolivia)*.

Coletivo similitudes com a produção boliviana. No entanto, é importante destacar a sua influência que, como dito no segundo capítulo, é parte constitutiva de variados projetos audiovisuais que surgem na América Latina e, sobretudo, no Brasil, com a experiência do cinema de Jorge Sanjinés.

O cineasta boliviano Alfredo Ovando também é outra influência na formação da Ascuri, destacando o seu filme *Quiero ser libre, sin dueño* (2005), que aborda a situação conflituosa dos Guarani no Chaco boliviano, com os fazendeiros da região. Segundo conta Galache, é um filme que também reflete a situação dos Guarani e Kaiowá no Brasil, que são expulsos de seus territórios tradicionais e vivem confinados em reservas ou nas beiras das rodovias, sofrendo ataques e atropelamentos diariamente, como narra o filme *Martírio* (2016). Para Galache (2017, p. 59), o filme de Ovando é “muito forte, que logo me trouxe a vontade de querer ser livre e sem dono, Eliel [Benites] também se encontrou nesse filme, muito mais que eu, devido a ouvir pela primeira vez um filme na sua língua”. Ainda conforme descreve o pesquisador e cineasta do Coletivo, os primeiros integrantes da Ascuri tiveram contato com esses filmes, entre outros, quando realizaram a oficina na Bolívia. Ainda segundo Galache, as aulas se intercalavam entre teóricas e práticas, sempre com a participação de cineastas indígenas bolivianos.

As aulas eram marcadas por dois momentos distintos, durante a primeira semana, pela manhã eram mais aulas teóricas, algumas até sobre a participação indígena no cenário político atual da Bolívia, ou por aulas ministradas pelo professor e também cineasta Aymara, que depois veio a ser um grande amigo, Patrício Luna. Pela tarde, as aulas eram de certa forma mais práticas, como uso da câmera, enquadramento e movimento. A dinâmica dessas aulas era diferente, a cada pequena explicação teórica, éramos levados pra fora, e com os equipamentos em mãos, colocávamos em prática o que havia sido passado dentro da sala [...] (Galache, 2017, p. 60).

O que dá consistência a esse conjunto de influências que vão caracterizar a produção audiovisual do Coletivo e que se destaca também como um dos elementos principais, é a escuta aos líderes espirituais das comunidades, ou seja, estes são consultados no próprio procedimento de filmagem, e, muitas vezes, aparecem como protagonistas – é o que vimos, por exemplo, em *Bicicletas de Nhanderu*. A câmera, nesse caso, transcende para um plano mítico, ainda que conduzida por documentaristas indígenas, é a dimensão cosmológica que assume a tarefa de intermediar os mundos que

são colocados em diálogo, entre técnicas ocidentais e saberes tradicionais, entre humanos e agências não-humanas. Essa singularidade dos filmes, em um certo sentido, permite que os contextos do cotidiano e do ritual adquiram um novo sentido, cujo resultado, além de dar a ver as formas de vida desses povos, é a potencialização da própria imagem das lideranças político-xamânicas. Segundo Galache (2017, p. 48), os filmes, então, potencializam e levam as lideranças “a um outro patamar de visibilidade, tornando-os celebridades da luta indígena”.

Dessa forma, é que a Ascuri desenvolve em suas produções uma experiência de documentar o intercâmbio entre culturas e diferentes etnias, como os Terena, Guarani, Kaiowá e indígenas da língua *quéchuá*, para conservação de suas práticas tradicionais frente a um contexto de desmobilização das lutas indígenas, perseguições a suas práticas espirituais, como os constantes incêndios criminosos às casas de reza, e, sobretudo, o fortalecimento territorial onde possam praticar o modo de ser. Se, por um lado e como descrevemos, os filmes do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, do Rio Grande do Sul, se caracterizam pelo tensionamento do contato com o não-indígena, pela mobilidade e pela conversação e registro do cotidiano das aldeias, enquanto que o Coletivo de Cinema Mbyá Ara Pyau, em Misiones, Argentina, pela preocupação com a transmissão geracional dos saberes tradicionais e o confinamento de seus territórios, a Ascuri, por outro lado, caracteriza-se por essa hibridização entre as culturas, com destaque para as práticas espirituais dos Guarani e Kaiowá, as relações políticas e o modo de construir as imagens em diálogo com a cosmologia desses povos e suas alianças políticas.

A partir dessa perspectiva, há uma preocupação em manter as práticas tradicionais, como forma de reestabelecer, sobretudo para os mais jovens, as relações com as agências não-humanas, que são convocadas para fazerem parte do processo fílmico, seja pela intermediação de lideranças das aldeias, ou mesmo na forma de filmar, os planos abertos de rituais, das práticas de colheita do milho, dos cantos-rezas, das danças, sempre em referência a esse plano cosmológico. O documentarista, ou propriamente aqueles que filmam, reelaboram pela imagem a comunidade, expondo aspectos aos quais nós não teríamos acesso não fosse por via do audiovisual.

Nesse sentido, é que são criados outros regimes de representatividade desses povos, com a urgência de difundir, pelas novas tecnologias de comunicação e pelo cinema, não somente os modos de vida e saberes tradicionais, mas a histórica luta política pela demarcação de seus territórios e constantes ataques que sofrem por parte de

fazendeiros. É através do domínio do audiovisual e das ferramentas da comunicação que, então, esses povos têm subvertido as formas hegemônicas de visibilidade construídas e sustentadas por sociedades não-indígenas e por seus regimes coloniais.

Com essa operação de filmagem, há uma atualização da transmissão dos saberes tradicionais, dos cantos, das rezas, dos rituais, com entrecruzamentos que ocorrem no próprio cotidiano desses povos, contribuindo para uma descolonização de suas práticas culturais e reescrevendo, pelas imagens, sua própria história. Para delimitarmos essa questão, em primeiro lugar, é preciso considerar a estrutura dos filmes da Ascuri como consequência de um diálogo intercultural, sem perder de vista o realce aos próprios aspectos da cosmologia guarani-kaiowá. Nessa direção, foi preciso, de um certo modo, unir esforços na luta que tem duas direções, como salientamos: a luta pela terra e manutenção dos modos de ser, e a luta pela a imagem, que também vai formar parte de uma prática descolonizadora. Surge, de um modo geral, uma prática reflexiva e comunicativa, no dizer de Cusicanqui (2015), que funda o desejo de recuperar não somente os saberes tradicionais, mas também a memória e a própria história.

Como veremos, os filmes da Ascuri se abrem para esse gesto de imaginação e de pensamento, que coloca em prática os modos de viver e re(existir) frente a contextos de intensa violência e etnocídio. Assim, as imagens são atravessadas por um encontro que é poético e político, tanto na criação das formas de registro como no modo e com os objetivos com que filma o Coletivo. Mediante essa perspectiva, é que também os aspectos dissensuais, performáticos e fabulativos vão constituir a própria matéria dos filmes que serão analisados a seguir.

É nesse sentido que, em *Jepea'yta – A lenha principal* (2012), o cinema pode ser entendido como uma busca pelas relações que diferentes formas do audiovisual podem oferecer com a cosmologia guarani-kaiowá, por exemplo, pois é um filme híbrido, que converge documentário e ficção a partir da reelaboração de acontecimentos reais, e documentário etnográfico ou mesmo filme experimental. Sob o ponto de vista da metáfora, a lenha principal já não existe mais, sendo, portanto, um elemento que vai simbolizar os modos a partir dos quais essas relações entre humanos e não-humanos são construídas e sustentadas no interior das comunidades desses povos.

Precisamente nesse filme, cuja uma das imagens abre este capítulo (figura 121), é que podemos começar a pensar em uma cosmopolítica da imagem no Coletivo Ascuri. O

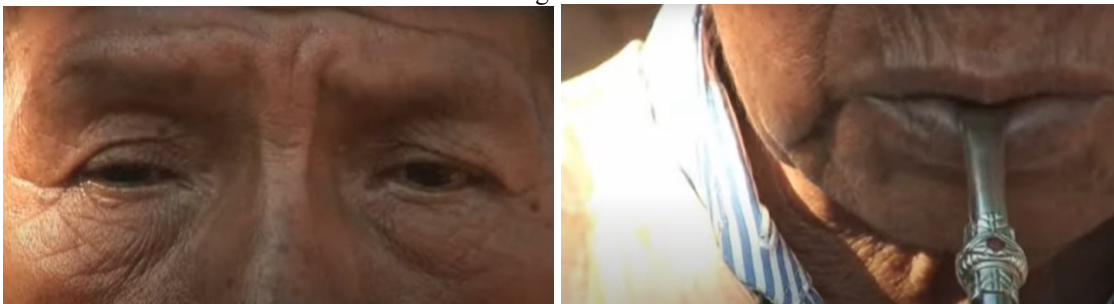
filme inicia em um plano fixo, no qual três pessoas aparecem carregando o que parece ser uma enorme lenha, e que cruzam o plano enquanto ouvimos um canto. Em seguida, imagens em plano detalhe de um corpo (figura 123) são intercaladas com imagens, também em plano detalhe, de uma enxada. O plano do corpo logo vai se abrindo, e vemos que se trata de um líder espiritual da aldeia que está tomando um chimarrão (figura 124) e meditando em torno do fogo.

Figura 123



Fonte: *Jepea`yta - A Lenha Principal*, Ascuri, 2012

Figura 124



Fonte: *Jepea`yta - A Lenha Principal*, Ascuri, 2012

Figura 125

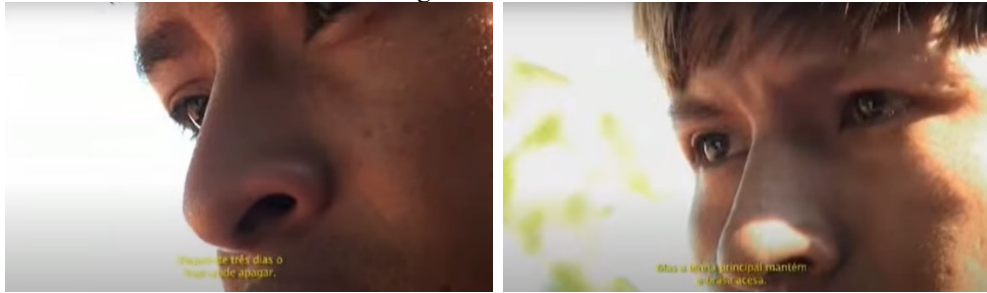


Fonte: *Jepea yta - A Lenha Principal*, Ascuri, 2012

O xamã pede, então, aos jovens para irem recolher uma lenha especial, a única possível de manter a brasa do fogo acesa por longos dias, ainda que a fogueira se apague, assim como abordado em outra produção do Coletivo, como em *Panambizinho – O Fogo que nunca apaga* (2014). Os jovens, que estavam com a enxada se aproximam e sentam de frente para o líder espiritual, ouvindo atentamente ao seu pedido, na medida em que a câmera novamente alterna em primeiro plano para os gestos do xamã e das expressões dos jovens (figuras 125 e 126).

O pedido é para trazerem a “lenha boa” e não qualquer uma. Os jovens caminham de frente para a câmera, então, à procura dessa lenha específica, em planos curtos, com certa preocupação de não a encontrarem. “Onde a gente vai encontrar essa lenha?”, pergunta um deles. Há, nessa cena, um gesto de fabulação que evoca o plano mítico. Trata-se de ficcionalizar uma prática cotidiana, como a de buscar lenha para cozinhar e, ao mesmo tempo, o desenvolvimento de uma encenação que dá a ver uma dimensão dialética entre a performance – dos jovens e do xamã – e a ação de fabular sobre a lenha. Nesse intercâmbio entre o plano mítico de manter a brasa acesa por dias e a fabulação mediada pela câmera, há uma relação entre cosmologia e imagem que se funda pela performance e pelo próprio gesto de fabular.

Figura 126



Fonte: *Jepea yta - A Lenha Principal*, Ascuri, 2012

O que a cena produz, em outras palavras, não é uma operação somente da ficção, uma vez que essa surge da ressignificação de uma prática tradicional, mas também, numa primeira leitura, de uma ação de imaginar o que também não está no campo do visível, ou seja, o efeito da lenha perpetuar e manter a brasa e o fogo. Os olhares dos jovens, em primeiro plano, não remetem a uma dúvida imanente sobre o que diz o xamã – o que, para nós não-indígenas, pode parecer algo impossível e completamente ficcional uma lenha que apresente essas características –, e, sim, uma preocupação de não encontrarem mais a lenha, que possivelmente pode ter existido em alguma parte da aldeia. Segundo Galache, esse filme faz uma analogia “do espírito dos realizadores com o fogo que ilumina e aquece os Guarani-Kaiowá, e a busca pela lenha que seja boa para queimar, tão difícil de encontrar nos dias de hoje no território originalmente nosso, que foi roubado e devastado pelo agronegócio no Estado” (Galache, 2017, p. 13).

O olhar dos jovens, assim, é mais de desolação do que de desconfiança ou descrença. Diante da performance que empenham, e ao ouvir atentamente as palavras do xamã, obedecendo ao seu chamado e pedido, nos é permitido imaginar a busca pela madeira. Na realidade, eles atravessam o plano narrativo do documentário para significar a fabulação que é criada em torno da cena.

À medida que o xamã fala para os dois jovens, que estão sentados, planos curtos de uma criança manipulando algum objeto, de animais e da aldeia são sobrepostos à sua voz. A distância de câmera mostra, então, os jovens caminhando em direção à mata, quando a transição para outro plano nos leva para a cena seguinte, em que um indígena manuseia um aparelho de celular, que está em primeiro plano, enquanto ouvimos a voz

over de Eliel Benites¹⁵⁸ comentando sobre a importância das tecnologias de comunicação para a divulgação da cosmologia dos Guarani e Kaiowá, o que seria uma alternativa à mídia hegemônica que, nas palavras do realizador, constrói uma imagem estereotipada do indígena, negando o seu jeito de ser e viver. “A mídia parece um olhar fora sobre o indígena. Nós precisamos criar um olhar de dentro da comunidade, da luta, de toda questão indígena, por exemplo, a questão da terra, da cultura, da língua, da crença, da realidade, das dificuldades. É expressar isso de dentro para fora”, fala Benites, em primeiro plano e de frente para a câmera (figura 128), enquanto aparecem cenas de indígenas com câmeras e outros aparelhos.

A fala de Benites expressa a proposta de descolonização dos meios a partir de seu uso político de criar outras representatividades (Schiwy, 2009), o que convoca a uma perspectiva contra-colonizadora (Santos, 2015) através das práticas cinematográficas. E, do mesmo modo, isso ilustra o que Cusicanqui propõe como “descolonização do olhar”¹⁵⁹, que, no dizer da autora, “consistiria em libertar a visualização dos laços da linguagem e na reatualização da memória da experiência como um todo indissolúvel, no qual se fundem os sentidos corporais e mentais” (Cusicanqui, 2015, p. 23)¹⁶⁰. Essa estratégia de uso dos dispositivos técnicos, precisamente, consiste em uma prática da comunicação intermundos, de que também estamos a tratar nesta tese a partir dos estudos de Oliveira (2020, 2021, 2023).

Segundo Freya Schiwy (2009), o uso das ferramentas de comunicação por parte desses coletivos de cinemas indígenas oferece uma visão mais ampla de suas comunidades e de seus modos de vida, muitas vezes desconhecidos pelos não-indígenas. Assim, a utilização das tecnologias do audiovisual pelos indígenas fortalece a sua cultura e a luta política, na direção de uma perspectiva crítica da descolonização, reconfigurando, desse modo, o imaginário social criado pelos meios hegemônicos em torno dos povos originários.

Após essa sequência de cenas, colocadas junto à fala de Benites, vemos Devanildo Ramirez, também realizador kaiowá, da aldeia *Tei'ykue*, comentando sobre como a

¹⁵⁸ Doutor em Geografia, Benites é também pesquisador indígena e professor na Faculdade Intercultural Indígena da Universidade Federal da Grande Dourados (FAIND/UFGD).

¹⁵⁹ “descolonización de la mirada”.

¹⁶⁰ “consistirá en liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales” (Cusicanqui, 2015, p. 23).

sociedade não-indígena ainda desconhece a realidade das aldeias. “E a sociedade [não-indígena] ainda não tem uma opinião formada, e a mídia se aproveita disso e forma essa opinião falando mal sobre indígenas, falando coisas negativas”, diz o realizador. A partir daí, vemos planos de indígenas com celulares, câmeras e outros dispositivos técnicos (figura 130), com trechos de diferentes filmes que a Ascuri realizou em oficinas ao longo dos últimos anos, alguns dos quais citados anteriormente –, como em momentos em que assistem juntos às gravações (figura 127), e, também, trechos do filme *Terra Vermelha* (2008) – direção de Marcos Bechis e rodado em Dourados, cidade sul-mato-grossense –, em que os dois jovens que iniciam o filme junto ao xamã participaram como atores.

Figura 127



Fonte: *Jepea`yta - A Lenha Principal*, ASCURI, 2012

Esse primeiro momento do filme, que traz depoimentos de diferentes realizadores e realizadoras indígenas do Coletivo, vai refletir, de um certo modo, a própria visão crítica com relação aos regimes de visibilidades hegemônicos. É o que também observamos na fala da realizadora kaiowá da aldeia Jaguapiru, Eliene Juca da Silva. “A gente está se organizando pra poder conduzir as novas mídias que estão chegando na nossa aldeia, fazendo debate, seminário, fórum, para essas mídias serem utilizadas por nós [...]”, comenta a realizadora. Ao total, o filme conta com depoimentos de dez realizadores que compõem o Coletivo Ascuri, das etnias Guarani, Kaiowá e Terena, enquadrados, em

grande parte, em primeiro ou primeiríssimo planos, com declarações que são sobrepostas a imagens de arquivo, imagens da aldeia e, como dito, de outras produções do Coletivo.

As falas dos realizadores partem de uma perspectiva crítica sobre o próprio processo de produção do filme, seja o filme do qual os depoimentos fazem parte, ou mesmo de outras produções recentes que foram frutos de oficinas das quais a Ascuri participou, como comentamos no início deste capítulo. Para Galache, que está entre os diretores de *Jepea`yta - A Lenha Principal*, o filme traz as preocupações dos cineastas indígenas de Mato Grosso do Sul com a aprendizagem e com o uso das novas tecnologias para contarem as suas histórias, sobretudo do apoio a essas produções, uma vez que os equipamentos de filmagem são caros e de difícil acesso – talvez, por essa razão, algumas produções, e vemos isso nas imagens de arquivo que o filme mostra (figura 129), são realizadas com a ajuda de aparelhos de celular, o que também observamos em *Una Semilla de Ara Pyau* (2017), do Coletivo de Cinema Mbyá Guaraní Ara Pyau, de Misiones, Argentina, no capítulo 3 desta tese.

Passados mais de dez anos da realização do filme, o cenário de produção audiovisual entre os povos mudou, ainda que com golpes e interrupções da democracia brasileira nos últimos anos (2016-2022), com políticas de perseguição aos povos indígenas, por exemplo. Ainda assim, coletivos têm se desenvolvido e expandido produções que circulam, ainda com dificuldade, em circuitos nacionais e internacionais de cinema, como temos observado nas experiências descritas nesta tese, e cineastas indígenas têm, cada vez mais, procurado aprimorar suas técnicas de filmagem – como descrito no capítulo 2.

Nessa perspectiva, segundo comenta Corrêa, a partir de *Jepea`yta - A Lenha Principal*, ainda que permaneçam problemas de infraestrutura e de apoio a projetos e iniciativas audiovisuais do Coletivo, “as articulações geridas pelos próprios indígenas tiveram frutos, como a costura e a conquista de apoios e editais que possibilitaram adquirir uma infraestrutura mínima para realizar e veicular obras e atividades que foram materializadas exemplar e metaforicamente, no próprio filme” (Corrêa, 2015, p. 100).

Figura 128



Fonte: *Jepea`yta - A Lenha Principal*, Ascuri, 2012

Figura 129



Fonte: *Jepea`yta - A Lenha Principal*, Ascuri, 2012

Figura 130



Fonte: *Jepea`yta - A Lenha Principal*, Ascuri, 2012

Desse modo, ao trabalhar as imagens de arquivo de oficinas e filmes anteriores, tendo como pano de fundo entrevistas que tecem uma crítica sobre como os meios de comunicação criam uma imagem equivocada do indígena e, por conseguinte, a forma como o audiovisual nas aldeias pode mudar esse cenário, *Jepea`yta - A Lenha Principal* também provoca um debate em torno da cosmopolítica das imagens, que atravessa o filme por duas direções. A primeira, é a referência, logo no início do documentário, à cosmologia guarani, que apresenta-se com os gestos performático e fabulativo. A segunda, é como a busca pela comunicação intermundos interroga o próprio destino das imagens. Como descreve Galache (2017, p. 91), a forma de produção dos filmes da Ascuri passa “pela aquisição de equipamentos para deixar na aldeia e até na disponibilidade dos materiais produzidos”, uma aquisição que também é fruto de diálogos com instituições ou mesmo de projetos governamentais, como descritos anteriormente.

Cosmologia e imagem, dessa maneira, convergem no processo filmico enquanto instrumento que potencializa a comunicação intermundos, ou seja, os saberes tradicionais, ainda que empenhados pela fabulação, como vimos, com o uso das ferramentas do audiovisual. Esse movimento complexo germina, de um certo modo, a cosmopolítica, pensada como aquilo que vai permitir a relação do aspecto cósmico com a instrumentalização do dispositivo técnico para uma construção cosmopolítica da imagem.

Os sonhos, tão importantes para nosso Povo, que nos movem, tanto como anseios de vida, quanto nas interpretações dos que temos durante o sono, são determinantes para a forma como atuamos nos dias decorrentes da oficina, bem como a aproximação da prática religiosa local, a valorização dos saberes ancestrais, o respeito aos Povos além de levar em conta todo contexto de representações animais ou manifestações espirituais da natureza (Galache, 2017, p. 91).

Os depoimentos giram em torno, então, da necessidade de dar a ver o cotidiano dos povos Guarani e Kaiowá, as experiências adquiridas após as filmagens e a participação dos indígenas do filme *Terra Vermelha* (2008), como nas falas do jovem ator desse último filme e realizador da Ascuri, Ademilson Concianza, mas também da continuidade desses e de outros projetos. “Todos esses projetos que vêm, eles só ascendem uma luz pra gente, uma luz que se ascende e se apaga, porque só dá um início,

uma empolgação e depois frustra a gente”, comenta a realizadora terena Danielli Alcantara (figura 131).

Figura 131



Fonte: *Jepea yta - A Lenha Principal*, Ascuri, 2012

É possível notar, nessa direção, que uma política da imagem se constrói no filme a partir do próprio discurso dos indígenas. Não há um instante nas falas em que o significado representativo das imagens não apareça, ou mesmo que a noção de imagem que constroem os realizadores entrevistados, sempre voltada para o seu uso enquanto construção de novas políticas de representatividade, em contraponto às representações construídas pelas sociedades não-indígenas. É em formato de entrevistas, imagens de arquivo e cenas construídas pela fabulação e performance que o filme ganha forma e que, em última instância, apresenta uma reflexividade sobre o próprio processo fílmico, em uma definição que amplia o campo de percepção para uma crítica sobre o tratamento estético, técnico e político da cotidianidade das aldeias. É desse modo que será proposta, nas palavras de Ivan Molina, um dos entrevistados para o filme, uma outra maneira de o não-indígena ver a cultura do indígena.

Figura 132



Fonte: *Jepea `yta - A Lenha Principal*, Ascuri, 2012

Figura 133



Fonte: *Jepea `yta - A Lenha Principal*, ASCURI, 2012

Pode-se dizer, assim, que as falas acerca das tecnologias de comunicação, ou da importância dos equipamentos nas mãos dos indígenas (figuras 131, 132 e 133) configuram o aspecto dissensual do documentário, por ser esse uma convergência de diferentes formatos, como já sinalizado. A enunciação do dissenso como forma do político é o elemento do discurso dos realizadores. A partir daí, as falas dos entrevistados evidenciam acontecimentos sobre as perspectivas que têm do cinema audiovisual, mostrando imagens de arquivos, de oficinas e de outros filmes, para produzirem, de algum modo, novos regimes de visibilidade e inteligibilidade. Nesse sentido, as imagens e os discursos produzem a cena dissensual em *Jepea `yta - A Lenha Principal*.

Desse modo, é preciso compreender as entrevistas no documentário não como um conflito de ideias, para partir do conceito de dissenso, sobre uma imagem que é construída de fora da aldeia pelos meios de comunicação, mas, sim, como possibilidades para pensar novas formas e caminhos de se construir a imagem indígena de dentro para fora, ou seja, da aldeia para a sociedade não-indígena. A própria montagem do filme é o que funda a cena dissensual, ao combinar vários elementos, como arquivos, cenas de fabulação, performance dos sujeitos em cena ou imagens do processo de filmagem de outras obras. É o gesto de montagem que vai produzir, então, o dissenso, dando a ver o hiato entre duas *mises en scène* “sensíveis e diferentes, para mostrar a presença de sujeitos coletivos, plurais e antagônicos quanto ao sentido dessa presença [...]” (Rancière, 2018, p. 25).

Esses conjuntos de cenas (figuras 131, 132 e 133) ajudam a constituir o dissensual na modificação, como dito, das visibilidades e inteligibilidades hegemônicas, “porque desafia a hierarquia que atrela o olhar e a escuta a dispositivos de controle e previsibilidade” (Marques, 2021, p. 44). Assim, a criação do gesto dissensual por essas cenas, dos indígenas que manuseiam os equipamentos e dos realizadores indígenas que (se) questionam sobre o próprio uso desses equipamentos, é, nas palavras de Marques,

como a criação de uma possibilidade de enunciação dos sujeitos que vai além dos lugares e tempos fixados pela ordem consensual hierárquica (ordem policial). Dito de outro modo, em uma cena de dissenso é possível acompanhar a intensificação dos traços históricos e dos sentidos articulados nas tentativas de produzir momentos de deslocamento do regime sensível que define as legibilidades e inteligibilidades destinadas igualmente aos sujeitos que questionam uma identidade social a eles imposta” (Marques, 2021, p. 46).

O ponto em comum que atravessa o discurso dos realizadores é justamente as experiências que tiveram anteriormente ao momento de filmagem, com os projetos *Vídeo Índio Brasil*, *Ava Marandu* e *Os Guarani convidam*, e é isso que vai destacar esse deslocamento para o regime sensível no questionamento aos regimes de visibilidade impostos a eles. Em uma perspectiva dissensual, a enunciação é uma maneira de expor o sentido que as imagens produzem no cotidiano da aldeia e que assumem na montagem do filme outras temporalidades, através das diversas entrevistas, filmagens e performances.

O cinema é endereçado, no documentário, à lenha principal, o que vai manter o fogo das tradições acesso de um ponto de vista metafórico. Não somente o cinema, mas,

de um modo geral, o uso das tecnologias de comunicação, vai servir como prova jurídica (sobretudo dos ataques que sofrem) ou para mostrar ao governo e à sociedade a vivência e o cotidiano dos povos indígenas, no dizer dos realizadores Francisco Vilhalva e Fabiane Duarte. É nessa direção que a montagem alterna momentos sincrônicos entre as entrevistas e as imagens de arquivo, deixando em *over* o discurso dos cineastas, com os temas recorrentes sobre a cultura, a identidade, o território e, sobretudo, o papel das tecnologias da comunicação.

Os trechos de filmes apresentados no documentário têm também em comum a presença visual das práticas tradicionais, seja na dança, nos momentos de conversa nas oficinas sobre o material filmado, na fabulação ou mesmo durante os rituais, respondendo a uma dupla perspectiva que, por um lado, corresponde ao entusiasmo diante das câmeras e as possibilidades que essa apresenta e, por outro, a um olhar propriamente indígena sobre a aldeia. Em ambos os casos, é a mediação do dispositivo técnico que está em correlação com o registro visual das práticas culturais, com ênfase sempre na oralidade apresentada em guarani, pois, no dizer de Galache (2017, p. 93), “a língua em um filme demarca um território, que ultrapassa os limites das terras tradicionais físicas e espirituais”. Ainda conforme o realizador da Ascuri, Gilmar Galache,

E a prática de produções audiovisuais, como filmes e músicas, pode ser um exercício para nosso idioma, treinando os ouvidos que nunca ouviram a língua antes, e fazendo uma ponte com os tempos antigos, pois é isso que a língua é, muitos que já morreram e viveram tempos longínquos falavam essa mesma língua, que seguia uma estrutura complexa de significados (Galache, 2017, p. 93).

A performance empenhada pela fabulação no início do filme, com a metáfora da lenha, é novamente transposta para a narrativa, ao final do filme, na diferença que, dessa vez, os jovens estão dançando em torno do fogo que é alimentado pela *Jepea'yta*, representando a cultura e a resistência desses povos que, no dizer de Benites, “aparentemente parecem exterminados, acabados, com muita dificuldade, mas resistiram durante quinhentos anos”. Enquanto assistimos às cenas dos jovens que dançam ao redor do fogo, supostamente mantido pela lenha principal (figura 134), ouvimos a voz *over* de Benites narrando a importância do fogo para os indígenas que, como é possível observar e veremos nos seguintes filmes, é um elemento recorrente não somente na produção da

Ascuri, mas entre os coletivos de cinema guarani – também descrito nos capítulos anteriores.

Figura 134



Fonte: *Jepea`yta - A Lenha Principal*, Ascuri, 2012

O fogo, segundo narra Benites, é sinônimo de pertencimento para os indígenas guarani e kaiowá, condição de existência e unidade sociológica para a construção de parentesco, os reúne para rituais, danças, conversações, além de apresentar-se como um elemento presente nas dimensões xamânico-políticas da cosmologia desse povo. “O fogo é um elemento que faz parte da existência de todos os seres, e é necessário. O calor, sinônimo de vida também, faz com que aqueça toda família, mas também, nesse momento, ocorre a educação indígena, a educação tradicional”, diz Benites, em voz *over*, enquanto vemos as imagens do fogo (figura 135).

Figura 135



Fonte: *Jepea`yta - A Lenha Principal*, Ascuri, 2012

Além de ser utilizado para a culinária tradicional, “o fogo representa uma família”, segundo Benites, ou um coletivo, podemos incluir, que pode manter a brasa “acesa e escondida”, tal como a lenha principal que observamos no início do filme nas palavras do xamã. Assim como destacou Rêgo (2023), o fogo é, em primeiro lugar, um elemento para o processo fílmico garantir a *mise en scène* dos sujeitos em cena, e, aqui, poderíamos dizer que é a performance que permite o deslocamento de uma prática tradicional para a constituição da cena, entendendo, com isso, como o próprio fogo pode agenciar as relações humanas e não-humanas, por construir vínculos e tornar-se um dispositivo que coletiviza as lutas, as formas de resistência e a cotidianidade, sendo um importante elemento para a cultura guarani e kaiowá (Brand, 1997; Pereira, 2016). É por essa razão que, nas palavras de Benites, o fogo está sempre com os realizadores, de modo que “o fogo dos realizadores” é o que também dá forma às imagens.

Na esteira de Chamorro, o fogo sai de dentro da madeira, ou da lenha principal, para fazermos referência ao filme, para estabelecer a comunicação com as divindades, e também como recurso linguístico e “expressar o caráter divinizador do nome e o desejo, daquele que o possui, de tornar-se resplandecente” (Chamorro, 2004, p. 145)¹⁶¹. Desse modo, o fogo é um dispositivo que funda a performance, pois é em torno dele que os indígenas filmam, conversam e se posicionam diante da câmera.

¹⁶¹ “expresar el carácter divinizador del nombre y el deseo, de aquel que lo tiene, de volverse resplandeciente” (Chamorro, 2004, p. 145).

O fogo entre os Kaiowá, por exemplo, é sinônimo de existência humana, realização da pessoa e também é a operacionalidade de todo o sistema social e das atividades cotidianas, segundo Levi Marques Pereira. É o que constitui e configura o campo organizacional no espectro da família e da parentela, das alianças políticas e das relações internas e externas, pois, “o pertencimento a um fogo é pré-condição para a existência humana entre os kaiowá. O fogo prepara os alimentos, protege contra frio e em torno dele as pessoas costumam se reunir para tomar mate ao amanhecer e ao anoitecer” (Pereira, 2016, p. 24). É sob essa perspectiva que o fogo aparece nos filmes entre os Guarani e Kaiowá, como elemento de sociabilidade e o que vai constituir a composição política das formas de relacionar-se e de organizar-se, seja para as práticas da vida cotidiana, para cerimônias e rituais, ou mesmo para um modelo significativo de resistência e luta.

São as redes de alianças, sistemas de parentelas, arranjos políticos e relações de conjugalidade que vão definir a presença do fogo nos modos de existência entre os Kaiowá. Na produção da Ascuri, por ser um coletivo formado por realizadores das etnias Kaiowá, e também Terena, o fogo está inserido como elemento simbólico para os modos de organização política, sobretudo no filme que comentaremos a seguir, fazendo com que seja imprescindível a sua presença no processo fílmico, com destaque para a abertura dos próprios filmes: fogo que “esquenta” os equipamentos de filmagem, que reúne as lideranças xamânico-políticas da aldeia e que articula as relações humanas e não-humanas.

Os Kaiowá percebem o fogo doméstico como um módulo que comporta grande dinamismo quanto a sua estruturação e funcionamento. A circulação das pessoas entre fogos permite que o fogo esteja sempre passando por transformações na sua forma e composição. Sua importância está à existência de procedimentos de cooperação mútua, que deve existir entre pessoas que se consideram parentes próximos e que, por opção ou por determinadas circunstâncias e/ou contingências, vivem juntas. A definição de quem são essas pessoas passa por arranjos políticos entre um conjunto de fogos e, em nível mais geral, articular-se com os padrões de estruturação de parentela” (Pereira, 2016, p.25).

Nessa direção, o fogo é o que vai definir toda forma de relação na aldeia e, no cinema, estabelecer o vínculo entre a cosmologia e os dispositivos técnicos do

audiovisual, o que pode dar-se como índice no início das cenas, para permitir, assim, a comunicação intermundos.

O fogo é, então, a unidade fundamental para a convivência social entre os Kaiowá e para garantir o ser social, “ordenando as relações sociais no nível microssociológico e tecendo as malhas do tecido social”, segundo Pereira, de modo que, ainda conforme o autor, “qualquer pessoa deve estar ligada a um fogo para tornar sua existência viável, e quando a pessoa rompe com um fogo por casamento, separação ou dissensão, ela imediatamente se insere em um novo fogo” (Pereira, 2016, p. 27). O fogo é controlado pelas mulheres, que têm a função de alimentar e promover a união entre os demais indígenas, vinculando-o a um modo societário e de organização da vida social, sempre remetendo aos preceitos cosmológicos e de ações que fundam a humanidade.

É sob uma ideia de coletivização que o fogo é entendido como núcleo central para as atividades cotidianas, concebido também como espaço apropriado de produção e reprodução das relações de parentesco, da religião e da política, uma vez que os Kaiowá “seguem morando em fogo”, no dizer de Pereira (2016, p. 27), em um ponto de vista econômico, social, político e prático para as transformações de sociabilidade no âmbito do coletivo.

Como elemento que vai permitir as possibilidades de condição de existência humana e construção da pessoa, o fogo, podemos dizer, é também o que vai apresentar as significações distintas e complementárias para pensarmos em uma ação cosmopolítica no interior dos filmes, pois estimula e garante a operação do sistema social e cosmológico. A ausência do fogo pode ser uma “ruína social” e exclusão das relações sociais.

Tudo converge para que a consideração do fogo como o mais forte símbolo da condição de existência humana. Além de sua ausência representar a mais completa penúria para a pessoa, representa também a ausência de um lugar no convívio social. Viver sem fogo implica em estar impedido de atuar enquanto ator social e renunciar à condição humana” (Pereira, 2016, p. 30).

O fogo vai conjugar o espaço físico da casa propriamente dita, onde é reservado um espaço como um pátio, para o desenvolvimento das atividades políticas e para os rituais. Em um nível mítico e cosmológico, a distribuição do fogo na aldeia é um modo

de comunicação entre as divindades e os humanos, sendo também um refúgio para as ameaças que circundam constantemente a vida dos Guarani e Kaiowá e que fragilizam o equilíbrio do sistema social e da vida cotidiana desses povos.

Nessa direção, é com uma certa “autonomia produtiva”, segundo Corrêa (2015), que o fogo é associado à produção e ao consumo. Em outro sentido, trata-se de produzir uma comunicação intermundos que envolva a cosmopolítica e o diálogo entre os diferentes saberes, mundos e formas de existência. Ainda, segundo explica Benites no filme, é enquanto elemento de articulação de um contexto político para a existência de outras agências não-humanas, que o fogo é também associado, metaforicamente, com o cinema.

Como vimos, a partir do Coletivo de Cinema Mbyá-Guaraní Ara Pyau, o cinema e as histórias dos povos podem ser como uma semente – o que também vai dizer Ángeles Cruz, cineasta mexicana do povo Ñuu Savi (mixtecas)¹⁶² –, ou bicicletas dos deuses, segundo o Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema. No filme da Ascuro, a lenha principal é o próprio cinema, o que vai manter o fogo dos saberes tradicionais aceso, diante de outras brasas e lenhas que se apagam na tentativa de diminuir as lutas e formas de resistência dos povos Guarani e Kaiowá, como Benites narra no documentário, em referência aos meios de comunicação hegemônicos:

Porque sempre tem aquelas lenhas mais grossas e as mais finas, não é? Aquela lenha mais grossa, ela permanece nela a brasa acesa, mesmo que aparentemente o fogo está apagado. E a gente reflete isso no nosso movimento. Hoje parece que essa questão da mídia, essa discussão, essa perspectiva, que construíram em relação a nós, muitas vezes, aparentemente acabou, mas ainda está nesta brasa acesa, escondida. E nós precisamos retomar, fazer com que essa brasa acenda a labareda do fogo, para que retome, esquentar toda a família dos realizadores, retomar de novo toda a luta. Reconstruir o objetivo, porque muitas vezes a gente, com muita luta, muita dificuldade, as pessoas vão desanimando, mas existe ainda a brasa que é a base de todo fogo. E assim a gente tem experiência nisso. A esperança é que move muito a realidade, os sonhos, não é? Se nós não tivermos uns sonhos, não temos porque existir. O sonho faz com que a realidade se construa [...].

Essas experiências com as novas mídias que a Ascuro apresenta, e a prática da interlocução entre a cena dissensual, a performance e a fabulação no processo fílmico,

¹⁶² Ver epígrafe do capítulo 3 desta tese.

que fazem fulgurar a cosmopolítica no filme, é o que reflete o discurso de Benites, no processo do uso das novas tecnologias de comunicação, como forma de apagar a brasa ainda acesa da imprensa, que constrói um discurso contra os povos indígenas sem qualquer conhecimento que coloque em evidência a luta histórica desses povos, por justamente os conglomerados midiáticos estarem ligados ao agronegócio, sobretudo em Mato Grosso do Sul, onde ocorrem cotidianamente genocídios e conflitos dos Guarani e Kaiowá com os fazendeiros.

Como chama atenção Caroline Hermínio Maldonado (2014), é que, por essa razão, os indígenas têm recorrido às novas mídias para produzirem outras narrativas em detrimento dos discursos estereotipados. Citado pela autora, para Tônico Benites, pesquisador e um dos organizadores das grandes assembleias *Aty Guasu*, como vimos no prólogo desta tese, o uso dessas tecnologias não somente serve para produzir cinema, mas também outros modos de denúncia contextualizada dos ataques que sofrem os povos Guarani e Kaiowá, e que não são divulgados na imprensa como deveria ser. “Hoje, como se vê na mídia em MS [Mato Grosso do Sul], para grande parte dos políticos locais, missionários, jornalistas e, sobretudo, fazendeiros, os povos indígenas são invasores de terras, pagãos, infiéis e violentos, a serem evangelizados, pacificados, ‘civilizados’, denunciados e exterminados” (Benites *apud* Maldonado, 2014, p. 25).

No caso da produção audiovisual, sobretudo em Mato Grosso do Sul e como veremos no capítulo seguinte, as imagens são produzidas em contexto de lutas e conflitos, seja pela perspectiva dos próprios indígenas, ou mesmo dos não-indígenas, como é possível observar no já citado filme *Martírio* (2016). São imagens que ganham força com a pulsação do político e que se levantam diante do risco – e das vidas em risco –, para citarmos Didi-Huberman (2017).

Nessa direção, Galache faz uma observação geral dos cinemas indígenas que, por um lado, servem para denunciar toda forma de atrocidade e genocídio que esses povos sofrem, e, por outro, informar à sociedade não-indígena sobre a sua cultura, cotidiano e práticas tradicionais, pois, na mídia hegemônica vinculada aos interesses do agronegócio, em grande maioria,

os povos são mostrados de maneira muito pequena, uma representação de fraqueza, quase inferior e incapaz. Alguns desses filmes são produzidos por próprios aliados da nossa luta, percebo uma angústia muito grande desses

diretores em fazer algo para denunciar as violações de direitos humanos, por muitos de nós sofridos, e acabam esquecendo que eles mesmos estão violando direitos, como um enquadramento em primeiríssimo primeiro plano do rosto de um parente finado no caixão, que morreu na luta pela terra. Quando fazemos um filme, buscamos principalmente captar a força do povo, e não suas mazelas. Claro que o tema muitas vezes passa pelo sofrimento, mas a força e a resistência soam mais alto, por isso trabalhamos com oficinas antes, para buscar onde está isso, dentro deles mesmos, por isso pra fora e colocar no filme [...] (Galache, 2017, pp. 93-94).

Desse modo, é possível pensar em uma apropriação que converge um contato intermundos, pois a questão não é somente dar sentido à luta empenhada pelos indígenas, e, sim, voltar-se a um entendimento de imagem que ultrapassa os seus conceitos e pressupostos construídos por teóricos do cinema ocidental. As imagens, políticas e cosmológicas, criadas pelos indígenas, refutam as formas de representação, com suas camadas de significações e leituras que foram dadas ao longo da história a esses povos. A experiência cinematográfica que a Ascuri vem consolidando parte da perspectiva de apresentar o cinema como uma ferramenta que possibilita uma certa organização política, que reúne o coletivo, tal como o fogo para a cosmologia guarani e kaiowá, para reativar e reacender a brasa de suas formas de vida e resistência. Essas novas tecnologias que permitem filmar, gravar, montar e produzir imagens são como a lenha principal para o cinema entre os Guarani-Kaiowá, como uma semente para os Mbyá de Misiones (Argentina) ou mesmo como bicicletas que levam as palavras dos deuses e divindades através dos xamãs, como para os Mbyá do Rio Grande do Sul, sob um ponto de vista metafórico.

O cinema da Ascuri, como podemos observar, é, assim, um fogo e, ao mesmo tempo, um sopro da fumaça de *Nhanderú*, como dos cachimbos de fumo usados tanto nos rituais como no cotidiano desses povos – como destacado nos capítulos anteriores. O cinema é o lugar do fumo¹⁶³, nessa direção, que leva a fumaça com os saberes tradicionais, conectando as tecnologias do audiovisual com o sagrado, assim como o xamã que usa o cachimbo (*petynguá*) em rituais de dança, cura e canto, pois, como descreve Viveiros de Castro, a “fumaça é um dos principais instrumentos dos xamãs para despertar os desfalecidos [...]” (Viveiros de Castro, 1986, p. 532). Uma das características desse

¹⁶³ Para a cosmologia guarani, trata-se do “lugar do fumo”, ou simplesmente do *petynguá*, em que *pety* em guarani significa “fumo”, e *guá* lugar, de continente.

“conversor ontológico”, no dizer do autor, é justamente o conjunto sistêmico que determina as dimensões da cosmologia guarani e kaiowá, uma vez que a fumaça é também compreendida como elemento que dá formação ao mundo. A fumaça é, então, um dos elementos mais importantes para as cerimônias e rituais que conectam com as divindades (Chamorro, 2004), ou seja, com as agências não-humanas, e que, nessa direção, torna-se também um dispositivo cosmopolítico nos filmes da Ascuri e, de um modo geral, na produção cinematográfica dos Guarani.

A fumaça que sai do *petyngúá* (cachimbo) do xamã dá a ver o invisível, pois é através dela que a comunicação com as divindades acontece. É o caminho do fogo e da fumaça, para fazer referência a outra produção da Ascuri, que percorre o cinema guarani e kaiowá. A fumaça que, como um sopro, adentra os equipamentos técnicos do audiovisual. É nessa direção que o curta-metragem da Ascuri, *Tatatin Rapé, o caminho da fumaça* (2022), coteja uma cosmopolítica da imagem e uma comunicação intermundos.

Tatatin Rapé, o caminho da fumaça (2022), com roteiro de Eliel Benites, 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 – situação que se complicou no Brasil e, sobretudo, nas aldeias indígenas, com um governo negacionista e sua política genocida, que se aproveitou da pandemia para passar a “boiada” nas regulamentações ambientais, cometendo uma série de violações na legislação de demarcação de terras indígenas¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Em maio de 2020, O STF (Supremo Tribunal Federal) autorizou a divulgação pelos meios de comunicação de uma reunião ministerial do governo de Jair Bolsonaro (2018-2022), em que o então ex-ministro da Educação, Abraham Weintraub, diz odiar a expressão “povos indígenas”, enquanto, entre outras barbaridades, o ex-ministro do Meio Ambiente, Ricardo Salles, diz que é preciso “passar a boiada” para

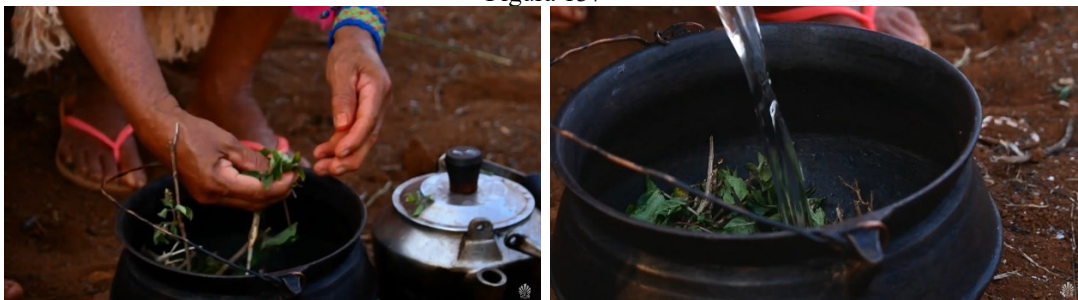
Figura 136



Fonte: *Tatatin Rapé, o caminho da fumaça*, Ascuro, 2022.

Explorando planos gerais, primeiro plano ou mesmo plano detalhe, como na figura 137 que mostra a preparação das ervas na panela que vai para o fogo, o filme inicia-se com o quadro preenchido por uma fumaça e ao som do mbaraká, que, em seguida, aparece sob a fumaça, com o restante do quadro escuro que não nos permite ver nada além desses elementos (figura 136), 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 em *over*, enquanto também são sobrepostas imagens do nascer do sol na aldeia.

Figura 137



Fonte: *Tatatin Rapé, o caminho da fumaça*, Ascuro, 2022

mudar a regulamentação ambiental, pois a mídia estaria preocupada em cobrir a pandemia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=BWDemNNMbeU&t=64s>. Acesso em: 3.novembro.2023.

Figura 138



Fonte: *Tatatin Rapé, o caminho da fumaça*, Ascuri, 2022

Figura 139



Fonte: *Tatatin Rapé, o caminho da fumaça*, Ascuri, 2022

Como observamos na sequência de cenas acima, a fumaça ocupa grande parte do quadro (figura 138), para um ritual de cura com as ervas preparadas no fogo, como é possível observar na figura 139. O suor escorre pelo rosto da indígena que está sentada, momento em que a observamos em *contra-plongée*, ao receber todo o vapor das ervas em seu rosto. Trata-se de um ritual de cura para proteger-se das doenças dos brancos que invadem as aldeias, deixando-os vulneráveis. O fogo é acendido (figura 138) para o preparo de uma bebida feita com ervas da mata, quando momentos depois, um grupo de mulheres se reúne em torno da fumaça que se esvai dessa bebida: “Cantamos nossos cantos sagrados para mandar os donos das doenças [Covid-19] irem embora junto ao pôr do sol. Pelos nossos cantos sagrados, a luz cruzada, da Cruz que está aqui, é uma barreira que nos protege. O brilho da cruz é a nossa proteção”, diz a líder espiritual enquanto realiza o ritual.

O filme, além de colocar em relação a medicina e os saberes tradicionais com outras formas de prevenção e cuidado da saúde, em detrimento da medicina ocidental, revela também a importância da memória e das práticas tradicionais como elemento de construção das relações sociais dentro da aldeia, tal como uma fumaça que ocupa o quadro e percorre por outros círculos. Outro elemento indicativo do filme é a própria designação da Covid-19 como uma doença que é consequência das destruições da natureza, razão pela qual são sobrepostas imagens das grandes máquinas que retiram soja em uma vasta plantação, indicando o agronegócio como um causador de doenças nas aldeias.

Desse modo, também assistimos a imagens do sol nascendo, em plano geral, enquanto os movimentos frenéticos do mbaraká são acompanhados dos cantos-rezas guarani-kaiowá, o que expressa, em imagens, a dimensão espiritual desse povo. Junto ao amanhecer, inicia-se o ritual, para espantar as doenças até o anoitecer, como veremos nos momentos finais do filme.

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, com o “dentro” (a aldeia e a medicina tradicional) para o “fora” (os conhecimentos da medicina científica), no encontro de possíveis saídas para criar-se condições de existências aos diferentes modos de vida ameaçados diante do contexto pandêmico. Em face da vida em risco que a fumaça, enquanto agente não-humano, integra o espaço ritual e político para convergir diferentes modos de conhecimentos, entre os saberes tradicionais e científicos.

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, de um certo modo), 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, e guarda os comprimidos em seu bolso, seguindo em direção a um ritual, onde tomará “os remédios tradicionais”.

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 em *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, como observamos na figura 140.

Figura 140



Fonte: *Tatatin Rapé, o caminho da fumaça*, Ascuri, 2022

Essas cenas (figura 140) poderíamos classificá-las como dissensuais, por perturbar a própria montagem, no sentido de interromper o tempo do agronegócio, ou seja, a sua narrativa dominante, para construir “outros dispositivos espaço temporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados” (Rancière, 2012, p. 99). A exploração predatória do agronegócio é, no filme, referenciada como o principal causador de doenças, sobretudo da covid-19 que, como vimos no primeiro capítulo desta tese, também poderia ser consequência do Antropoceno.

No dizer do jovem indígena, em voz *over* sobreposta às cenas da figura 141, “estamos neste tempo” – que pode ser também o “tempo das catástrofes” de que fala Stengers (2017) –, em que “os não-indígenas”, continua o jovem, “vieram e devastaram a nossa terra. Com suas tecnologias [maquinários usados no agronegócio] soltam fumaça trazendo junto as novas doenças, e isso nos faz buscar remédios não-indígenas para enfraquecer as novas doenças”.

Realizado em parceria com a Fiocruz (Fundação Oswaldo Cruz) de Mato Grosso do Sul, justamente para colocar em diálogo as questões sobre a medicina tradicional dos povos e os serviços oficiais de saúde do Estado no âmbito da pandemia, o filme não coloca em posição de confronto essas duas formas de conhecimento, revelando, assim, condição da diplomacia cosmopolítica na conexão entre mundos diferentes, que são convocados de modo não hierárquico para um processo de escuta e aliança, mas em uma relação que não prioriza um único saber, uma única voz ou poder na tomada de decisões, posto que a cosmopolítica, segundo Stengers (2018b), se constitui pelo principal papel do esforço diplomático, como discutimos anteriormente.

Desse modo, a câmera acompanha o jovem indígena que segue, em sua bicicleta (figura 141), até o posto de saúde montado dentro da aldeia. A implementação de unidades de saúde indígena nas aldeias é um modelo de assistência que, muitas vezes, se dá por negociações e conflitos dos conhecimentos técnico-científicos com os saberes e medicina tradicionais dos povos. Desde 1999, com a Política Nacional de Atenção à Saúde Indígena (Pnspi), a partir da Fundação Nacional de Saúde (Funasa), o Estado brasileiro vem implantando uma política sanitária nas comunidades indígenas, cuja responsabilidade está a cargo da Secretaria de Saúde Indígena (Sesai) que, por sua vez, administra os 34 Distritos Sanitários Especiais Indígenas (Dseis) existentes no país, oferecendo serviços de saúde às populações indígenas. “Mesmo assim, não podemos abandonar nossos remédios tradicionais”, narra o jovem.

Em outro momento, o vemos deixar o posto de saúde com a mão apoiando um dos braços, após ser vacinado. O momento em que toma a vacina não vemos, somente quando sai do posto e guarda os remédios recolhidos em seu bolso, instante em que a câmera o enquadra em plano detalhe (figura 141), já deixando o local em sua bicicleta que, em seguida, também será filmado em *contra-plongée* seguido de um plano geral da aldeia.

Figura 141



Fonte: *Tatatin Rapé, o caminho da fumaça*, Ascuri, 2022

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 142), entre 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. “Podemos fazer as mesmas coisas que eles [não-indígenas] fazem, usar seus remédios, sem esquecer do nosso jeito de ser. Assim alcançaremos o modo de ser *Pa'ikuara*”, diz o jovem.

A profundidade de campo, provavelmente da casa de reza, deixa somente o corpo do xamã e do jovem iluminados e o restante do quadro sem preenchimento de luz, mostrando a fumaça e o mbaraká que se movimenta pelas mãos do xamã. Diante disso, é possível perceber como a cosmologia figura nas imagens de modo processual, dando a ver, claramente pelo modo como enfrentam a epidemia do coronavírus, uma relação diplomática entre um conhecimento científico e ocidentalizado e os saberes e práticas tradicionais.

O chá preparado no início para um ritual de cura, com a fumaça do fogo cobrindo todo o quadro, seguido pelo canto-reza, e a ida do jovem ao posto de saúde para se vacinar e recolher medicamentos que não fazem parte dos modos de vida desse povo, é também um modo de articular os dois campos de conhecimento, os dois mundos, assim como o cinema documentário entre os povos originários para aquilo que chamamos aqui, e com base nos estudos de Oliveira, de comunicação intermundos, que vai, no filme, permitir a cosmopolítica.

Figura 142



Fonte: *Tatatin Rapé, o caminho da fumaça*, Ascuri, 2022

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 em que dita as normas de um saber científico e ocidental, ou o espaço espiritual e sua dimensão cosmológica do saber ameríndio, para criar condições de possibilidade de habitar mundos possíveis.

É nessa direção e como característica principal de produção que, em 2020, a Ascuri lança, em parceria com antropólogos e pesquisadores da Universidade de São Paulo (USP), mais especificamente com a mobilização “Povos indígenas frente à covid-19” do Centro de Estudos Ameríndios do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS/USP), a websérie *Nativas narrativas: mirando mundos possíveis*, com três episódios, sendo *Teko Marangatu*, *Ary Vai* e *ra’i Jeguá*. Esse projeto do Coletivo também culminou com a criação da Rede CineFlecha¹⁶⁵, uma articulação de diferentes coletivos de cinemas indígenas e também com realizadores não-indígenas e pesquisadores, que lançou a I Mostra CineFlecha: (Re) Existir e Curar, que se dividiu em quatro sessões temáticas, com filmes sobre como as aldeias se mobilizaram frente ao isolamento social como medida sanitária para conter o avanço da contaminação por coronavírus e, sobretudo, as formas e redes de apoio contra o genocídio dos povos indígenas diante desse contexto.

Segundo Maria Cláudia Gorges e Eliel Benites (2023), a websérie teve como objetivo fortalecer as cosmovisões dos Guarani, Kaiowá e Terena para, a partir de suas práticas tradicionais, o equilíbrio e cura de doenças que chegam às aldeias. Com o apoio do cineasta Ivan Molina, os três curtas-metragens que compõem da websérie foram produzidos de forma coletiva em diferentes aldeias, em pequenas equipes e com grupos responsáveis por determinada atividade de filmagem, uma vez que a pandemia os impediu que se reunissem de forma física para realizar as produções.

Outro objetivo do projeto criado pela Ascuri foi lançar uma estratégia para divulgar o trabalho do Coletivo e construir novas parcerias a partir da websérie, além de evidenciar que, mesmo durante a pandemia e um contexto de intenso ataque e genocídio contra diferentes etnias indígenas do país durante o governo de Jair Bolsonaro (2018-2022), esses povos mantiveram-se empenhados em usar as tecnologias do audiovisual

¹⁶⁵ Criada em 2019 para divulgar os filmes dos coletivos de cinema indígena, a Rede é composta por Penahá-Coletivo de Cinema Maxacali do Padrinho (MG), Coletivo Beya Xina Bena dos Huni Kuin do Acre, Coletivo Akubaaj e Myky de Mato Grosso, a Ascuri, realizadores Mbyá de São Paulo e Rio Grande do Sul, além das pesquisadoras Luiza Serber, Ana Estrela, André Lopes e Nadja Marin.

para construir suas “nativas narrativas” e estabelecer formas de olhares e partilhas entre mundos. *Nativas narrativas: mirando mundos possíveis* também organizou, junto com o Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), uma série de debates, de modo virtual, entre pesquisadores e realizadores do Coletivo sobre os filmes que eram exibidos na Rede CineFlecha e mesmo na websérie, como observamos em um dos *folders* de divulgação do evento (figura 143).

Ao mesmo tempo em que dialogavam conosco e participavam da concepção da plataforma, os membros da Ascuri davam forma à sua própria produção em tempos de pandemia. Este coletivo de cinema - formado por cineastas dos povos Kaiowá, Guarani, Terena e Quéchuas - hoje conta com uma trajetória de mais de uma década, ao longo da qual produziram dezenas de curtas-metragens que transitam por uma multiplicidade de temas e linguagens. Atentos a um novo cenário de produção e difusão audiovisual que se consolidava no contexto da pandemia, a Ascuri reinventou seu modo de produzir filmes. Cientes de que esta nova produção não circularia pelas grandes telas em exibições coletivas (como costumam ser assistidas as obras do coletivo em mostras e festivais de cinema), mas seria vista por muitos em ambientes virtuais nas telas de celulares (suporte da disseminação, mas também da aceleração), optaram por experimentar com o formato de websérie (Costa; Neves; Marin, 2021, p. 365).

Figura 143



Fonte: Divulgação Rede CineFlecha

Os três episódios que compõem a websérie *Nativas narrativas*, narram o cotidiano nas aldeias guarani, kaiowá e terena durante a pandemia de Covid-19, seguindo o mesmo argumento do curta que seria lançado dois anos depois, *Tatatin Rapé, o caminho da fumaça* (2022). Temas como a colheita, o plantio, a preparação de remédios da medicina tradicional, cantos-rezas, os saberes dos *ñanderus* e das *ñandesys*, a presença do fogo e do mbaraká perpassam as narrativas dos episódios.

Podemos notar, nesse projeto do Coletivo, uma retomada das discussões do cuidado com a Terra durante a pandemia, sobretudo, o cuidado com as outras formas de existência não-humana, também em uma perspectiva cosmológica de retomada das práticas tradicionais. No dizer de uma das rezadoras do episódio *Teko Marangatu*, “esses tipos de coisas [doenças, como o coronavírus] não aconteciam antigamente como hoje, as doenças não chegavam, diz o vovô, hoje parece o tempo passado, mas não é, tem que retirar as doenças das crianças trazendo para o rezador cantar”. Desse modo, a cosmovisão guarani-kaiowá atravessa toda narrativa fílmica, expressando-se com destaque para as práticas particulares desses povos de enfrentar uma pandemia com os seus próprios saberes.

De qualquer forma, é possível dizer que nessa websérie da Ascuri, que também propõe uma mudança no modo de produzir os seus filmes, uma vez que são produções pensadas para circular em outras plataformas digitais, ou outras telas, por assim dizer, desempenha um papel importante para pensarmos as relações entre formas políticas da vida social guarani-kaiowá, cosmologia e imagem.

Desse modo, a centralidade das narrativas da websérie está na cosmologia guarani-kaiowá, no *mbyá arandu reko* (sabedoria guarani) e no *ñandereko* (nosso modo de ser). No primeiro episódio, *Teko Marangatu* (2020), estão presentes o canto-reza e o som do mbaraká, de modo a reativar as estratégias de cultivo das ervas medicinais para a cura das feridas consequentes da relação com as sociedades não-indígenas, além de colocar em debate a importância da reza para a manutenção das formas de vida na aldeia. A primeira imagem de abertura é a de uma casa de reza, que nos aparece com o som do *mymby* (flauta), seguido pelo som do mbaraká.

Antes de irem para a roça, as mulheres, filmadas sempre em primeiro plano e plano conjunto (figura 144), rezam e cantam para o céu, estabelecendo, assim, uma política do cultivo que percorre o caminho da roça, levando consigo a enxada, instrumento

para tratar a terra, e o mbaraká que, para além de acompanhar os rituais de cantos e rezas, os conecta com a ancestralidade.

Figura 144



Fonte: *Teko Marangatu*, Ascuri, 2020

O segundo episódio, *Ary Vai* (figura 145), as práticas cotidianas dos saberes tradicionais, sobretudo, das formas de cuidado com o corpo e o espírito, são temas centrais do filme, para evitar que chegue à aldeia a doença “que os brancos chamam de coronavírus”, no dizer de uma das indígenas que prepara o chá com as folhas colhidas na mata. As imagens, nesse momento, operam de forma didática, na medida em que são apresentadas as plantas medicinais que, a partir de seus saberes tradicionais, são usadas para curar a doença que “não podemos ver”, mas que constitui uma relação no interior da cena. Essas plantas medicinais, “criadas pelo Sol e pela Lua”, como afirmam as mulheres, passam por um preparo, para depois serem usadas em um ritual de cura.

Figura 145



Fonte: *Ary Vai*, Ascuri, 2020

Nesse episódio, as mulheres indígenas ocupam a centralidade das cenas – que se intercalam com imagens da aldeia e do rio –, com seus cantos-rezas para a terra acolher seus alimentos e, assim, não saírem amargos, e são também quem estão encarregadas do processo de preparo da bebida.

Por fim, o último curta-metragem da websérie *Nativas narrativas, ra'i Jegua* (figura 146 e 147), traz o tema do cultivo do território e do milho que, além de ser usado nos rituais de reza, insere-se num processo de domesticação co-evolutivo, passando por modificações fenotípicas em sua aparência, por exemplo. Essas são estratégias de cultivo que vêm da ancestralidade desses povos. É com o ritual do milho branco e com os cantos que evitam a chegada da doença.

O curta-metragem gira em torno da preparação de um ritual religioso, com a preocupação de preservar os saberes, quando as mulheres se reúnem com jovens e adultos para conversar sobre a importância de preservação dos saberes tradicionais e sagrados. Em outro momento, no cair da noite, acontece a reza com a madeira colhida e “embelezada” durante o dia, quando as imagens de arquivo se fazem presente, dando a ver a reconexão com o mundo espiritual.

Figura 146



Fonte: *ra'i Jegua*, Ascuro, 2020

As imagens de arquivo, inseridas na montagem do filme, reafirmam a presença e reativam a história a partir da memória, principalmente com o cultivo de variadas espécies de milho (figura 146).

Figura 147



Fonte: *ra'i Jegua*, Ascuri, 2020

O cultivo do milho, e toda a cosmologia guarani-kaiowá em torno dele, é tema recorrente nas produções da Ascuri, como comentado a partir do filme *Jakaira* (2010) que, por sua vez, significa “dono do ser do milho”, sendo um filme que converge documentário e ficção, mostrando as diversas formas do uso do milho para os rituais, preparações de comida e de bebidas.

O milho também aparece no ritual *Avati Kyry* (batismo do milho), como observado na imagem (figura 148) do filme *Mokõi Kovoé* (2021). Esse ritual apresenta uma importante construção sócio-político-cultural para esse povo, para manutenção e fortalecimento do *teko* (modo de ser) e para a produção agrícola. O cultivo do milho, para os Guarani e Kaiowá, pode ser compreendido também como uma prática cosmopolítica, tal como é abordado nos filmes do Coletivo Ascuri, ou seus diferentes usos, como para a produção da bebida *chicha*, uma bebida sagrada para esses povos, que une cantos e danças, além das vestimentas, o que também foi tema do filme *Jerosy Pukui*, lançado e produzido pela Ascuri em 2010.

Figura 148



Fonte: *Mokõi Kovoé*, Ascuro, 2021

Como vimos no prólogo desta tese, os Guaraní e Kaiowá são povos que vivem da pesca, da caça, da produção agrícola e da confecção de seus artesanatos que simbolizam a sua identidade étnica – características descritas anteriormente em muitos dos filmes dos coletivos de cinema entre esses povos –, com novas organizações de produção e consumo, devido também ao deslocamento das aldeias para reservas demarcadas.

O milho, para esses povos, é um elemento importante de sua cultura, com função religiosa e social, assim como para a realização de rituais religiosos. O que nos interessa nessa questão são justamente as singularidades enunciadas nos filmes quanto ao milho, como também característica de uma prática cosmopolítica. O processo ritualístico de domesticação, ancestralidade e cultivo do milho está vinculado, de uma maneira geral, às diversas formas de relação com as entidades sagradas. A sua significação, não somente como alimento, mas como algo sagrado para esses povos, é símbolo uma cultura e identidade étnica, constituindo como um dos exemplos mais significativos para a comunicação intermundos, ou seja, as formas de cultivo e domesticação, que estão sempre no âmago de sua cosmologia.

Segundo descreve Katya Vietta, rituais envolvendo o milho, como o *Avati Kyry* (batismo do milho), sempre são acompanhados dos cantos-rezas (como podemos observar na figura 148 acima), da dança e do mbaraká, para comunicação com as divindades e para que, desse modo, a produção e colheita sejam saudáveis tanto para a terra como para os indígenas, como abordado no filme *Teko Marangatu* (2020), ou também observado no cultivo do *avati moroti*, que envolve toda a aldeia de forma coletiva.

O avatí moroti ou milho branco, alimento preferido dos ñandejara (nossos deuses; donos do nosso ser; responsáveis por criar e cuidar do nosso ser) é dado aos Kaiowa e aos Ñandeva por Jakaira (dono do ser do milho), e por isso exige uma série de cuidados rituais. A princípio, qualquer produto de uma roça kaiowa e ñandeva prescinde de cuidados deste tipo, para garantir a presença dos jara associados às plantas, afastar as pragas, além de regular o regime de chuvas. Mas, a ligação com Jakaira transforma o avatí em um produto especial, exigindo cantos e outros procedimentos rituais durante a preparação do solo e a cada etapa do seu desenvolvimento. Os cantos alegam Jakaira, que vem dançar para que as suas plantas brotem e cresçam sadias. Porém, para que o avatí continue a produzir boas sementes também é preciso que os homens dancem e cantem (Vietta, 2007, p. 79).

Desse modo, é em planos gerais, ou em primeiro plano, que o milho aparece nos filmes da Ascuri, sempre no sentido de dar a ver as formas coletivas e cosmológicas de cultivo e domesticação, que passa, como já destacado, por muitas transformações, uma vez que os povos Guarani e Kaiowá estão em constante mobilidade em razão da luta histórica pela demarcação de seus territórios. Como elemento que constitui uma prática cosmopolítica, valores culturais, cosmológicos e políticos são atribuídos ao processo de domesticação do milho, com práticas agrícolas que permitem uma certa variabilidade do próprio milho cultivado – o que é possível observar nas figuras 146 e 150.

Figura 149



Fonte: *Mokõi Kovoé*, Ascuri, 2021

Figura 150



Fonte: *Mokõi Kovoé*, Ascuri, 2021

Outro aspecto que podemos destacar nos filmes da Ascuri, que correlaciona a uma cosmopolítica da imagem, é a fabulação como forma de narrar suas tradições e cosmologias, de um certo modo, como nos curtas-metragens de ficção *Guapo'y – A árvore viajante*, sobre a história da árvore viajante e sagrada para os Guarani e Kaiowá e que também é utilizada para a medicina tradicional; *Guerreira Guarani* (2010), em que um jovem recorre às forças espirituais para defender seu território das invasões dos não-indígenas ou mesmo do já citado *Mokõi Kovoé* (2021), em que os jovens são encarregados de buscarem lenha na mata sob a condição de não brincarem, dada a seriedade da função que a eles foi incumbida, o que não foi seguido à risca, sendo, um dos jovens castigado pelo Pai Kuara (Deus Sol), que o transforma em um pássaro que canta triste pela floresta.

Com imagens gravadas com *drones* para mostrar em plano geral a aldeia e a casa de reza, *Mokõi Kovoé* (2021), com uma longa abertura do canto guarani-kaiowá ao som do mbaraká, converge a mitologia guarani, como a descrita acima, com as práticas dos saberes tradicionais que formam parte do cotidiano da aldeia. O canto-reza está presente em quase todas as cenas, que são intercaladas com a encenação de duas jovens que atravessam a floresta em busca de água.

Nessa ida para buscarem água, as jovens também se distraem, assim como o jovem que foi castigo pelo Pai Kuara, mas, para não receberem também o mesmo castigo, retornam à aldeia, ao escutarem o som do raio, um alerta de que está na hora de voltar, ou

mesmo no momento em que estão amassando o milho branco para a produção de *chicha* para o ritual, e recebem o aviso de uma liderança espiritual da aldeia (figura 151) para terem mais cuidado e seriedade: “Estas sementes são sagradas, vocês não podem brincar desse jeito!”.

Figura 151



Fonte: *Mokõi Kovoé*, Ascuri, 2021

No momento em que as jovens percebem que não há ninguém na casa de reza, decidem procurar pela floresta, dizendo “Nós duas sobrevivemos”, enquanto caminham e escutam a simulação do canto triste do pássaro, para sinalizar que o castigo que transformou o jovem nesse pássaro não aconteceu com elas, desaparecendo sem um desfecho. Gestos e movimentos são, assim, enquadrados pela câmera no registro dos cantos-rezas, seja em torno da casa de reza, ou mesmo do fogo, também em uma dimensão sensorial das imagens, na perspectiva do que vimos com o cinema entre os povos Maxakali, no capítulo 2 desta tese.

Desse modo, como procuramos descrever neste capítulo sobre a produção da Ascuri, há uma relação da construção cosmopolítica das imagens, nos filmes desse Coletivo, que são constitutivos não somente dos seus modos tradicionais de vida e do cotidiano, mas também, e sobretudo, da fabulação, das cenas dissensuais e das performances empenhadas pelos sujeitos filmados, além de outros elementos importantes para o processo fílmico, como o cultivo do milho, em imagens que são construídas desde

uma perspectiva da ficção e do gesto de documentar a realidade sobre a qual vivem, como é possível observar em diferentes curtas-metragens da Ascuri. Imagens que também são produzidas a partir dos sonhos, entre o cultivo do milho ou entre o fogo, importantes para as práticas cotidianas, para as oficinas e para as próprias realizações audiovisuais, como destaca Galache,

Os sonhos, tão importantes para nosso Povo, que nos movem, tanto como anseios de vida, quanto nas interpretações dos que temos durante o sono, são determinantes para a forma como atuamos nos dias decorrentes da oficina, bem como a aproximação da prática religiosa local, a valorização dos saberes ancestrais, o respeito aos Povos além de levar em conta todo contexto de representações animais ou manifestações espirituais da natureza (Galache, 2017, p. 91).

Ainda segundo Galache, nos filmes da Ascuri, sejam documentários ou curtas-metragens de ficção, não há um “clímax”, como observado em boa parte dos filmes aqui comentados, sobretudo em *Mokõi Kovoé* (2021), pois a “importância do tema discutido sempre é maior que o indivíduo, ou personagem, além de sempre buscarmos falantes da língua tradicional na construção dos filmes, pois dessa forma foram construídas nossas narrativas há milhares de anos” (Galache, 2017, p. 92).

Com mais de uma década de atividades no campo do audiovisual, a Ascuri tem desenvolvido importantes alianças políticas com outros povos, como os Terena e os de língua *quéchua* da Bolívia, ou mesmo com organizações e instituições de ensino superior, pesquisadores e realizadores não-indígenas, como foi o caso para a produção da websérie *Nativas narrativas*, o que tem resultado em inúmeras produções, algumas das quais citadas no início deste capítulo, com diferentes abordagens, temas e formas de uso das tecnologias da comunicação, sempre de modo a provocar uma comunicação intermundos para a construção política e cosmológica das imagens, constituindo, assim, uma gesto cosmopolítico em sua filmografia.

Capítulo 6 – Ocupar as imagens, fazer o território:

Coletivo de Cinema Guahu'i Guyra

Figura 152



Fonte: *Ava Yyy Vera – A Terra do Povo do Raio* (2016)

Como (re)fazer, a partir das imagens, o território diante de todo esse contexto de luta narrado até o momento nesta tese? E mais, como as imagens podem, não somente salvar um saber, na esteira da reflexão que faz Amaranta César (2015) a partir de Mondzain (2009)¹⁶⁶, mas converter-se em um elemento essencial para essas lutas pelos territórios tradicionais?

A noção de território, elaborada historicamente enquanto categoria geográfica, de uma maneira geral, é entendida no campo do cinema como elemento complexo para indicar aspectos importantes para a constituição de cenas filmicas, seja no documentário ou no cinema de ficção. Interessa-nos pensar neste capítulo o território enquanto categoria associada a uma dimensão espaço-temporal, ou seja, o território de ocupação tradicional, que é coextensivo ao modo de ser dos povos para a realização de suas práticas de vida e seus modos de organização social.

Por um lado, trata-se de pensar o território filmico criado com imagens que buscam ocupar espaços em imaginários políticos, sociais e culturais em outros regimes de visibilidade e de representação – na medida em que os filmes circulam em contextos diferentes dos quais foram produzidos. Por outro, é o território que se faz pela memória, palavra e cosmologia, ou seja, um território cujas formas seriam habitadas por seres humanos e não-humanos, onde é possível praticar os modos de ser/viver (*teko*), sendo esse último constituído no próprio processo de filmagem, seja por imagens de arquivo ou mesmo pela rememoração de um território que não existe mais (figura 152) – o que pode significar o território ancestral.

Desse modo, o território ancestral é, assim, refeito pelas imagens por meio da cosmologia e do cinema documentário, que se alia à luta pela demarcação dos territórios tradicionais e à resistência dos povos contra as fronteiras coloniais do extrativismo e do agronegócio que resultam em um longa e histórica violência e conflito – como destacamos no prólogo. Como descreve Bartomeu Melià, o território entre os povos Guarani é, em realidade, “um espaço cultural, [que] pode ser representado em cinco palavras, que

¹⁶⁶ Por um lado, a indagação feita por Amaranta César (2015), a partir de Marie-José Mondzain (2009), questiona “o que e em que medida pode a imagem salvar?”. Para Amaranta, em sua análise de filmes produzidos no contexto do VNA – como descritos no capítulo 2 –, a imagem, em sua performatividade, não somente salva saberes tradicionais, ressignificando rituais, mas ativam a “percepção histórica” e fazem “vibrar uma história”. Por outro lado, Mondzain (2009) questiona se “a imagem pode matar?”. Para a autora, ela assim não o faz numa comunidade de palavra ativa, pois nada nos é dado a ver até ativar a sua visibilidade. Mondzain, portanto, considera que a violência da imagem ou o seu poder de matar não está em seu conteúdo, mas quando não se há espaço ao pensamento, ao olhar e à palavra: o apagamento da alteridade e seu invisível, de sua distância que permitirá a elaboração de outras formas de ver.

concatenadas significam a boa vida: *apyka, ava pire, teko, tekoha, teko porã*” (Melià, 2015, p. 2)¹⁶⁷.

Nesse sentido, ainda conforme o autor, “o território guarani não é uma porção da superfície terrestre; território é cultura e cultura é território. O território guarani não é algo anterior aos Guarani, é a criação dele. Assim, o território guarani não é ocupado nem conquistado, mas sim pensado, dito e vivido” (Melià, 2015, p. 2)¹⁶⁸. O território é, então, onde a vida (*teko*) acontece e os modos de vida são colocados em prática a partir dos costumes e conhecimentos ancestrais.

É no território tradicional que esses povos criam uma rede de relações, até mesmo com outros grupos étnicos e com as redes de parentela e alianças com outras aldeias, constituindo, assim, o *tekoha guasu*, um núcleo sociopolítico e territorial, que tampouco é estável, senão marcado por uma possibilidade de multiplicar-se conforme a configuração do sistema social e de parentesco entre os povos. O *tekoha guasu* nos ajuda a compreender também a configuração política e as alianças entre os povos para a defesa do território tradicional – como vimos no capítulo anterior sobre o Coletivo Ascuri, formado por Guarani, Kaiowá e Terena, com o apoio dos povos falantes da língua *quéchua* da Bolívia.

De um modo geral, o território indígena é como lugar de acesso aos recursos naturais para tornarem possíveis as práticas tradicionais e os modos de vida dos povos, formando sua própria organização política com esse território e seu vínculo espiritual e também seu próprio sistema social. Percebemos, assim, a complexidade do conceito, pois, como é possível perceber e também como elemento principal para a produção dos filmes, não se trata somente de um debate geográfico ou de marcos físicos que separam e delimitam a terra, sendo esta para os Guarani o *tekoha*, o lugar para desenvolver o modo de ser em sua plenitude e a relação com a terra, como é debatido amplamente pela literatura.

A partir desse preâmbulo, examinamos, neste último capítulo, como essas e outras questões debatidas nesta tese são desenvolvidas nos filmes do Coletivo de Cinema

¹⁶⁷ “*es un espacio cultural, se puede representar en cinco palabras, que concatenadas significan el buen vivir: apyka, ava pire, teko, tekoha, teko porã*” (Melià, 2015, p. 2).

¹⁶⁸ “*El territorio guaraní no es una porción de la superficie terrestre; territorio es cultura y cultura es territorio. El territorio guaraní no es un algo anterior a los Guaraníes; es su creación. De ahí que el territorio guaraní no es ocupado ni conquistado, sino pensado, dicho y vivido*” (Melià, 2015, p. 2).

Guahu'i Guyra, formado em 2014 por jovens do *tekoha* Guaiviry, em Aral Moreira (Mato Grosso do Sul), durante as oficinas de formação em audiovisual no contexto do projeto de extensão *Imagem, Canto e Palavra nos Territórios Guarani e Kaiowá*, coordenado pela pesquisadora Dra. Luciana de Oliveria¹⁶⁹, professora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A formação do Coletivo se dá durante as filmagens de *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio*¹⁷⁰, lançado em 2016, ano em que também o Coletivo produz os curtas-metragens *Ava Marangatu – O ser sagrado*, este último, seguindo o mesmo argumento narrativo de *Ava Yvy Vera*, aborda, em outra perspectiva, o impacto da monocultura do agronegócio para a sustentação e continuação das práticas tradicionais desses povos, envolvendo sobretudo uma questão central que, tal como *Ava Yvy Vera*, é a do território; *Yvy Pyte - Coração da Terra* (2016), *Pohã Reyi - Família dos Remédios* (2016) e *Guahu'i Guyra Kuera - Encanto dos Pássaros* (2016).

Em 2023, em parceria com Luciana de Oliveira, o Coletivo lança o seu segundo longa-metragem, *Ava Yvy Pyte Ygua - Povo do Coração da Terra* (2023), estreado durante o Festival Internacional de Documentário de Amsterdã (2023), que narra a histórica luta guarani-kaiowá pelas suas terras tradicionais – contexto narrado no prólogo desta tese –, a partir das práticas e manifestações culturais dos cantos-rezas, da história oral e da convergência entre gesto político, natureza e cosmologia.

Desse modo, selecionamos *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (2016) e *Ava Marangatu* (2016), longa e curta-metragem, respectivamente, para concluir o percurso desta tese porque movimentam importantes questões quanto às interlocuções entre política, cosmologia e imagem, sobretudo na ressignificação do território por meio da experiência com as imagens, envolvendo uma “experiência viva de encontro de saberes” (Oliveira, 2018, p. 124). Os filmes selecionados para análise, nessa direção, provocam condições para pensar a cosmopolítica no processo fílmico, a partir dos conceitos que estudamos até aqui, como o da performance e da fabulação, por exemplo. São filmes que, na experiência de construção da imagem, conjugam não somente um marco de elaboração política e cosmológica do fazer cinematográfico entre os povos, mas destacam uma série

¹⁶⁹ Desde 2012, a pesquisadora tem trabalhado em projetos de pesquisa, extensão e artes visuais com as comunidades indígenas e com o Conselho Aty Guasu dos povos Guarani e Kaiowá de Mato Grosso do Sul (MS).

¹⁷⁰ O filme conquistou importantes premiações, como Melhor documentário Cine Curumim, Melhor filme Cachoeira.doc, Prêmio aquisição do Canal Cine Brasil (Semana), Prêmio pela Inovação da Narrativa Fotográfica (Semana/Júri Oficial) e Prêmio Especial Cinema Compartilhado (Semana/Júri Jovem).

de correlações apresentadas ao logo dos últimos capítulos, como a conversação ou mesmo imagens construídas a partir dos sonhos.

Em parceria com a Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), da associação Vídeo nas Aldeias (VNA), da Associação Imagem Comunitária (AIC), do Museu do Índio/Funai e do Conselho Aty Guasu, a Grande Assembleia dos Guarani e Kaiowá, o projeto de extensão *Imagem, Canto e Palavra nos Territórios Guarani e Kaiowá* promoveu, entre os meses de novembro a dezembro de 2014, oficinas de formação e realização audiovisual em territórios dos povos Guarani e Kaiowá, nas cidades de Dourados e Ponta Porã, esta última fronteira com o Paraguai, no estado de Mato Grosso do Sul. Essas oficinas possibilitaram a produção de *Ava Yvy Vera*, como uma significativa experiência do uso do cinema como ferramenta de luta política, reativação da memória coletiva e difusão dos modos de vida e do cotidiano desses povos. O projeto *Imagem, Canto e Palavra* produziu, ainda, o blog do Aty Guasu e uma proposta artística intitulada *Bordados pela Paz Guarani e Kaiowá*¹⁷¹, além dos curtas-metragens citados anteriormente, como *Ava Marangatu*, e do último longa-metragem lançado em 2023.

Como veremos, *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. De certo modo, a luta política empenhada por esses povos se revela pela conexão e domínio da dimensão cosmológica, em que as relações com outras agências são gerenciadas por condicionamentos que estruturam a vida social, o que significa dizer, mais precisamente, que as práticas religiosas estão além de uma dimensão cotidiana. É, em certo sentido, o empenho da luta política que vai considerar todo o processo histórico pela afirmação de sua identidade étnica e reivindicação territorial, atrelada ao pleno exercício de suas cosmologias e ritualidades. Trata-se de uma perspectiva para pensar a própria cosmopolítica no filme, que vai contar com ações criadoras não-humanas e experiências cosmológicas.

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-espaço passado e presente, encenam e performam no filme a lembrança do assassinato de Nísio Gomes

¹⁷¹ Ambos os projetos, podem ser acessados, respectivamente, em: <http://atyguasublogspot.com.br>; e <https://www.facebook.com/bordadospelapazguaranikaiowabrasil>. Acesso em: 9. novembro.2023.

– liderança política e religiosa do *tekoha* Guaiviry, assassinado brutalmente em 1º de novembro 2011 –, com a fabulação, para também rememorar os espaços sagrados que foram invadidos por plantações de soja do agronegócio, como vemos na imagem em plano geral de abertura do filme e deste capítulo (figura 152), as práticas ritualísticas cotidianas como reelaboração do vivido compartilhado, em suas ações políticas e cosmológicas. O filme, como já amplamente comentado em estudos acadêmicos¹⁷² e falas de seus realizadores, é mais sobre um sonho do que propriamente a morte de Nísio.

A morte de Nísio repercutiu nacional e internacionalmente pela crueldade com que foi assassinado por “pistoleiros” (seguranças privados que são contratados por fazendeiros para matar e perseguir indígenas)¹⁷³, que desapareceram com o seu corpo, além de deixar outros indígenas feridos. O assassinato foi meticulosamente planejado entre fazendeiros e a Gaspem (Grupo de Apoio, Segurança Privada e Empresarial), empresa que oferece serviços de segurança para propriedades que estão em conflito fundiário, executando ataques contra as comunidades indígenas, conforme apurou o Ministério Público Federal (MPF)¹⁷⁴. Desse modo, no dizer de Genito Gomes, um dos diretores do filme e filho do líder assassinado, “o filme não é sobre a morte do Nísio, é sobre o sonho do Nísio” (Oliveira; Flores; Amarilia Flores, 2020). Assim, o filme também se constitui por “imagens-sonho” (Brasil, 2021), ou mesmo em imagem que se apresentam como sonho (Guimarães, 2019) e que incidem sobre o real e os regimes de visibilidades, em sentido parecido com o que observamos no capítulo 3 desta tese a partir do filme *Una Semilla de Ara Pyau* (2017), na diferença de que, nesse filme dos Mbyá, o sonho está direcionado a um espaço-tempo futuro e, em *Ava Yvy Vera*, a um espaço-tempo presente.

Nessa direção, ocupar as imagens com os sonhos, cantos e rezas, é retomar o território e transformar o uso político do audiovisual em uma prática de resistência, para curar os traumas e também as feridas coloniais. Elaborar as imagens a partir do sonho e das experiências parece ser o ponto central do filme, que reúne, além desses elementos, a palavra, ou a conversação – tal como vimos em outros filmes entre os Guarani –, como maneira de criar novas legibilidades nos regimes do visível, sendo capaz de suscitar não

¹⁷² Brasil, 2018; Serafim, Porfirio, 2023, 2024; Porfirio, 2022; Oliveira, Flores, Amarilia Flores, 2020; Carvalho, 2021.

¹⁷³ Vincent Carelli, em *Martírio* (2016), revela como é o recrutamento desses “seguranças” por parte de fazendeiros, em contratações que chegam a envolver políticos.

¹⁷⁴ Ver: <https://reporterbrasil.org.br/2012/12/ataque-que-matou-cacique-nizio-gomes-teve-planejamento-minucioso-segundo-mpf/>. E <https://cimi.org.br/2013/05/34810/>. Acesso em 10. novembro. 2023.

somente a memória para a construção das imagens, mas o deslocamento dos corpos, formas de resistências, paisagens devastadas pela sanha capitalista do agronegócio, diferentes modos de existências ameaçados, e também do sagrado, das palavras das divindades vindas pelos raios e trovões.

Como citamos anteriormente, a imagem de abertura (figura 152), em plano geral fixo, mostra uma paisagem devastada pela monocultura de soja, onde somente é possível ver a imensidão de sua plantação e duas árvores sobreviventes dessa destruição, ao fundo, uma distante da outra. A voz *over* de um indígena descreve o lugar, enquanto rememora situações de violência, momento também em que a câmera ora faz um giro 180°, para mostrar que nada restou onde antes era possível colher frutas e ervas para a medicina tradicional, ora um giro 360°, para mostrar os caminhões que passam pela estrada, provavelmente carregados de soja que ali estão, como “roça dos karai”, diz o indígena, que “plantam e levam para vender no exterior. Pegam o dinheiro e com esse dinheiro pagam pistoleiros para nos matarem”. Segundo ainda narra no filme,

Eu sempre vinha debaixo daquela árvore para fazer a ligação. Vinha todo dia embaixo da árvore. Quando chegava a noite era melhor de vir. Só a noite mesmo para vir aqui, de dia não dava. Tem muito, muito pistoleiro por aqui. Na estrada andam muitos pistoleiros, atiram e atiram na estrada. Por causa dos tiros que eu vinha só à noite. De dia não dava para vir. As vezes o meu padrinho me acompanhava. Mas eu vinha mais sozinho mesmo. Eu jogava a borduna nas costas e vinha. Aqui mesmo fazia a ligação, na árvore. Naquele tempo era triste a minha vida. Eu vivo sozinho mesmo. Não tem ninguém para me acompanhar. Naquele tempo, quem poderia me acompanhar, ficou lá embaixo cuidando do lugar onde estava o resto do pessoal. Vim aqui ligar para a Funai e para os outros parceiros nos ajudarem. E eles falam “amanhã vamos”. Desde que entramos lá nesse lugar, não pega sinal de celular. Só aqui na árvore pegava sinal de celular. Ainda não sabíamos que na estrada também pegava sinal. E o meu celular era bem comum. Se tivesse câmera no meu celular, tiraria fotos das pessoas que fizeram mal pra gente [...]. Essa árvore ficou para mim como uma torre. E esse vento é por causa dos karai que derrubaram as nossas árvores. Aqui nesse lugar era tudo mato e cerrado. E ficou agora só uma árvore que tá sozinha aí. Esse pé de Tajy. Ficou firme porque é um Tajy. E as outras árvores acabaram, cortaram tudo. Aqui era tudo mato mesmo, e agora olha só no lugar dele... Aqui tinha bastante guavira. Aqui do outro lado também, tinha cupinzeiro... e bastante remédio. Frutas, nossas frutas, e agora olha só. Virou roça do karai, essa soja toda aqui. A soja tem muito calor para eles. Para nós não [...]. Com a nossa terra os Karai ficam ricos, com a nossa terra os karai fazem casas bonitas. Os karai usam as nossas terras para plantar. Os karai ficam ricos há tempos, nos expulsando de nossas próprias terras.

Esses fragmentos da memória se misturam à própria descrição do espaço, como observamos na fala transcrita acima: ataques de pistoleiros, deslocamentos forçados dos indígenas, a guerra com o agronegócio que propaga genocídios aos olhos do Estado e de toda a sociedade, a devastação da mata onde era possível praticar o modo de ser, colher guavira e remédios, restando, somente, a imagem do pé de *Tajy*, que vai significar a resistência e a memória coletiva diante desse contexto de ataques e violência. A imagem com o plano fixo evoca um registro que também é emotivo, reflexivo, nostálgico e político, indicando um movimento que opera um processo de reintegração com o próprio território que, em razão de sua expropriação, é refeito pelas imagens e pelas palavras.

O testemunho começa, também, evidenciando o lugar que ocupam as tecnologias de comunicação no filme, para além da comunicação intermundos, como também de denúncia: “se tivesse câmera no meu celular, tiraria fotos das pessoas que fizeram mal pra gente”, diz o indígena. Pode-se compreender, com isso, como essas tecnologias tornam-se um forte aliado na luta dos povos indígenas, entendendo a imagem como um dispositivo que vai permitir diferentes usos, seja para uma forma de proteção física, o que, de momento, poderia impedir o avanço da violência pela vigilância, ou mesmo como prova jurídica e, em certa medida, para a construção de outras narrativas não hegemônicas (Brenez, 2017), sobretudo aquelas circuladas pelos meios de comunicação que, muitas vezes e como vimos, agem com base nos interesses daqueles que detêm o poder político e econômico.

As palavras, enunciadas em voz *over*, exemplificam a capacidade das imagens de conferir a essas a sua própria “legibilidade inadvertida”, no dizer de Didi-Huberman (2018). Em linhas gerais, a atuação política que converge palavra e imagem é o que vai movimentar o filmar na terra do povo do raio, uma terra que se caracteriza como o próprio *tekoha*, o território guarani-kaiowá que, de certo modo, é feito a partir das imagens. Nessa direção, o que não está mais visível é descrito pela voz, na medida em que vemos uma imagem oposta a essa descrição: não há plantações de frutas e folhas para a medicina tradicional e, sim, uma interminável plantação de soja. O vento também ocupou o lugar das árvores, restando somente o pé de *Tajy*, e a memória coletiva do que fora aquele lugar.

É com esse gesto fabulativo, que observamos na transcrição da fala acima, que também o filme vai, com efeito, imprimir a partir das imagens o dissenso e a performance como elementos para colocar em cena a cosmopolítica. Como descreve Brasil (2018), o filme parte da encenação, que poderíamos assinalar como fabulação, e da performance

para sua própria elaboração, em conversações humanas e não-humanas, pela comunicação das divindades, como os trovões e raios, pela comunicação intermundos, ou seja, da câmera que filma e constrói imagens que vão diretamente metaforizar e projetar memórias através da cosmologia. Nesse sentido, é que, no dizer de Ana Carvalho, dois mundos se encontram e, ao mesmo tempo, se contrapõem.

De um lado, a lei dos brancos, sua milícia armada, seu projeto desenvolvimentista, a exploração predatória da terra e o extermínio dos povos indígenas. De outro, a palavra Guarani, a fala dos trovões que é a fala dos deuses, um pertencimento que se funda na partilha do território onde se enterram seus mortos (por isso sagrado) e no cuidado com a terra, entendida como bem comum. O embate entre as noções de propriedade privada e de território, - o coração da terra, o *tekoha* Guarani (Carvalho, 2021, p. 152).

Com esse encontro de mundos, é preciso refazer o território, reencontrar com o *tekoha* pelo qual lutou Nísio, até a morte, e, sobretudo, reconectar com a ancestralidade e buscar maneiras de manterem vivas as tradições em um contexto de risco, em que as vidas e outras formas de existência também estão em risco. Não se trata, aqui, de pensar um mundo imaginário porque grande parte do filme é constituído por cenas em que a performance e a fabulação estão em constante diálogo, e, sim, refletir sobre como o cinema é também um território, não em seu sentido pleno, senão porque vai permitir essa comunicação intermundana, entre cosmologia e uso político dos recursos técnicos do audiovisual, entre cosmologia e práticas políticas, ou mesmo por colocar em conflito outros mundos, segundo Carvalho (2021). As imagens, assim, vão configurar um território de acomodação e não de deslocamento dos povos, de modo a aproximá-los do “coração da terra”, nas palavras de Valdomiro Flores (1934-2017), rezador kaiowá.

Valdomiro está sentado de frente para a câmera, em plano fixo, ao lado de Tereza Amarília Flores, que concentra seu olhar para o fora de campo (figura 153), na posição de escuta da narração de Valdomiro. Juntos, formam um casal de rezadores. A narração de Valdomiro, segundo Brasil (2018, p. 8), “rasga a vida dos Guarani e Kaiowá sob o modo do trauma, ela é lugar do erro e da separação”, mas também reafirma o território como único lugar possível para praticar o “modo de ser”, lugar em que está “o coração da terra”, que deve ser cuidado e preservado dos brancos e dos fazendeiros que provocaram o deslocamento, abalando todo o sistema de organização social desses povos. O que

Valdomiro chama de “coração” é o centro da terra, o que dá pulsão e vida para os modos de cuidado e preservação das diferentes formas de existência. Segundo narra no filme,

O lugar que eu nasci é atrás de um lugar chamado Jabuti. Este território. Aqui é o coração da terra. Estamos lutando por esse coração da terra, este território. Este é o coração da terra mesmo. Não lutamos só por esse pedaço, mas por todos os territórios do coração da terra. Lá no Paraguai também tem um coração da terra. Lá, o Cerro Guasu é coração da terra também. São como duas colunas na terra. Uma no Paraguai e outra no Brasil. É isso que segura o território. Esse é o nosso lugar. Nós Ava somos descendentes do coração da terra. O coração da terra é todo esse território mesmo. Esse coração da terra é o lugar dos Ava. Os fazendeiros vieram e entraram aqui nesse lugar e mandaram todo mundo se separar. Nos separaram. Eles [os brancos] nunca vão encontrar o nosso modo de viver de verdade. O branco nunca vai encontrar o nosso modo de viver. E nós Ava também nunca vamos viver de verdade o jeito dos brancos. Nós até falamos bem o português deles, mas nunca vamos encontrar mesmo o jeito deles. Eles vivem de um jeito e nós de outro. Por isso o nosso viver nunca vai combinar com o viver do karai. O nosso viver é diferente [...].

Figura 153



Fonte: *Ava Yyy Vera – A Terra do Povo do Raio* (2016)

Essa cena, é, no dizer de Brasil (2018), o encontro da política e da cosmopolítica, provocado pelas palavras de Valdomiro e pelos gestos de Tereza Marília que confirmam o que seu esposo diz. Em 2020, a pesquisadora Luciana de Oliveira lança, junto com o

casal de rezadores, o livro *Ñe'ẽ Tee Rekove – Palavra Verdadeira Viva*, em edição bilíngue kaiowá-português. Lançado pelo selo PPGCOM (Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social) da UFMG e após a morte de Valdomiro, o livro, que também é fruto de uma experiência epistemológica da comunicação intermundos, reúne os cantos-rezas (*ñembo'e puku, guahu e kotyhu*) do casal, os conhecimentos tradicionais, as histórias míticas dos povos Guarani e Kaiowá e da luta contra o apagamento da memória, história, conhecimento e formas de vida.

Soma-se ao movimento histórico de resistência desses povos, como vimos no prólogo e introdução desta tese, outras formas de expressar a batalha pela vida, pelo “bom viver” (*teko porã*) guarani-kaiowá, recorrendo a essas formas da comunicação intermundos, em imagens, músicas e livros, construídos a partir de sua filosofia, oralidade, cosmovisão, memória e conversações, como temos observado até o momento.

Ñe'ẽ Tee Rekove, em que o casal de rezadores de *Ava Yvy Vera* participa como autores, é também uma rede de colaboração – tal como as experiências cinematográficas descritas nos capítulos anteriores –, um gesto que, no dizer de Oliveira (2020, p. 14), com “a colaboração, a simetria, a partilha, a reciprocidade, a coabitação e a escuta como pontos de partida relacionais imprescindíveis à produção de vida e de conhecimentos”. Segundo Oliveira, o livro

junto com outras iniciativas, é um intento de colaborar para a maior visibilização dos inúmeros conhecimentos e formas filosóficas que intelectuais indígenas detêm e de sua luta pela terra, por direitos, pelas condições de fazer viver tais conhecimentos. É também um desejo de alertar sobre as consequências nefastas que sofrem os povos Guarani e Kaiowá e demais nações indígenas diante da falta de respeito aos seus direitos. A população brasileira, por inúmeros motivos, desconhece essa luta ou a conhece apenas pelo ponto de vista de quem age contra os indígenas –, sob bandeiras como a do Progresso, da Salvação e da Ciência – perdendo a chance de construção de um luto coletivo e de uma memória histórica mais completa e elaborada sobre o que nós somos como nação (Oliveira, 2020, p. 11).

Desse modo, tal como o livro, a presença do casal de xamãs no filme é um encontro cosmopolítico, que se dá por imagens que são construídas com as filosofias e narrativas míticas e cosmológicas desses povos, ressoando, assim, as conversações e a oralidade que emitem seus saberes ancestrais e tradicionais. Esse gesto expressa, dessa

maneira, a codificação e a relação entre outras agências não-humanas, na elaboração do cotidiano em Guaiviry, do sonho de Nísio e, sobretudo, do território. Nessa direção, é que memória e palavra se interpõem às imagens, às performances e às cenas de dissenso criadas pela encenação.

A narração de Valdomiro exemplifica como esse encontro cosmopolítico também ocorre pela fabulação, e esta última como lugar de expressão da própria dimensão mítica e histórica. Tal é, em suma, a convergência entre as palavras sobre “o modo de viver” guarani e kaiowá, em seu plano cosmológico, e a luta contra os fazendeiros para proteger “o coração da terra”, em simples demonstração de um gesto político.

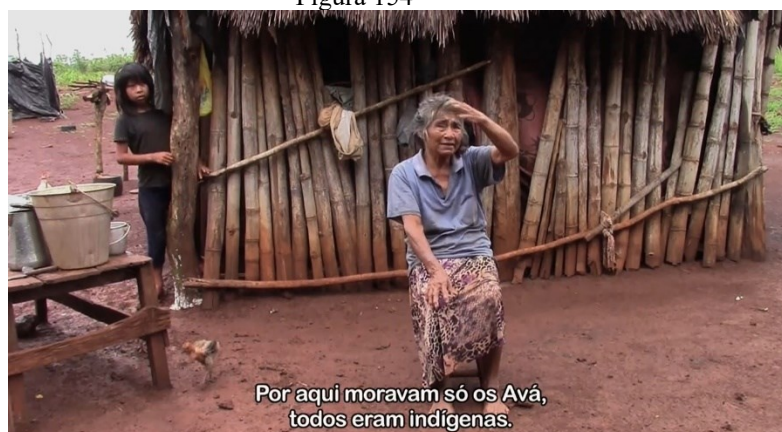
Nesse sentido, luta política e prática cosmológica vão atravessar a narrativa de *Ava Yvy Vera*, que é ao mesmo tempo lugar onde o território é construído: pelas imagens, cantos, palavras e pelas memórias coletivas e históricas. “Lugar do raio e dos relâmpagos sem fim”, nas palavras de Valdomiro, e onde também raios e trovões significam as palavras de *Nhanderú*, endereçadas a esse povo – tal como vimos em *Bicicletas de Nhanderú* (2011), do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, no capítulo 4 desta tese. Espaço-tempo, então, são indispensáveis para a narrativa do filme, ao transpassar o outrora no agora do processo fílmico, é o que também observaremos na narração de Tereza Marília (figura 154), que também participa do processo de organização da festa *kotyhu*, amassando o milho branco no pilão para a preparação da *chicha* (figura 155).

Rememoração, traumas, deslocamentos e conhecimentos tradicionais perpassam o discurso de Tereza, que recorda um tempo em que “não tinha os *karai* [não-indígena]”, e era possível plantar, colher frutas e remédios para a medicina tradicional, não os remédios dos brancos, como vimos em *Tatatin Rapé, o caminho da fumaça* (2022), do Coletivo Ascuri. “Agora que os brancos entraram destruíram tudo, a Guavira e o remédio. Antigamente não tinha o remédio deles, era com o nosso que se curava. Naquele tempo também não existia morte, depois que os brancos se meteram que morremos muito, até as crianças morreram muito”, conta Tereza, em sua narração que transcrevemos a seguir.

Nós estávamos morando no Rancho Grande, lá pro outro lado do rio. Moramos muito tempo lá. Depois aconteceu coisa ruim e mudamos para outro lugar, onde era a antiga roça do meu pai. De lá, eu me mudei para Caarapó, depois me mudei para cá. Perto do rio Guembepiry construímos outra casa. Ai as antas entraram no nosso meio e quase derrubaram as casas. Lá onde a estrada vai para Guembepiry. Lá as pessoas andavam muito, mas agora acho que não tem mais. Todos que moravam lá naquele lugar eram Ava. Por aqui e lá no

Guembepiry, todos que moravam eram Ava. Os patrícios e todos os parentes, tinha bastante gente lá, acontecia muita festa grande. Finado meu irmão Micácio morava ali. Lá onde o pessoal chamava Jaguarete, fica ali em baixo. De lá ele sempre ia aonde nós estivéssemos e lá mesmo ele morreu. E lá tá o cemitério dele. Por aqui moravam só os Ava, todos eram indígenas. Nós morávamos e mudávamos de um lugar para o outro porque não tinha os karai por aqui. Era só escolher um lugar para fazer a casa. Se encontrassem um rio bonito que gostassem eles já mandavam fazer casa perto. Depois faz carpim para fazer roça, era assim que nós vivíamos. Eu conheço tudo em volta desse lugar, porque nós não ficávamos em um lugar só. Ali nós moramos por muito tempo, no Ocho Kue. A minha mãe ainda plantava muitas coisas, tipo milho branco, batata doce, mandioca. Depois ele se mudou de novo para lá. Não parava mesmo em um lugar só, porque não tinha os karai [...].

Figura 154



Por aqui moravam só os Avá,
todos eram indígenas.

Fonte: *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (2016)

Figura 155



Fonte: *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (2016)

A narração de Tereza, de um modo ou de outro, vai revelar os elementos da cultura guarani-kaiowá e suas formas societárias de organização, sobretudo, o deslocamento e a reterritorialização, o que vai demandar a construção de um novo território, a partir das mudanças recorrentes, segundo a xamã. Essas questões problematizam o conjunto de práticas que surgem na instauração do plano mítico que está na narrativa memorialística de Tereza, como os remédios para a medicina tradicional e o processo de cultivo do milho branco, usado para a produção da *chicha*. Nesse sentido, é a palavra que chama a imagem, no momento em que vemos, mais adiante, Tereza amassando, em gestos que se repetem, os grãos de milho branco no pilão (figura 155), o que faz a câmera tremer com a força que empenha nessa atividade.

É, então, a partir dessa função fabuladora dos depoimentos transcritos acima do casal de rezadores, que podemos compreender a fabulação em *Ava Yvy Vera* como parte da potência de uma memória, para produzir imagens e indicar uma instancia de criação das experiências presentes a partir de elementos do passado, como já dito, em um tempo onde era possível cultivar o milho branco, batata doce, mandioca e outras frutas, um tempo sem a presença dos não-indígenas, como destaca Tereza em seu discurso. De todo modo, o que segura o território, conforme relata Valdomiro, é o “coração da terra”, que ainda precisa ser preservado e respeitado, uma entidade que dá vida e possibilita que essas práticas tradicionais ainda possam acontecer, mesmo que diante de um contexto de riscos e ameaças.

As imagens entram em ação a partir desse gesto fabulativo que se abre como memória, ressignificação do presente e futuro, questionando, com isso, “o lugar que essas populações ocupam na organização dominante do visível – e do invisível” (Rancière, 2021, p. 8). Não obstante, é a partir dessa perspectiva que se instauram o político e o cosmológico nas imagens em *Ava Yvy Vera*: de um lado, pela rememoração que passa pelo processo de fabular e, por outro, pelas as experiências cotidianas que são o indicativo de que a fabulação e a performance – esta última empenhada pelos gestos que fazem Valdomiro e Tereza – se convertem em uma trama cosmológica.

Política e cosmos estão, nesses depoimentos, sintetizados pelo modo com que as formas de vida são descritas pela ordem do sagrado, pois o filme vai estabelecer, a um só tempo, as relações entre passado e presente, não somente para lembrar um território que não existe mais, mas, também, para dar a ver os modos de resistência histórica desses povos que refletem um presente que precisa estar o tempo todo em reelaboração pela

força política, diante de mortes e ataques, e pela força cosmológica, na reativação das práticas e conhecimentos tradicionais e a resistência cultural, como observamos nas imagens da escola improvisada na casa de reza em Guaiiviry, ou mesmo a caminhada em direção à festa *kotyhu*, onde serão manifestados os cantos e danças.

Nessa direção, é que fabulação e performance estarão, em *Ava Yvy Vera*, constituindo o político e o cosmológico, sobretudo pela encenação e cenas dissensuais, como veremos no momento em que a morte de Nísio é rememorada pela fabulação, de um certo modo. Esse processo direcionado a uma elaboração do invisível, que perpassa em algumas cenas do filme, vai permitir uma certa segurança no contato com os *karai* que invadem a aldeia. É o que observamos quando um grupo de jovens que, rodeados em torno do fogo para o que parecia ser mais um dia no cotidiano da comunidade (figura 156), performam e encenam a chegada dos brancos em seu território: “Vamos vigiar, para que os *karai* não venham”, diz um deles.

Nessa performance, empenhada pela encenação, podemos observar como os jovens agem diante de uma invasão de grupos de pistoleiros e dos brancos nas aldeias. Esse encontro do grupo é interrompido, assim, pela chegada dos não-indígenas e, para se defender e proteger sua integridade física, o grupo de jovens precisa tornar-se invisível e distribuir-se entre a mata, por detrás de galhos de árvores, em busca de uma invisibilidade de sua presença.

Figura 156



Fonte: *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (2016)

Os jovens, que estavam formados em grupo, como é possível observar na primeira imagem da figura 156, correm e desaparecem entre a mata. A performance desses jovens revela também a transferência da memória com uma realidade anteriormente experienciada (Zumthor, 2007; Martins, 2021), que podemos concluir, nesse sentido, a encenação de uma experiência de invasão, de ataques e violências que enfrentam cotidianamente nas aldeias. Trata-se de uma experiência compartilhada que é performada e encenada diante da câmera pelas palavras que demandam algum tipo de ação entre os jovens no momento de tensão (“acho que são os brancos”, “*karai!*”, “vamos! É os *karai* mesmo”), também pelos gestos e posturas, é preciso levantar-se para esconder-se na mata.

Esse ato da performance pela memória e pelo corpo, antecede, então, a constituição da cena dissensual, também desvelada pela performance e fabulação. Trata-se do momento em que Valmir Gonçalves e Jhonaton Gomes, empenham-se em uma dupla ação, fabulativa e performática, para rememorar os últimos momentos de Nísio Gomes até o seu brutal assassinato, em uma cena que se constrói também pelas relações com as experiências vividas, ou seja, no contato violento com os não-indígenas que invadem a aldeia.

Valmir e Jhonaton estão sentados de frente para a câmera e em plano fixo, com uma vela acesa (figura 157). Estão exatamente no local onde Nísio fora assassinado. Enquanto o primeiro narra e rememora como se deu o momento em que assassinaram a Nísio, o segundo, intervem com expressões sonoras que vão compor uma certa sonoplastia, segundo Brasil, como o carro que chega trazendo os pistoleiros ou mesmo do barulho dos disparos de arma de fogo. Como descreve Brasil, 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 que elabora não vem sem sofrimento, já que aqueles que encenam são também testemunhas do assassinato” (Brasil, 2018, p. 9). O momento da morte é, assim, encenado e performado pelos gestos e expressões que revelam esse sofrimento, pois quando Valmir narra, Jhonaton parece segurar o choro.

A encenação 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 na vela que ali está acesa: “Já mataram... Já acertaram ele [Nísio]. Acertaram ele na cabeça, no peito e na coxa. Olha só o sangue”.

Figura 157



Fonte: *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (2016)

Podemos dizer que, também, há nessa cena um “deslocamento ficcional” de que fala Rancière, cujo movimento é a “encenação de uma encenação, contramovimento afetando o encadeamento das ações e dos planos, automatismo separando a imagem do movimento, vozes escavando o visível” (Rancière, 2013, p. 19) e desencavando, para usar o termo do autor, o invisível, trazendo à cena performada um saber e acontecimento, ainda que traumáticos, que são ressignificados, transfigurados e revividos 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.

Essas cenas, que vão constituir o político das imagens por questionar e transformar os regimes de visibilidade, e o cosmológico, que vai configurar-se entre o ritual e o cotidiano, da chegada dos brancos (figura 156) e da performance da morte de Nísio (157) e dos artificios para tornar-se invisível diante de uma possível ameaça dos brancos e pistoleiros (figura 158), também significam um processo de luta pelo território, como narrado no início pelo casal de rezadores.

Figura 158



Fonte: *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (2016)

São imagens que estão entre a lembrança de acontecimentos traumáticos ou mesmo de um território que já não existe mais, como observamos nos depoimentos de Valdomiro e Tereza, e também na imagem de abertura do filme, como das práticas cotidianas das crianças na pequena escola improvisada, da produção da *chicha* e da festa *kotyhu*, onde mulheres, crianças e jovens dançam e cantam em torno da fogueira e para “incomodar os brancos na estrada”, enquanto tomam a *chicha* noite adentro, como observamos na sequência final do filme.

Desse modo, memória, palavra e território também dão o tom para o processo fílmico, assim como performance, fabulação e cena dissensual para constituir, com efeito, a cosmopolítica que ocupa as imagens para (re)fazer o território, que muitas vezes é lembrado no filme, ou seja, trazido à cena fílmica através da memória. É nesse sentido que, após a festa, vemos um plano fixo da noite chuvosa na aldeia, em um quadro escuro, iluminado, por vezes, pelos reflexos de raios e trovões (figura 159), sendo possível observar somente as nuvens carregadas, e alguns vaga-lumes que caem na câmera. Uma voz *over* começa, então, a narrativa mítica sobre o território ser a “terra dos trovões

infinitos”, lugar onde é possível o encontro entre humanos e não-humanos, e também entre vivos e mortos, fazendo referência a uma presença de Nísio. “Agora que eles me contaram bem: cheguei no lugar do raio sem fim, onde eu cheguei. Aqui estou vendo todos com a mesma pintura, todos que vivem em Ivanga. Isso eu havia errado há um tempo atrás, mas agora entendi. O tempo é assim”, diz a voz, que parece ser a de um indígena ancião.

Figura 159



Fonte: *Ava Yyy Vera – A Terra do Povo do Raio* (2016)

Nesse momento, enquanto os raios iluminam o quadro, outra voz pergunta: “O que é esse lugar onde os raios nunca acabam?”. O diálogo continua sob a imagem dos raios e trovões, até que, terminada a narração, que transcrevemos a seguir, vemos aos poucos o surgimento na tela do plano seguinte, do fogo já quase apagado, enquanto há um canto-reza ao som do mbaraká. Conforme a narração,

Esse lugar onde os raios nunca acabam, é onde os nossos parentes se encontram, igualzinho na reza quando falamos: Estou atravessando ondas e ondas de brilho dos raios. Quando a luz dos relâmpagos se aproxima bem perto da terra, é quando eles estão indo para se encontrar. Na primeira onda de brilho, eu me misturo com a luz. Passo a passo vou avançando até passar pela primeira onda. Passo pela segunda onda de brilho e ainda tem mais uma pela frente. Depois da terceira, já posso ouvir o canto do meu pai. Depois da terceira onda de brilho já se ouve o canto: “Lugar dos relâmpagos sem fim, aqui estou vendo todos com a mesma pintura”. É lá do topo do céu que o meu pai está falando, e chega ao meu ouvido. Os raios se encontram para irem juntos e já vão cantando. É ali que ele chama o canto: “Já estou vendo o relâmpago e ouvindo o trovão que é a palavra de Nhanderú” [...]. É aí que o grande Nhanderu fala. Sua palavra é o raio. Nesse canto ele fala assim: “Estou vindo com o brilho, estou vindo com o brilho me protegendo”. Por isso que eu digo: nós que vivemos em cima da terra nunca veremos os donos verdadeiros do raio. O

brilho do raio a gente vê, o trovão a gente escuta. O brilho do raio a gente vê e o vento não, mas sente.

O território guarani e kaiowá seria, então, o lugar também “onde os raios nunca acabam”, pois é a palavra de *Nhanderú*, através do qual as divindades falam com os xamãs. Como descrevem Valdomiro e Tereza (2020), no capítulo *Reza longa*, do citado livro *Ñe’ẽ Tee Rekove – Palavra Verdadeira Viva*, o raio é o que dá força para os rezadores das aldeias e é o que faz encontrar e trazer os *Ava* (as divindades). “O raio vem e vai. Indo em frente. Indo em frente. Ele passou pelo primeiro, e agora passou também pelo segundo patamar. Depois ele já passou o terceiro. Nós seres humanos aqui em cima da terra não vemos *Overava*. Porque eles ficam por trás do patamar, eles ficam escondidos, atrás” (Oliveira; Flores; Amarília Flores, 2020, p. 69).

Os Guarani e Kaiowá são, assim, o povo do raio, para fazer menção ao subtítulo do filme, que termina justamente com a narrativa mítica sobre os raios e trovões, em que “atravessar a cortina de raios é reencontrar os antepassados, reviver com eles as festas, as danças e os cantos. Antepassados que viveram, caminharam, morreram e foram enterrados naquelas terras, o coração do mundo”, como descreve Brasil (2018, p. 15). Se, ainda conforme o autor, em *Ava Yvy Vera* a retomada do território ainda é utópica, pois se faz a medida em que o casal de rezadores vai rememorando o *tekoha* sonhado por Nísio, as imagens, assim, constroem esse território, entre o passado e o presente que atravessam o filme, entre o cotidiano e as práticas tradicionais.

Cabe ao cinema, então, agir também no processo de retomada do território, como dispositivo que coletiviza as lutas e que participa, nesse processo de apropriação do audiovisual por parte dos povos indígenas, da experiência cotidiana, das formas de socialidade e também dos conflitos que colocam em risco a vida, como o brutal assassinato de Nísio.

Por um lado, em uma instância política, está o dispositivo para registrar ações de intensa violência, para rememorar um território ao mesmo tempo que o constrói, ou mesmo para encenar e performar acontecimentos, como a forma de tornar-se invisível diante dos brancos (figura 158) e a encenação de uma morte, com dor e sofrimento. Por outro, em uma dimensão cosmológica, está o registro das práticas tradicionais, como o processo de tratamento do milho branco, as danças, o canto e a reza, além da festa, dos

modos de caça e a escolinha, a narrativa mítica sobre o raio, e o território tradicional como o “coração da terra”, que ainda pulsa e faz vibrar um sonho e a esperança de seguir praticando o “bom viver” (*teko porã*) guarani-kaiowá e seus modos de vida. Essas duas dimensões, portanto, conjugam cosmologia e política nas imagens.

Esses elementos citados comportam, assim, um espectro importante para pensarmos a cosmopolítica em *Ava Yvy Vera*, tal como vimos até o momento nesta tese a partir de outras experiências cinematográficas dos coletivos descritos nos capítulos anteriores. O plano cosmológico não somente ocupa as imagens adentrando às formas filmicas, mas também faz o território no próprio filme, o território sonhado por Nísio, em imagens-sonho, de um certo modo, que aparecem com a dor ao ser acionado pela memória, pela performance e pela fabulação por aqueles que foram testemunhas de sua morte, mas também pelo reencontro ao final do filme, com a narrativa mítica da “terra dos trovões infinitos”, lugar para reencontrar os mortos que estão com *Ñanderu Guasu*, como descrevem Valdomiro e Tereza

Assim mesmo *Ñanderu Guasu* marcou hora para nós morrermos, existe o tempo de chegar essa hora para nós. Chegou a nossa hora, iremos a outro tetã, esse outro tetã fica para cá. No oeste. Os nossos espíritos se transformam e vão embora. *Ñanderu Guasu* existe em nosso espírito. Se seu espírito for embora de você, as pessoas morrem e descansam para sempre. Assim vamos vivendo nós seres humanos do mundo. Todos os seres humanos do mundo das diversas nações vamos indo assim. Antes disso teremos que viver bem. Tenho meu instrumento de luta, meu mbaraka. Esse vou usar até a minha morte (Oliveira; Flores; Amarília Flores, 2020, p. 503).

É a incansável luta dos Guarani e Kaiowá pelo lugar para viver e praticar seus modos de vida, seguindo suas tradições, que constitui o cinema desse povo, de um modo geral. O fazer cinema, como observamos em *Ava Yvy Vera*, passa pelo entendimento sobre a maneira pela qual esses povos têm utilizado as tecnologias do audiovisual, ou seja, em uma prática cosmológica e política, ou, mais precisamente, em uma dimensão da comunicação intermundos, em que estão em diálogo conhecimentos de mundos que, nesse momento de produção filmica, não se opõem entre si, ainda quando o que está em discussão na narrativa do filme sejam os modos diferentes de vida, como vimos em alguns filmes da Ascuri. Para retomarmos o depoimento de Valdomiro, “o branco nunca vai encontrar o nosso modo de viver. E nós *Ava* também nunca vamos viver de verdade o

jeito dos brancos”, ainda que falem o português, como afirma o xamã no filme, ou mesmo domine as técnicas e a linguagem cinematográfica.

O que está em questão, e que também *Ava Yvy Vera* vai provocar, de certo modo, é justamente a possibilidade de encontro para a retomada do território. Como já explicado, é através das imagens, de seu uso e consciência política, que se dá também a luta pelo próprio território, pela retomada, essa palavra tão emblemática na composição dos movimentos de luta e organização social e política dos povos indígenas. O território criado é também o de uma socialização e formação (seja de cineastas ou mesmo dos mais jovens para seguir as práticas tradicionais) para insistir na busca pela terra sem mal, mas, sobretudo, onde os povos indígenas possam praticar seus modos de vida. Esse é, então, o lugar criado pelo cinema, em imagens que evidenciam o cotidiano, o plano cosmológico, a espiritualidade e as narrativas míticas que, em torno das quais, circundam o viver desses povos.

Em *Ava Yvy Vera*, imagem e terra, que não é materializada, e, sim, corporificada como uma entidade que sustenta não somente os Guarani e Kaiowá, mas as sociedades não-indígenas, são pensadas a partir da conversação, ou seja, das palavras e, mais ainda, da tradição oral, pelas palavras dos xamãs e das divindades. Essa é uma característica importante observada nesse filme e nos demais dos coletivos entre os Guarani citados aqui, a da oralidade. Imagem e palavra irão constituir todo o processo fílmico. Não raro, *Ava Yvy Vera* e outros filmes estudados nos capítulos anteriores iniciam com a conversação, em uma prática de transmissão de conhecimentos pela oralidade que também passa pelo corpo e memória, o que significa dizer que está inserida a performance (Martins, 2021).

A imagem de abertura deste capítulo é um exemplo da relação entre as palavras (conversação e memória) e as imagens, ou também nos depoimentos de Valdomiro e Tereza, e quando – em determinado momento do filme, em um plano que permanece fixo por alguns minutos, até a câmera fazer movimentos 180° e 360° para mostrar a plantação de milho –, enquanto um indígena, em voz *over*, comenta sobre a festa *kotyhu*, que acontecia frequentemente antes da chegada dos brancos ao lugar.

Outro exemplo em que a tradição oral se converge com as imagens, com a memória histórica e coletiva e com a performance, é o curta-metragem *Ava Marangatu* (2016), também do Coletivo Guahu'i Guyra.

O curta-metragem gira em torno da história de duas crianças indígenas que saem para caçar e não têm “sorte” na caça porque, segundo a tradição, é preciso rezar para que a atividade seja bem sucedida. Os meninos, então, cruzam a enorme plantação de soja (figura 161) para chegar ao outro lado, na aldeia onde está um indígena ancião e tio dos meninos, que vão consultá-lo sobre o porquê de não terem tido sucesso nas armadilhas que armaram para os animais, ou mesmo quando saem para caçar na pequena mata que ainda sobrevive diante do avanço do agronegócio.

Ao chegarem onde está o tio, um sábio indígena e conhecedor dos cantos-rezas, o consultam sobre o que fazer para conseguir pegar animais na mata, momento em que ouvem do ancião que o insucesso na caça é porque não rezaram antes de sair.

Enquanto atravessam a plantação de soja, que também é a consequência de os animais terem desaparecido da mata, os dois meninos fabulam e rememoram o lugar a partir do que foi dito pelo seu tio. “Isso aqui era tudo mata”, diz um deles, “tinha bastante bicho”, como porco do mato e javali, e “não tinha cerca”, afirma o outro, confirmando a o que disse o ancião. Outra vez, aqui, o território é rememorado, só que, nesse caso, a partir da transmissão oral da memória histórica e coletiva.

Figura 160



Fonte: *Ava Marangatu* (2016)

Figura 161



Fonte: *Ava Marangatu* (2016)

Essa rememoração de um território pela narrativa dos meninos confunde-se com os gestos e com sua própria performance em cena. Fabulam, lembram das histórias contadas pelo avô – o que também vai significar a transmissão geracional dos conhecimentos pela oralidade –, batem com força na soja em sinônimo de descontentamento por não terem mais a mata e, por conseguinte, animais para caçar, olham e apontam a flecha para o fora de campo (figura 161) – ações parecidas dos meninos que vão à mata em busca de lenha, em *Bicicletas de Nhanderú* (2011), do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, enquanto performam diante da câmera acontecimentos cotidianos, como analisamos no capítulo 4. Toda essa ação é movida por uma territorialização, ou falta dela, pela memória e também, em certa medida, pela revolta. “Se a gente cortar toda essa soja eles [os fazendeiros] ficam muito bravos! E se a gente cortar toda essa soja eles também nos matam”, dizem. “A gente tem dó deles, mas eles não têm dó de nós”, completam, enquanto cruzam a plantação de soja.

A caminhada dos meninos começa com a tentativa de pesca e, ao se darem conta de que quase não há peixes, saem pela pequena mata cercada pela soja, que sempre é enquadrada em plano geral. Caminhando pela mata, como observamos na figura 160, os meninos aparecem, na maior parte do tempo de duração dos planos, de costas para a câmera. Como se vê, o elemento central que se expressa de forma a constituir a cena fílmica é a caminhada, que, no caso desse curta-metragem, se dá dentro da aldeia, ainda que confinada pela monocultura do agronegócio, que está relacionada, no filme, ao fato de não mais existirem animais no local, o que impediria a prática de modos de vida desses povos.

Nesse sentido, é preciso, então, convocar outras agências, em um gesto cosmopolítico, para que, assim, possam interferir no processo de caça como procedimento para tornar apropriado o alimento, ou seja, as divindades são, desse modo, convocadas pela reza a atuarem nessas técnicas e práticas. Não há caça sem reza, pois é o que dará “sorte” ao caçador, como na experiência dos meninos. Ao perceberem que na mata onde estão é possível que ainda haja passarinho, tatu ou mesmo coelho, continuam a caminhada, na tentativa de pegar algum animal, ainda que com a presença de fazendeiros. Imitando o som dos pássaros, o que dá sonoridade à cena, os meninos esbarram em galhos secos e algumas árvores, que parecem conhecer muito bem, como quando um deles chama uma árvore de peroba, ao que o outro responde que se trata de uma *kurupay*.

Ao perceberem que “não caiu nada” na arapuca (espécie de armadilha para atrair e pegar animal), que tampouco conseguiram pescar ou caçar, os meninos vão, então, pedir conselhos ao sábio ancião indígena, detentor dos saberes tradicionais e das rezas, como observamos na figura 162.

Figura 162



Fonte: Ava Marangatu (2016)

- Nós fomos caçar, nós fizemos armadilha e arapuca, mas não pegamos nada, fala um dos meninos ao ancião, que os escuta atentamente¹⁷⁵.
- Porque vocês não rezaram: é por isso que vocês não tiveram sorte, diz o ancião.
- Vocês têm que rezar.
- E os animais têm dono? pergunta o menino.
- É, a caça tem dono, diz o ancião.
- E tem reza?, pergunta o outro menino.
- É, tem reza. E vocês têm que rezar pra ter sorte, reafirma o ancião.
- É, a gente foi lá, mas não teve sorte.
- Quando você for caçar é preciso rezar pra ter sorte. Se não rezar, não tem sorte. Quando vocês forem caçar, têm que imitar o canto do congoé, pra você saber onde está o seu companheiro.
- A fala do congoé?
- É, imitar para um avisar o outro. Quando estiver caçando pra não gritar.
- Só o congoé?
- Só ele mesmo. Daí você já sabe onde está o seu parceiro [...].
- Nós fomos olhar na arapuca e na armadilha, mas não encontramos nada. Nós não tivemos sorte.
- Porque não rezaram, vocês têm que rezar.
- Então os animais têm dono?
- Têm dono.
- É por isso que viemos aqui.
- É por isso mesmo – reafirma outro menino.
- [...]
- Como que é a reza?, pergunta o menino. A reza pra ter sorte na caça, completa.
- [...]
- É assim... Reza em guarani, sem tradução. É só assim que o seu cachorro encontra os animais, fala após terminar a reza. Em qualquer lugar. É só assim que você tem sorte para encontrar carne.
- *Carne apareça na minha frente. Carne apareça na minha frente*, reza um dos meninos.
- *Carne apareça pra eu matar com minha mão cocar*, diz assim, completa o ancião. Quando você for caçar, você tem que cantar essa reza.
- [...].

O diálogo transcrito acima da longa conversa dos dois meninos com o ancião expressa o tratamento cosmológico e mítico no processo de caça e, sobretudo, com os animais. Os três estão sentados de frente para a câmera e em plano fixo, para um momento em que é transmitido o conhecimento tradicional da reza pela oralidade, entre silêncio e longas pausas na conversação. Os meninos escutam com atenção ao discurso oral do rezador, que os ensina a reza para terem sorte ao caçar.

As palavras do ancião se direcionam a uma tradição oral de transmissão de conhecimentos, ao mesmo tempo em que também remete ao visível, por um lado, como se o testemunho comunicasse um resultado que se procura alcançar, como de obter a carne do animal. Por outro, expõe uma dimensão do invisível: os animais têm dono, disse o

¹⁷⁵ O diálogo, na língua guarani, é reproduzido aqui conforme legendado para o português no filme.

rezador, e é preciso, pela reza, pedir uma espécie de permissão a esses donos para que os animais possam cair nas armadilhas.

A fala do ancião, assim, toma força na medida em que os meninos a escutam, e também em que estabelece um vínculo com testemunhos orais do passado. Há, nessa cena, novamente um encontro do cosmológico que envolve o visível da prática da caça com o invisível da reza para “amolecer” o dono dos animais, e, em certa medida, com o político, que vai justamente inserir-se nos sistemas de organização social dos Guarani e Kaiowá, imprimindo um certo ritmo na vida social desses povos.

Nessa direção, a caça torna-se, então, uma atividade política e cosmológica, pois é o que vai demandar o conhecimento dos saberes tradicionais, do canto-reza e das modalidades de relação entre animais e divindades, demonstrando aspectos espirituais. Como prática comunitária e uma atividade que envolve a todos na aldeia, a carne dos animais da caça é compartilhada entre os que saem para a caçada e os que esperam na aldeia. Segundo Pereira (2010), na cosmovisão desses povos, tanto os animais, como também as plantas, têm seus *jara* (donos), sendo seres místicos que os protegem, sobretudo da devastação e desmatamento das florestas, do solo e da água, provocados pelos não-indígenas.

É preciso, então, como observamos no discurso oral do rezador, trazer os *jara* que foram afastados por essas ações dos *karai* (não-indígenas), pedindo-lhes que traga novamente os animais. “Daí a pergunta: como trazer de volta a mata e os animais sem o retorno de seus *jara*? Na compreensão dos xamãs isto só pode ser realizado através da retomada das práticas religiosas” (Pereira, 2010, p. 131).

O canto-reza é, assim, uma espécie de pedido de permissão ou autorização para os que *jara* possam facilitar, de um certo modo, a caçada, pois também são como guardiões da mata e dos animais. Por isso, a importância de saber falar com as divindades, como vemos a partir do modo como o xamã ensina aos meninos (figura 162). Como explica Pereira, a partir de um xamã da reserva de Dourados (MS),

Os xamãs explicam a importância de saber as rezas para conversar com o “dono”, guardião ou protetor da mata – *ka'aguy jara* –, dos animais caçados pelos humanos – *so'o jara* – e da água – *kaja'a*. Na concepção kaiowá, o

universo está dividido em muitos domínios, a cada um deles corresponde um *jara* específico. Proferindo suas rezas, o xamã apazigua a predisposição para a agressividade própria a estes seres denominados genericamente de *jara*, pois são ciosos dos esforços e seres sob seus cuidados, predispostos a agredirem os humanos, predadores por excelência de suas criaturas. A afirmação de um xamã da reserva de Dourados explicita de forma clara esse pressuposto: “quando o rezador chega (na presença desses ‘guardiões’), já fala certinho com ele, pede licença, ele é bravo, mas já fica calmo, aí não tem mais perigo, já se entendem” (Pereira, 2016, pp. 53-54).

Esse procedimento, nesse sentido, é, por um lado, uma forma de estabelecer uma comunicação intermundos, que se dá no processo de caça e na convocação de espíritos para agirem a favor dos indígenas, e, por outro, uma incidência cosmopolítica que orienta o grau de interação entre não-humanos (animais, espíritos e divindades) e humanos, o que vai determinar, de um ponto de vista ontológico, a articulação entre esses mundos múltiplos (Stengers, 2018).

No dizer de Cadena (2010, p. 278), “convocar esses atores estranhos pode ser uma estratégia política para provocar as subjetividades indígenas”¹⁷⁶, na medida em que o ato dessa convocação para apaziguar os donos da mata e dos animais, como visto no discurso do xamã de *Ava Marangatu* e do discurso transcrito por Pereira (2016), dá-se pela via espiritual, do canto-reza que fará a comunicação com as divindades, e pela via do político, enquanto instrumento de sobrevivência, ou seja, estamos pensando aqui a caça como gesto político e, por sua vez, cosmopolítico.

A caça é, então, uma adjacência política e cosmológica aos modos de vida dos Guarani e Kaiowá, pois são, como vimos no prólogo desta tese, historicamente nômades e caçadores. A mata, lugar ancestral desses povos, é protegida pelas divindades, o que, novamente, é possível observar em *Ava Marangatu*. É preciso rezar, saber as palavras para estabelecer uma comunicação com os espíritos e divindades que protegem esse lugar ancestral e que é devastado pela monocultura do agronegócio, fazendo com que os animais desapareçam. Um desaparecimento que é resultado da fúria dos *jara* (Pereira, 2016), não com os indígenas, senão que com os não-indígenas.

É nessa direção que a cosmopolítica se insere no processo fílmico e, sobretudo, no curta-metragem *Ava Marangatu*, com um gesto que implica a comunicação entre os

¹⁷⁶ “convocar a esos actores extraños puede ser una estrategia política para interpelar las subjetividades indígenas” (Cadena, 2010, p. 278).

mundos, as divindades e os espíritos que será, de certo modo, posta em cena pela performance e fabulação dos meninos no momento da caçada, que estão na mata ou mesmo atravessando o caminho entre as sojas em direção ao xamã, para terem dele um direcionamento e orientação espiritual.

Após a longa conversa com o xamã, que lhes ensina o canto-reza para terem sucesso e “sorte” na caçada, os meninos retornam, então, para a mata, fazendo o mesmo caminho, entre a plantação de soja, e os observamos mais uma vez em plano geral. Nesse retorno, os meninos põem em prática o canto-reza ensinado pelo xamã, tendo êxito na caça, conforme observamos na figura 163. Um pequeno porco espinho é, assim, atraído para a armadilha armada pelos meninos, momento em que ficam eufóricos. “Eu acertei a reza do nosso tio”, comenta um deles. “É certo o que o nosso tio nos falou”, diz o outro, enquanto segura o animal (figura 163), que será levado para a aldeia para ser domesticado.

Figura 163



Fonte: *Ava Marangatu* (2016)

Ava Yy Vera e *Ava Marangatu*, cada um à sua maneira, inscrevem a cosmopolítica na relação com o território, seja um território que já não existe e na luta pela retomada do que ainda restou, como no caso do primeiro, ou mesmo um território que se vê cada vez mais cercado pelo agronegócio, como no segundo filme. Como observamos, esses filmes movimentam o debate de como o cinema pode, de uma maneira geral, acompanhar a luta pela retomada dos territórios tradicionais, inscrevendo nas próprias imagens esses territórios sagrados.

Por uma parte, é o território que se faz quando seres não-humanos ocupam as imagens, como os raios e trovões, e *jara*, pelas palavras, cantos e rezas. Por outra, toda a questão passa por uma constituição cosmopolítica, que é colocada em cena, como vimos, pela fabulação, performance e cenas dissensuais. Fazer o território é, assim, também dar continuidade ao movimento de luta política pela demarcação das terras tradicionais. No dizer de Rêgo (2023, p. 196), o cinema documentário entre os povos Guarani, nesse caso, “parece transpor a fundamentação dos *Tekoa*, à medida em que busca remontar e reafirmar um discurso histórico e institucional, relacionada com as diferentes memórias”, mas também com as práticas cotidianas da aldeia, como a festa, a produção da *chicha*, os cantos, rezas e danças, e também a caça e a pesca.

Dessa maneira, podemos dizer que a cosmopolítica é também uma via de criação, como o território criado pelas e nas imagens, ao propor o diálogo entre diferentes mundos – o mundo da cosmologia dos povos e o mundo do audiovisual e suas técnicas, por exemplo –, e a relação com a comunicação intermundos, em uma dimensão estética e performática dos corpos em cena, que também passa pelo gesto fabulativo da conversação e das palavras, elementos presentes nos filmes dos coletivos comentados nos capítulos anteriores, e da constituição de cenas dissensuais, propondo rupturas com as formas de visibilidade hegemônicas e criando novas visualidades com a experimentação da política enquanto processo criativo.

A noção de cosmopolítica, a partir da qual podemos pensar os filmes deste capítulo e dos anteriores, também propõe perspectivas que desafiam os modelos civilizatórios dominantes (como o Antropoceno) que estão em crise e, de um certo modo, as representações hegemônicas que são construídas historicamente sobre esses povos, como de territórios e modos de vida, às quais as produções desses coletivos procuram desfazer a partir de seus sistemas de organização política e social, e de seus sistemas de conhecimento e saber que são próprios aos seus modos de vida, propondo “não um pensamento binário, mas um pensamento fronteiro”, nas palavras de Antonio Bispo dos Santos (2023, p. 31). Em outras palavras, um pensamento que se constitui pela comunicação intermundos, por filosofias epistêmicas dos povos contra-coloniais (Santos, 2015), a partir de saberes que estão vinculados ao território, às cotidianidades, às formas de organização social e política para justamente defender os seus modos de vida diante da emergência da própria vida.

Na esteira de Cusicanqui (2018), sobre fazer corpo das palavras, os dois filmes analisados neste capítulo, propõem, nessa direção, fazer território a partir das imagens, uma vez que essas são construídas como base em outros sistemas de saberes, que passam pela cosmologia, pelo modo de organização política desses povos e, sobretudo, pelo vínculo que têm com o território, ou seja, o modo de ser e suas relações autônomas com a territorialidade que, nos filmes, são narradas com o corpo (performance), pela oralidade e elementos fabulativos e por outros regimes de visibilidade, com a criação de cenas de dissenso, que operam o visível e o invisível. Entendemos, nesse ponto, o cinema documentário como “máquina cosmológica”, como propõe Brasil (2016), pela comunicação intermundos criada a partir de uma dimensão cosmológica e política.

Desse modo, fazer o território por meio das imagens, como fazer corpo e habitar as palavras (Cusicanqui, 2018), nos convida a refletir também sobre os modos de construir mundo e vida, conforme a autora, ou mesmo “fazer dessa noção uma forma corporal de existir e conhecer” (Cusicanqui, 2018, p. 27)¹⁷⁷ – e dar a conhecer. A construção de outros mundos possíveis, como vimos na segunda parte do primeiro capítulo desta tese, passa pelo exercício reflexivo sobre a maneira como esses povos têm articulado a luta política com os modos de existência, que não estão dissociados. Essa perspectiva provoca-nos a pensar, também, a comunicação intermundos no diálogo com a “máquina fenomenológica” e “cosmológica” do cinema (Brasil, 2016), em que, de um lado, estão os conhecimentos técnicos de filmagem e montagem e, de outro, as outras filosofias do pensamento ameríndio que adentram às formas filmicas.

Essa reflexão do fazer território se definiria, assim, a partir de uma configuração dos sistemas de conhecimentos e saberes dos povos indígenas que se localiza na comunicação intermundos, ou, no dizer de Antonio Bispo dos Santos (2018), dos saberes orgânicos com os sintéticos. “Enquanto o saber orgânico é o saber que se desenvolve desenvolvendo o ser, o saber sintético é o que se desenvolve desenvolvendo o ter. Somos operadores do saber orgânico e os colonialistas são operadores do sintético” (Santos, 2018, p. 49).

¹⁷⁷ “*hacer de esta noción una forma corporal de existir y conocer*” (Cusicanqui, 2018, p. 27).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento desta pesquisa teve como questão central o questionamento sobre como as práticas tradicionais dos saberes (cosmológicos e políticos) do povo Guarani adentram às formas filmicas a partir de estratégias poéticas, performáticas e políticas de construção das imagens, mais especificamente, na interação da comunicação intermundos, que se dá, de um lado, pelos os saberes epistêmicos desses povos e, de outro, pelas possibilidades de conexões com as tecnologias da comunicação e outras formas de conhecimento. Nesse sentido, agenciada pela cosmologia guarani, a dimensão dessa comunicação é o que estabelece a produção documental desses povos, como analisado nesta tese. Essa produção, de uma maneira geral, forma uma relação complexa da cosmopolítica da imagem e da cinematografia dos coletivos que estudamos ao longo desse percurso.

As formas de expressão para uma reflexão quanto a uma cosmopolítica das imagens nos cinemas indígenas, em particular para o cinema documentário guarani, parte de uma ruptura e de modificações das formas de visibilidade, em um gesto a partir do qual o cinema torna-se não somente um dispositivo que coletiviza as lutas históricas desses povos (Agamben, 2009), mas que também coloca em posição de aliado para criar um sistema e arquitetura comunicativa complexa, que envolve outras agencias e formas de comunicação entre diferentes mundos. De certo modo, como observamos no percurso dessa pesquisa, o próprio entendimento do que é cinema tem sido modificado nessa comunicação intermundos, uma vez que, grande parte das produções, sobretudo entre os Guarani, parte de princípios de representação de relações com entidades comunicantes.

O cinema para o povo Guarani, então, é entendido como um dispositivo que permite compartilhar a vida comum, enquanto fenômeno de uma experiência coletiva, estética e política. É nessa direção, que apresentamos os elementos que configuram, de certa maneira, um pensamento filosófico e político das imagens produzidas entre esses povos, na dimensão da cena dissensual, da performance e da fabulação, com a proposta não de esboçar uma teoria do cinema Guarani e, sim, um pensamento cinematográfico

em torno da produção desses povos, em que são indissociáveis das imagens a cosmologia e a luta política.

A relação, muitas vezes conflituosa, entre a sociedade não-indígena é posta em cena a partir do dissensual, seja pela demarcação das terras, ou mesmo nos limites geográficos e confinamentos que, não obstante, obrigam a uma mobilidade e a um deslocamento forçados, originando um processo de natureza política, muitas vezes caracterizado pela caminhada – como bem chamou atenção Rêgo (2023) em sua pesquisa. Não se trata, nesse sentido, de uma guerra entre mundos diferentes, dos indígenas e não-indígenas, ainda que o que esses povos vivenciam é um contexto estritamente de conflito social ao que poderíamos denominar como um genocídio. No entanto, o cinema documentário estudado aqui coloca em relação esse conflito como forma de desestabilizar uma ordem hierárquica, portadora de sentido sobre as formas de representação e visibilidade, como consequência direta do pensamento político e filosófico das imagens nesse modo de fazer cinema. Em outras palavras, o dissenso vai atuar como possibilidade de criar um mundo a partir daquele que está em risco, onde representações políticas tenham a parcela de seres humanos e não-humanos, para garantir uma coexistência e resistência (Marques, 2013; Rancière, 2018).

Desse modo, essas produções movimentam-se em contextos de lutas político-sociais, utilizando os meios e tecnologias audiovisuais como um elemento de descolonização ou, nos termos de Antonio Bispo dos Santos (2015), contra-colonização. Assim, o regime da produção audiovisual coletiva – ou produções que já nascem no coletivo – reforça questões colocadas no debate do dissenso, como os regimes de visibilidade e de representação, na mobilização e disputas que vão além da dimensão espacial, mas também como modos de representação e auto-gestão das visibilidades, da configuração do sensível e de suas próprias temporalidades. Esse é um ponto importante nesse debate quanto a uma cosmopolítica no cinema documentário entre os Guarani, que se constitui numa relação derivada dos modos de vida desses povos.

As relações entre política, imagem e cosmologia têm sido construídas não somente a partir do dissenso, como vimos, mas também através da aparição dos povos, ou seja, a forma como se posicionam diante da cena durante o processo fílmico. Esse gesto do “aparecer político”, nos termos de Didi-Huberman (2011), está relacionado, na reflexão que fizemos nesta tese, à performance, como modo de ressignificação dos saberes e práticas tradicionais e como estas últimas performam nas imagens. Os aspectos

performativos, então, corresponderiam ao político (dissenso) da cena na medida em que produz outras elaborações do visível. É nesse sentido, como estudamos nos capítulos anteriores, que a performance vai fundar e estruturar o dissenso.

Se, como vimos a partir de Rancière, o dissenso vai estabelecer a redistribuição e a reconfiguração de outros regimes de visibilidade, de maneira a modificar as relações de um espaço – que poderia ser, como vimos no capítulo 6, o próprio espaço cinematográfico –, a performance, então, vai girar em torno do comportamento dos sujeitos em cena, que, nos filmes analisados dos coletivos, expressa-se nos gestos, nos rituais, no canto ou mesmo na dança, indo mais além do corporal e abrindo condições para percepções cosmológicas, de um certo modo. Ou seja, de comunicação com aquilo que está no plano invisível da cena fílmica. É por essa razão que, na direção contrária dos trabalhos de Rêgo (2023) e Barros (2014), não nos enfocamos na *mise en scène* como conceito teórico-metodológico para a análise dos filmes e, sim, no entendimento da performance como corporificação do vivido e dos saberes, desde uma perspectiva cosmológica.

Ou seja, dissenso e performance, no processo fílmico do cinema documentário guarani, parecem-nos essenciais para o debate da cosmopolítica, somando-se a isto a fabulação, outro elemento trabalhado nesta tese. Ao lado da cena dissensual e da performance dos sujeitos, a fabulação constitui a tecitura dos filmes também a partir do vivido reimaginado, ou de uma potência de ficcionalizar, no sentido da imaginação que confere inteligibilidade a uma determinada realidade (Rancière, 2021c), situações experienciadas anteriormente. O gesto de fabular, em uma dimensão da teatralidade, estaria, por sua vez, em diálogo à ideia de performance, pois corresponderia ao deslocar-se das imagens e aos corpos em cena, que são reposicionados para uma nova explicação dos acontecimentos (Marques, 2021).

A fabulação, como debatido nos capítulos anteriores a partir dos filmes dos quatro coletivos de cinema entre os Guarani, expressa-se pela conversação, pois, como vimos, boa parte dos filmes é movido pela palavra guarani, em que há uma afetação da cena por uma certa teatralização movida pelo aparecimento dos sujeitos em cena, escapando às convenções que ancoram distintas temporalidades (Marques, Martino, 2021) que atravessam o processo fílmico.

O que observamos nos filmes analisados, contudo, não é uma ficcionalização dos modos de vida, mas a complexidade da própria “aparição” dos indígenas nas imagens, de

modo a deter a máquina da explicação, deslocando os regimes do visível e outras temporalidades. A experiência coletiva não é, assim, desfigurada por esses deslocamentos, mas rememorada com uma conotação dramática, com ecos fortes para uma reorganização das vivências e dos acontecimentos, e com dilaceração do real e mobilização política, como observamos em *Una Semilla de Ara Pyau* (2017), *Bicicletas de Nhanderú* (2011), *Jepea`yta - A Lenha Principal* (2012) e *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (2016).

Nesse sentido, o que consideramos como sendo cosmopolítica das imagens no cinema documentário entre o povo Guarani é a encruzilhada dessas três dimensões: o dissenso, a fabulação e a performance, inseridos nos processos fílmicos. O que constitui essa relação é justamente as condições de possibilidade da comunicação intermundos, conforme trabalhamos a partir de Luciana de Oliveira, que, por sua vez, implica uma prática política e cosmológica ao propor um diálogo dos saberes tradicionais desses povos com os conhecimentos ocidentalizados, não em uma posição de conflito, mas como abertura para que determinados sujeitos se tornem falantes – como o entendimento dado por Rancière (2018) ao dissenso. No que concerne à cosmopolítica, a comunicação intermundos apela para uma multiplicidade de vozes, saberes e participações, que são justamente elementos centrais nas produções que analisamos, mobilizando o que chamamos nesta tese de “ayllu cinematográfico”, conforme descrito no capítulo 2 a partir do conceito de ayllu (Fernández, 2017; Mariaca, 2010; Saavedra, 1903), ou de “comunalidade” (Luna, 2009; Contreras, 2017; De la Cruz, 2011), que se refere à forma de organização comunitária e sociocultural dos povos indígenas, e “comunidade de cinema” (Guimarães, 2015).

A cosmopolítica, então, tal como estudada aqui a partir da literatura (Stengers, 2018; Cadena, 2020; Sztutman, 2012; Pimentel, 2012), também nos ajuda a compreender a dimensão coletiva da produção audiovisual entre os povos indígenas, por ser, em sua própria natureza, um conceito coletivo (Stengers, 2018), ou pelo esforço diplomático que empenham os xamãs e entidades não-humanas na intersecção da comunicação intermundos. As relações, nessa direção, entre imagem e política são permeadas por matizes que correspondem a uma centralidade cosmológica e com a pluralidade do conceito de cosmopolítica, que vai coincidir, deliberadamente, com a participação dos indígenas em processos mais complexos de organização social e política, como as assembleias *Aty Guasu* e os processos de filmagem. A cosmopolítica é também entendida

nos filmes como elemento primordial que aparece, de um modo geral, como um método de filmar.

Pode-se pensar que cosmologia e política não deixam de estar relacionadas no processo fílmico, a partir de duas perspectivas que se entrecruzam, como as dimensões comentadas anteriormente (dissenso, fabulação e performance), e pelo uso das tecnologias do audiovisual como porta-voz dos não-humanos, em um sentido em que ativismo e espiritualidade converteriam o cinema em dispositivo (Agamben, 2009) que coletiviza a luta desses povos. É por esse motivo que identificamos, na maioria das produções comentadas e analisadas, que o cinema documentário indígena, de uma maneira geral, é coletivo porque corresponde ao próprio modo de vida desses povos, ou seja, o cinema como algo vivido e compartilhado.

O que nos parece mais relevante nesse debate, é precisamente o modo de filmar desses coletivos, que não é derivado das questões estritamente cinematográficas, até porque, na comunicação intermundos, a linguagem canônica do audiovisual é afetada e transformada pelos saberes dos povos, mas de relações que guiam a comunidade, seja filmar um ritual, os raios e trovões, as palavras de um xamã, os esforços coletivos na aldeia, como a construção da casa de reza, as relações conflituosas com os não-indígenas, ou mesmo filmar o inimigo – questões que atravessam boa parte dos filmes dos coletivos que pesquisamos. Apesar das técnicas cinematográficas, o gesto de filmar é uma prática que envolve a todos, em que os indígenas entram e saem de cena, quem é filmado é convidado a filmar, as filmagens são assistidas e comentadas coletivamente, constituindo um processo de montagem também coletivo, em diálogos e transformações do epistêmico (Schwy, 2009; Oliveira, 2021), movimentado pelos saberes tradicionais.

Os coletivos entre o povo Guarani que analisamos trazem um predomínio de estilo que representa referência a uma certa consistência do processo fílmico, pois, no dizer do realizador guarani-kaiowá da Ascuri, como vimos, os indígenas filmam com o espírito, fazendo relação ao aspecto cosmológico que é sempre levado em consideração no processo fílmico. Pelos filmes comentados e analisados desses coletivos guarani, é notável a ausência de uma certa regra de filmagem, e é dessa maneira que a cosmologia adentra às formas fílmicas, nos diferentes modos de articulação das tecnologias do audiovisual com os saberes tradicionais, que estão associados a múltiplos regimes e formas duradouras de gerar conhecimentos entre as populações tradicionais, utilizando

níveis e estratégias diferentes do conhecimento canônico do fazer audiovisual, por exemplo, e alterando a própria perspectiva ou filosofia da imagem.

Essa reflexão define, assim, uma configuração, no plano invisível, de consulta ou convocação de outras entidades, tal como propõe Marisol de la Cadena (2015, 2020) a respeito da cosmopolítica, a participarem de todo o processo fílmico. Uma participação que se materializa nos filmes, pelas palavras de *Nhanderí*, pelos espíritos das árvores, pelos raios ou pelo fogo.

Observamos nesse movimento um gesto de tradução no cinema documentário indígena, que se tornou cada vez mais importante como resultado do trabalho etnográfico na antropologia, disciplina conhecida como antropologia da tradução, pelas dimensões de opacidade e equivocidade. Por um lado, ao introduzir o conceito de equivocidade, é importante sublinhar o que Viveiros de Castro (2002, p. 354) propõe a respeito da antropologia perspectivista ameríndia, em que se localiza um lugar “onde a diferença entre os pontos de vista é ao mesmo tempo anulada e exacerbada”. E é nesse lugar que povoam diferentes agências subjetivas, com seres humanos e não-humanos dotados de “capacidades cognitivas e volitivas” (Viveiros de Castro, 2018). Por essa razão e de acordo com a perspectiva do autor, é que consideramos que há, nesse gesto de tradução pelas imagens, uma equivocidade, por justamente não conseguir dar conta de toda complexidade fenomênica da cosmologia ameríndia, a não ser, em certa medida, do recorte que faz desta. Para Cadena (2015, p. 30), por exemplo, “o que se perde não é o significado ou o modo de significação; o que se perde na tradução é o próprio ser terrestre e, com ele, a prática mundana”¹⁷⁸.

Por outro, essa tradução se dá no nível da opacidade, na esteira de Édouard Glissant, em que a própria imagem reivindica como direito. “Opacidades podem coexistir, confluir, tramando os tecidos cuja verdadeira compreensão levaria à textura de certa trama e não à natureza dos componentes” (Glissant, 2008, p. 53). Para o autor, reivindicar a opacidade é reivindicar o direito à identidade que cada elemento recupera frente a outras culturas: no gesto de descrever o invisível em imagens no trabalho etnográfico, nem tudo pode ser dado a ver, sendo, desse modo, uma rejeição aos modelos de transparência. Essa rejeição ao regime de representação sob a violência da visibilidade, é a opacidade de que

¹⁷⁸ “*what is lost is not meaning or the mode of signification; what is lost in translation is the earth- being itself, and with it the worlding practice*” (Cadena, 2015, p. 30).

fala Glissant (2008), e que vai garantir a sobrevivência das imagens (Didi-Huberman, 2011).

A complexidade de formação e produção fílmica entre os coletivos que analisamos, deriva também das constantes transformações do entorno desses povos, como discutimos no capítulo 1. 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 deste ano no Rio Grande do Sul – nos obrigam a repensar as definições de território e política (Latour, 2020), um debate que, trazido ao contexto de produção cinematográfica, revela também o poder enunciativo do discurso cinematográfico de delinear essas questões para o pensamento cinematográfico ameríndio, de certo modo.

Percebemos uma enorme relação dos modos de vida e da dimensão cosmológica nos filmes, com a autonomia como uma ação política, para desfazer e construir novas visibilidade e inteligibilidade às lutas históricas desses povos, como sublinhado no prólogo desta tese. Em um nível epistemológico de pesquisa e metodológico de análise fílmica, como poderíamos, então, pensar a produção desses coletivos entre os povos indígenas? Ou, mais especificamente, a cosmopolítica da imagem inserida em um contexto mais amplo dessas produções? Notamos, com isso, que novas formas de fazer cinema exigem-nos outros modos de refletir sobre esse cinema e, dessa maneira, é que pensamos em um cotejo sistêmico de como os regimes de conhecimentos ameríndios podem tensionar a própria análise fílmica.

É através da noção de redes de colaboração em pesquisa, enquanto instrumento metodológico ou de análise, que deixamos como possibilidade teórico-metodológico para pesquisas e abordagens futuras, a partir de caminhos que se constroem *junto* aos e não somente *sobre* os povos, a partir de uma estratégia de análise alinhada à observação etnográfica que, por sua vez, atravessará a análise fílmica. Como sublinharam Valéria Macedo e Dominique Tilkin Gallois, as “múltiplas conexões de pessoas e de conhecimentos” que formam o universo dos guaranis são como redes, que “trazem consigo singularidades nas histórias, línguas e conhecimentos que indicam conexões entre elas [as populações] que podem ser reconhecidas em diferentes tempos e espaços [...]” (Macedo; Gallois, 2018, p. 8). Desse modo, com base na reflexão teórica construída nesta tese, uma proposta de estudo é o tensionamento entre os modos de análise fílmica com outros saberes, na perspectiva de redes de colaboração em pesquisa ou, em outros termos, uma análise fílmica compartilhada.

Assim, configurar as redes de colaboração em pesquisa enquanto instrumento metodológico e de análise é oferecer possibilidades de acessar condições de diálogo e escuta, na relação do conhecimento científico com os conhecimentos tradicionais dos povos indígenas, tal como proposto pelo conceito de comunicação intermundos, de modo a movimentar os saberes dos povos aos conhecimentos acadêmicos institucionalizados.

Pensamos esses diálogos para compreender as imagens e sua força de desmanchar as formas do colonialismo contemporâneo, ou seja, uma aposta metodológica que propõe não reverberar somente discursos descolonizadores, mas operar enquanto prática de descolonizar os próprios métodos de análise fílmica, por assim dizer. Segundo Silvia Rivera Cusicanqui, trata-se de “uma estratégia de descolonização do conhecimento, que nos leva a assumir o controle de nossa subjetividade e de processos de conhecimento através da percepção, da emoção, do hemisfério esquerdo subordinado à nossa formação racional” (Cusicanqui, 2010, p. 311)¹⁷⁹. Em outras palavras, essa relação epistêmica geraria análises que colocariam em perspectiva de diálogo as práticas de conhecimento indígena, o que, na centralidade analítica, é considerar que a audiência são os próprios sujeitos implicados nas imagens. São novas pistas de estudos e reflexões para seguir a caminhada entre mundos e a própria comunicação entre mundos.¹⁸⁰

¹⁷⁹ “Una estrategia de descolonización del conocimiento, que te lleva a hacerte cargo de tu subjetividad y de tu proceso de conocimiento por medio de la percepción, la emoción, el hemisferio izquierdo subalternizado por nuestro entrenamiento racional” (Cusicanqui, 2010, p. 311).

¹⁸⁰ Fazemos, aqui, referência à tese de Rêgo (2023) e à reflexão de Oliveira, ambos trabalhados ao longo desta tese.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIMARETTI, María. **Video Boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz.** Buenos Aires, Milena Caserola, 2020.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALFARO, Eduardo de la Vega. **Documentales “de autor” filmados por dos egresados del CUEC para el AEA (1980-1986).** En: ZIRIÓN, Antonio. (Coordinador). Redescubriendo el archivo etnográfico audiovisual. México: Universidad Autónoma Metropolitana: Elefanta Editorial, 2021.

ALVARENGA, Clarisse. **Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009), Os Arara (1980-).** 1. ed. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2017.

_____. **O movimento circular das mulheres na Aldeia Mãe. Catálogo da Mostra Amotara: Olhares das Mulheres Indígenas.** Organização Joana Brandão Tavares. Pau Brasil, BA: Amotara, 2021.

ALVARENGA, Clarisse; VEIGA, Roberta. **Escritas de si entre mulheres: da intimidade no presente à distância histórica em Teko Haxy: ser imperfeita.** REVISTA BRASILEIRA DE PESQUISA (AUTO)BIOGRÁFICA, v. 6, p. 556-570, 2021.

ÁLVAREZ, Adriana Estrada. **Imaginarios cinematográficos de los pueblos rarámuri en la segunda mitad del siglo XX.** En: ZIRIÓN, Antonio. (Coordinador). Redescubriendo el archivo etnográfico audiovisual. México: Universidad Autónoma Metropolitana: Elefanta Editorial, 2021.

ÁLVARES, Alberto. **Petein mbya nhema'en ta'anga arandure nhemboja'o re um olhar guarani: o cinema na fronteira dos saberes.** Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCINE/UFF). 2021.

_____. **“O cinema Guarani hoje é uma ferramenta muito importante para a nossa comunidade”.** Entrevista. OPIERJ. 2022. Disponível em: <https://opierj.org/alberto-alvares-cineasta-indigena/>. Acesso em: julho de 2023.

ARAUJO, Juliano José de. **Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia- um estudo do projeto Vídeo nas aldeias.** 2015. 270 il. Tese (Doutorado em Multimeios) - Programa de Pós Graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2015.

ARENDDT, Hannah. **A condição humana.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BARROS, Moacir Francisco Sant'anna de. **Caminhada, Canto, Conversação mise-en-scène reversa em três filmes do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema**. 2014. 222 il. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Programa de Pós Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

BASCHET, Jérôme. **A experiência zapatista**. Rebeldia, resistência e autonomia. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

BENAVIDES, Miguel Ariza; PORFÍRIO, Iago. **La representación de la violencia en el cine documental colombiano de la última década: *Los abrazos del río* (2010), *Un asunto de tierras* (2015), *Pizarro* (2015) y *Nos están matando* (2018)**. DOC ON-LINE: Revista Digital de Cinema Documentario, v. 33, p. 120-142, 2023.

BENITES, Tônico. **Rojerokyhina ha roikejeytekohape (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.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Passagens**. Minas Gerais: Ed. UFMG. 2009.

BELISÁRIO, Bernard Pêgo. **As hiper mulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos**. 2014. 161 il. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social)- Programa de Pós Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

_____. **Desmanchar o cinema: pesquisa com filmes Xavante no Wai'a Rini**. 2018. 201 il. Tese (Doutorado em Comunicação Social)- Programa de Pós Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

BERGSON, Henri. **Curso sobre a filosofia grega**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. **Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade**. In: Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006.

BOEHM, Gottfried. **Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica**. In: Pensar a imagem / Emmanuel Alloa, (org.). – 1. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BONA, Dénètem Touam. **Cosmopoéticas do refúgio**. Florianópolis, Cultura e Barbárie, 2020.

BONNEUIL, Christophe; FRESSOZ, Jean-Baptiste. **Une révolution géologique d'origine humaine**. In : L'Événement Anthropocène La Terre, l'histoire et nous. Nouvelle édition révisée et augmentée. Editions du Seuil, 2013.

BONFIM, Vanuzia. **O protagonismo da mulher Pataxó da aldeia Barra Velha.** (Mestrado Profissional em Ensino e Relações Étnico-Raciais) – Universidade Federal do Sul da Bahia, Aldeia Barra Velha, Porto Seguro, 2021.

BONNEUIL, Christophe; Fressoz, Jean-Baptiste. **Une révolution géologique d'origine humaine.** In: L'Événement Anthropocène La Terre, l'histoire et nous. Nouvelle édition révisée et augmentée. Editions du Seuil, 2013.

BRAND, Antonio. **Educação escolar indígena no contexto do Mercosul** (Palestra proferida durante o 1º Encontro de Educação Escolar Indígena da América Latina/MS). Dourados, 1998.

_____. **O impacto da perda da terra sobre a tradição kaiowá/guarani: Os difíceis caminhos da palavra.** Tese de Doutorado (Curso de Pós-Graduação em História). Porto Alegre: PUC/RS, 1997.

_____. **Os complexos caminhos da luta pela terra entre os Kaiowá e Guarani no MS.** Tellus: Campo Grande, MS, ano 4, n. 6, p. 137-150, abr. 2004.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.** Brasília, DF: Presidente da República, [2016].

BRASIL, André. **Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância.** REVISTA FAMECOS (IMPRESSO), v. 17, p. 190-198, 2010.

_____. **Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi’õnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá.** Significação: Revista De Cultura Audiovisual, 40(40), 245-267. 2013.

_____. **Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica.** Novos Estudos CEBRAP (Impresso), v. 3, p. 125-146, 2016 (a).

_____. **Rumo a Terra do Povo do Raio: retomada das imagens, retomada pelas imagens em Martírio e Ava Yvy Vera.** In: XXVII Encontro da Compós - Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2018, Belo Horizonte. Anais do XXVII Encontro da Compós. Brasília: Compós, 2018. v. 1. p. 1-16.

_____. **Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica.** Galáxia (São Paulo. Online), p. 77-93, 2016.

_____. **O cinema e as barragens (anotações sobre a devolução das imagens).** In: Carla Italiano.; Glaura C. V. (Org.). Catálogo do 25o. forumdoc.bh - Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. 1ed. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2021, v., p. 223-231.

BRENEZ, Nicole. **Contra-ataques.** In: DIDI-HUBERMAN, Georges. Levantes. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

CADENA, Marisol de la. **Earth Beings: Ecologies of Practice Across Andean Worlds.** Universitas Humanstica, 2015.

_____. **Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la “política”**. Universidad del Cauca. Tabula Rasa, 33, 273-311, 2020.

CAIUBY NOVAES, Silvia. **Jogo de Espelhos: Imagens da Representação de Si Através dos Outros**. São Paulo: EDUSP, 1993

_____. **Funerais entre os Bororo, imagens da refiguração do mundo**. Revista de Antropologia (São Paulo), v. 49, p. 283-315, 2006.

CALDERÓN, Andrea. Souto. **Introdução**. In: RANCIÈRE, J. O trabalho das imagens. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2021. p. 13-43.

CAMPO, Javier. **Revolución y Democracia. El cine documental argentino del exilio (1976-1984)**. Buenos Aires, CICCUS, 2017.

_____. **Jorge Prelorán cineasta de las culturas populares argentinas**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Civil Rumbo Sur, 2020.

CARREÑO, Gastón. **Entre flechas y rituales: representación del indígena latinoamericano en algunas producciones audiovisuales (1960-2000)**. En: DOROTINSKY, Deborah; ROJO, Danna Levin; MANTECÓN, Álvaro Vázquez; ZIRIÓN, Antonio. Variaciones sobre cine etnográfico: Entre la documentación antropológica y la experimentación estética. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco, 2017.

CARVALHO, Ana. **Sobre o filme Ava Yvy Vera - a Terra do Povo do Raio** (Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites, Joilson Brites, 2016). Em: Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena / coordenação Daniel Ribeiro Duarte, Roberto Romero, Júnia Torres. -- 1. ed. -- Belo Horizonte, MG: Filmes de Quintal, 2021.

CESAR, Amaranta. **Pode a imagem salvar? cinema e audiovisual indígenas, filmes de retomada e resistência cultural**. In: Alessandra Brandão, Ramayana Lira. (Org.). Sobrevivência das imagens. 1ed. Campinas: Papyrus, 2015

CHAMORRO, Graciela. **Teología Guaraní**. Ecuador. Ediciones Abya-Yala, 2004.

CHAKRABARTY, Dipesh. **O planeta: uma categoria humanista emergente**. Zazie Edições, 2020.

CLARK, Nigel; BRONISLAW, Szerszynski. **Planetary social thought: the Anthropocene challenge to the social sciences**. Polity Press, 2021.

CLASTRES, Hélène. **Terra sem mal: o profetismo tupi-guarani**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1975.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o estado**. São Paulo: Ubu Editora. 2020 [1974].

COMOLLI, Annie. **Elementos de método em antropologia fílmica**. In: FREIRE, Marcius; LOURDOU, Philippe (Org.). *Descrver o visível: cinema documentário e antropologia fílmica*. São Paulo: Estação Liberdade, p. 9-23, 2009.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder - a inocência perdida**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

CONTRERAS, Isaac Ángeles. **Pedagogía de la comunalidad. Herencia y práctica social del pueblo Iñ Bakuu**. Oaxaca, México/Printed in Oaxaca, Mexico. 2017.

CONWAY, Philip. **On the way to planet politics: From disciplinary demise to cosmopolitical coordination**. *International Relations* 34 (2): 157-179, 2019.

CÓRDOVA, Amália. **Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina**. COMUNICACIÓN Y MEDIOS n. 24, pp. 81-107. Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile, 2011.

CORRÊA, Miguel Ângelo. **O índio e o cinema em Mato Grosso do Sul: mapeamento e análise**. 01. ed. Campo Grande, MS: Editora da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2017.

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

COSTA, Ana Carolina Estrela da. **Cosmopolíticas, olhar e escuta: experiências cine-xamânicas entre los Maxakali**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais. 2015.

COSTA, Ana Carolina Estrela da.; NEVES, André Luís Lopes; MARIN, Nadja Woznikosky. **Mirando Mundos Possíveis: uma experiência videográfica virtual para (Re)Existir e Curar**. PROA: Revista de Antropologia e Arte | Campinas-SP | 11 (1) | p. 359-371 | Jan - Jun | 2021.

COUTINHO, Juliana Fausto de Souza. **A cosmopolítica dos animais** Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia; orientadora: Déborah Danowski. 2017.

CRUTZEN, Paul; STOERMER Eugene. **The Anthropocene**. *Global Change Newsletter*. 41, 17-18, 2000.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Cultura com aspas**. São Paulo: Editora Ubu, 2017.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires Tinta Limón, 2010.

_____. **Sociología de la imagen: ensayos**. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

_____. **Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires :Tinta Limón, 2018.

DANOWSKI, Débora; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins.** Florianópolis: Culture e Barbárie, 2014.

DE LA CRUZ, Víctor. **Comunalidad y estado de derecho.** Cuadernos del Sur, año 16, n° 31, julio diciembre de 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: editora 34. 1992.

_____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia.** vol.3. Rio de Janeiro: 34. 1996.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II: a imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Francis Bacon: Lógica da Sensação.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DESCOLA, Philippe. **Construyendo naturalezas. Ecología simbólica y práctica social.** En: Descola, P. y Pálsson, G. (coords.). *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas.* México: Siglo XXI, pp. 101-123. 2001.

_____. **Outras naturezas, outras culturas.** São Paulo, Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural.** In: SILVA, R. (org.). *A república por vir: arte, política e pensamento para o século XXI.* Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.

_____. **A imagem sobrevive.** História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Quando as imagens tocam o real.** Belo Horizonte: Revista Pós, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/121_revistapos/article/view/15454>. Acesso em 20 de mai. de 2023.

_____. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes.** Buenos Aires: Manantial, 2018.

_____. **Povo em lágrimas, povo em armas.** Traduzido por Hortência Lencastre. São Paulo, SP: N-1 edições, 2021.

ENGELMAN, Juan Manuel. **Migración étnica y condiciones de vida urbana al sur del Área Metropolitana de Buenos Aires.** Alteridades, Ciudad de México, v. 26, n. 52, p. 67-79, dic. 2016.

FAUSTO, Carlos. **O que cabe dentro da câmera: relatos de uma experiência e algumas reflexões.** In: Guilherme Freias; Takumã Kuikuro. (Org.). Xingu: Contatos. 1ed. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2023, v. , p. 208-231.

FERDINAND, Malcom. **Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen.** Paris, França: Éditions du Seuil, 2019.

FERREIRA, Eva Maria Luiz; BRAND, Antonio. **Os Guarani e a erva mate.** Fronteras, Dourados, MS, v. 11, n. 19, p. 107-126, jan./jun. 2009.

FLORES, Valdomiro; FLORES, Tereza; OLIVEIRA, Luciana de (Org.). **Ñe'e Tee Rekove/Palavra Verdadeira Viva.** 1. ed. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2020.

FRANCE, Claudine De. **Cinema e Antropologia.** Campinas: UNICAMP, 1998.

GINSBURG, Faye. **Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?** Cultural Anthropology, 6(1), 92-112, 1991.

GLICÉRIA TUPINAMBÁ. **Luz, câmera e ação nas mãos das mulheres indígenas.** Catálogo da Mostra Amotara: Olhares das Mulheres Indígenas. Organização Joana Brandão Tavares. Pau Brasil, BA: Amotara, 2021.

GLISSANT, Édouard. **Pela opacidade.** Revista Criação & Crítica, (1), 53-55, 2008.

GLOWCZEWSKI, Barbara. **Devires totêmicos – cosmopolítica do sonho.** São Paulo: n-1edições, 2015.

GORGES, Maria Claudia. **Cinema de casa de reza: as relações entre tecnologia e cultura presentes nas práticas filmicas da Associação Cultural de Realizadores Indígenas (Ascuri) de Mato Grosso do Sul.** Tese. Doutorado em Tecnologia e Sociedade, do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. 2022.

GORGES, Maria Claudia; BENITES, Eliel. **“A Gente Filma Com O espírito”:** **Estratégias Para Colocar O Olhar Guarani Dentro Da câmera.** FDC 2023.

GUARANI, Graciela; BRANDÃO, Joana; FERREIRA YXAPY, Patrícia; *et al.* **Um cinema que é flecha certa: olhares sobre o visível e o invisível no cinema pluridiverso das mulheres indígenas.** Catálogo da Mostra Amotara: Olhares das Mulheres Indígenas. Organização Joana Brandão Tavares. Pau Brasil, BA: Amotara, 2021.

GUIMARÃES, César. **O que é uma comunidade de cinema?** Revista Eco-Pós (Online), v. 18, p. 45-56, 2015.

_____. **A estética que vem.** In: José Benjamin Picado. (Org.). Escritos sobre comunicação e experiência estética: sedimentos, regimes, modalidades. 1ed. Belo Horizonte: PPGCOM-UFMG, 2019, v., p. 56-76.

_____. **Imagens eurocêntricas, caminhos contra-coloniais.** Poéticas de pesquisa: cartografando o audiovisual/. 1aed.Aracaju: Criação, v. 1, p. 15-34. 2021.

HARAWAY, Donna. **Sympoiesis: symbiogenesis and the lively arts of staying with the trouble.** In: Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene. Duke University Press, pp. 58-98, 2016.

_____. **Seguir con el problema.** Generar parentesco en el Chthuluceno. España: Consonni, 2019.

_____. **O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTMAN, Saidiya. **Vênus em dois atos.** Revista ECO-Pós, [S. l.], v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020.

HOWELL, Signe. **The relationality of species in Chewong animistic ontology.** In Bjørn E. Bertelsen, Synnove Bendixsen (orgs.), Critical anthropological engagements in human alterity and difference. Palgrave MacMillan, pp. 43-64. 2016.

HUI, Yuk. **Cosmotechnics and cosmopolitics.** e-flux journal 86. 2017.

KIRKSEY, Eben; STEFAN, Helmreich. **The emergence of multispecies ethnography.** Cultural Anthropology 25 (4): 545-576, 2010.

KOHN, Eduardo. **Anthropology of ontologies.** Annual Review of Anthropology 44: 311-327, 2015.

_____. **Cómo piensan los bosques: hacia una antropología más allá de lo humano.** Traducción de Mónica Cuéllar Gempeler y Belén Agustina Sánchez. Abya Yala. Quito, 2021.

KOPENAWA, David.; BRUCE, Albert. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOPENAWA, David. **Para mí, la expresion cambio climático significa venganza de la Tierra.** Entrevista. Revista SUMAUMA, 2022. Disponível em: <https://sumauma.com/es/para-mim-o-termo-mudanca-climatica-significa-vinganca-da-terra/>. Acesso em: 15.março.2023.

KRENAK, Ailton. **Antes, o mundo não existia.** In: NOVAES, A. (Org.). Tempo e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **História indígena e o eterno retorno do encontro.** In: LIMA, Pablo (Org.). Fontes e reflexões para o ensino de história indígena e afro-brasileira. Belo Horizonte: UFMG – Faculdade de Educação, p. 114-131, 2012.

_____. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. **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.

JENSEN, Casper. **“New ontologies? Reflections on some recent ‘turns’ in STS, anthropology and philosophy”.** *Social Anthropology* 25 (4): 525–545. 2017.

LATOURETTE, Bruno. **Políticas da natureza. Como fazer ciência na democracia.** Trad. de Carlos Aurélio Mota de Souza. Bauru, SP: Edusc, 2004.

_____. **We don’t seem to live on the same planet – A Fictional Planetarium”.** Exposição *Beyond the Horizon: Designs for Different Futures*, no Philadelphia Museum of Art, 2019.

_____. **Onde aterrizar? Como se orientar politicamente no Antropoceno.** São Paulo: Bazar do Tempo, 2020.

_____. **War of the Worlds: What about Peace?** Prickly paradigm press, Chicago, 2020.

LENCLUD, Gérard. **“A tradição não é mais o que era”.** Sobre as noções de tradição e de sociedade tradicional em etnologia (1987). *História, histórias.* Brasília, vol. 1, n. 1, 2013.

LEÓN, Christian. **Video indígena, autoridad etnográfica y alter-antropología.** *Maguaré*, 30, pp. 17-45, 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **El pensamiento salvaje.** Traducción de Francisco González Arámburu. México: FCE, 1964.

LIMA, Tânia Stolze de. **Um peixe olhou para mim. O povo Yudjá e a perspectiva.** São Paulo: UNESP, 2005.

LUNA. Jaime Martínez. **Eso que llaman Comunalidad.** Oaxaca, México: Culturas Populares, CONACULTA/Secretaría de Cultura, Gobierno de Oaxaca/Fundación Alfredo Harp Helú Oaxaca, AC, 2009.

MACEDO, Valéria; GALLOIS, Dominique Tilkin. **Apresentação - Nas redes Guarani: Saberes, traduções e transformações.** In: MACEDO, Valéria; GALLOIS, Dominique Tilkin. (Org.). *Nas redes Guarani: Saberes, traduções e transformações.* 1ed. São Paulo: Hedra, 2018.

MANIGLIER, Patrice. **La vérité des autres: discours de la méthode comparée.** In Emmanuel Alloa & Elie During (orgs.), *Choses en soi. Métaphysiques du réalisme.* P.U.F. pp. 465-478, 2018.

MALDONADO, Caroline Hermínio. **O conflito entre os Guarani e Kaiowá e fazendeiros em MS: análise discursiva na mídia online.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM/UFMS), 2014.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Introducción: objeto, método y finalidad de esta investigación.** En: Malinowski, Bronislaw. Los Argonautas del Pacífico Occidental. Barcelona, Península, 1973.

MARÍACA, Orlando Augusto Yépez. **El “ayllu”. Reterritorializado y su “taypi”.** La Ciudad de el Alto. Educación y Sostenibilidad. 6o Grupo. Simposio La Serena. no 70– mayo / junio, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones.** Comunicación, cultura y hegemonía, México: Ediciones G. Gili, 1987.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; CORONA BERKIN, S. **Ver con los otros.** Comunicación intercultural. Fondo de Cultura Económica, 2017.

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

MATURANA, Felipe. **Antropología chilena e imagen en movimiento.** En: Una retrospectiva del documental y la antropología en Chile. Museo Chileno de Arte Precolombino. Fondo Matta. Santiago, octubre, 2002.

MELÉNDEZ, Alonso Quinteros. **De la representatividad indigenista a la performatividad documental: Una aproximación al documental peruano.** Revista Cine Documental. Argentina. Número 19 - Año 2019.

MELIÀ, Bartomeu. **La Tierra Sin Mal de los Guaraní: Economía y Profecía.** Suplemento Antropológico, Vol XXII, Nro 2, 1990.

_____. **El buen vivir se aprende.** Sinéctica, no.45 Tlaquepaque jul./dic. 2015.

MANTECÓN, Álvaro Vázquez. **Él es Dios y el origen de un nuevo cine etnográfico en México.** En: ZIRIÓN, Antonio. (Coordinador). Redescubriendo el archivo etnográfico audiovisual. México: Universidad Autónoma Metropolitana: Elefanta Editorial, 2021.

MARINES, Liliana Cordero. **Trayectorias de la cultura visual tijuanaense: Un estudio antropológico de la producción y exhibición audiovisual durante el período 1990-2009.** Tesis de Doctorado en Antropología. Instituto de Investigaciones Antropológicas. Universidad Nacional Autónoma de México (IIA/UNAM), 2013.

MARQUES, Angela. **Aspectos éticos, poéticos e comunicacionais do pensamento político de Jacques Rancière.** LOGOS (UERJ. IMPRESSO), v. 20, p. 111-121, 2013.

_____. **Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso.** Discursos Fotográficos (Online), v. 10, p. 61-86, 2014.

_____. **Apresentação.** In: RANCIÈRE, J.; JDEY, A. O método da cena. Belo Horizonte: Quixote-Do, 2021.

MARQUES, Angela; MARTINO, Luis Mauro Sá. **A fabulação intervalar das imagens em Jacques Rancière**. REVISTA IMAGOFAGIA, v. 24, p. 466-502, 2021.

MAXAKALI, Sueli. **Filmando entre a água e a andorinha: uma conversa com Isael e Sueli Maxacali**. 2021. Disponível em: <https://cinefestivais.com.br/isael-e-sueli-maxakali>. Acesso em: junho de 2023.

MESQUITA, Cláudia. **A família de Elizabeth Teixeira: a história reaberta**. In: Junia Torres, Glauro Cardoso Vale. (Org.). forumdoc.bh 2014. 1ed. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2014.

MOLINA, Mary Carmen. **Presentación**. En: Gilmar Gonzáles, Mary Carmen Molina y Sergio Zapata (editores). Insurgencias. Acercamiento crítico a Insurgentes de Jorge Sanjinés. La Paz: Cinemas Cine, 2012, pp. 7-8, 2012.

MONDZAIN, Marie-Jose. **A violenta história das imagens**. A imagem pode matar? Lisboa: Veja. 2009.

_____. **A imagem entre proveniência e destinação**. In: Pensar a imagem/ Emmanuel Alloa, (org.). Carla Rodrigues (coordenação). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MONTARDO, Deise Lucy. **Através do Mbaraká: Música, Dança e Xamanismo Guarani**. São Paulo: Editora: Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MORA, Pablo. **Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia**. Alcaldía Mayor de Bogotá Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes – Idartes, 2015.

MUENALA VEGA, Yauri. **Kikinkunawan, visualidades comunes: La autorepresentación en la práctica audiovisual de realizadores kichwa otavalos**. Equador, Editorial Abya-Yala, 2022.

_____. **La imaginación, creación y recreación en las narrativas audiovisuales de realizadores kichwa otavalos**. In: FABBRI, Juan; ZAMORANO VILLARREAL, Gabriela. Utopías Emergentes: diálogos entre la antropología, el arte y la curaduría. Equador, EdiPUCE, 2024.

NEURATH, Johannes. **La vida de las imágenes: arte huichol**. Artes de México, Ciudad de México, 2013.

NICHOLS, Bill. **Introducción al documental**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

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

_____. **Aprender a aprender sobre aliança: comunicação intermundos a partir do encontro com um casal de xamãs Kaiowá.** REVISTA MUNDAÚ, v. 2, p. 168-189, 2021.

OLIVEIRA Luciana de; GOMES, Genito; GOMES, Jhonn Nara. **Ape tipo ijoja ñande. Aqui colocamos juntas nossas palavras.** MATIZES – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura. Ano XIII nº 25, (SET/2023). – Niterói, RJ: [s. N.], 2023.

ORTEGA, Ariel. **Filmar histórias e transformar olhares.** In: Gallois, D. T. Y Macedo, V. (Org.) Nas redes Guarani: saberes, traduções, transformações. São Paulo: Hedra, 2018. PELBART, Peter Pál; LACERDA, Mariana. **Uma Baleia na Montanha.** São Paulo: N-1 Edições, 2021.

PEREIRA, Levi Marques. **A criança kaiowá, o fogo doméstico e o mundo dos parentes: espaços de sociabilidade infantil.** 32.º Encontro Anual da Anpocs, 2008.

_____. **Demarcação de terras kaiowá e guarani: ocupação tradicional, reordenamentos organizacionais e gestão territorial.** TELLUS (UCDB), v. 18, p. 115-137, 2010.

_____. **Os Kaiowá em Mato Grosso do Sul: módulos organizacionais e humanização do espaço habitado.** Dourados, MS: Editora UFGD, 2016.

PÉREZ-TAYLOR, Rafael. **Antropología de la complejidad.** Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2017.

PERUZZO, Cicília Maria Krohling. **Fundamentos teóricos da comunicação popular, comunitária e alternativa.** Vitória, ES: Edufes, 2024.

PIMENTEL, Spensy. **Elementos para uma teoria política kaiowá e guarani.** Tese. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. FFLCH/USP, São Paulo, 2012.

PINEDA, Alberto Muenala. **Experiencias y propuestas audiovisuales desde los pueblos y nacionalidades del Ecuador: casos de estudio; Rupai, Kinde y Selva Producciones.** Quito, Tesis (Maestría en Estudios de la Cultura. Mención en Artes y Estudios Visuales). Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Área de Letras y Estudios Culturales, 2018.

PISSOLATO, Elizabeth. **A duração da pessoa: mobilidade, parentesco e xamanismo mbya-guarani.** 1. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2007.

PRELORÁN, Jorge. **Prelorán habla de Prelorán.** En: Colombres, A. (1985). Cine, Antropología y Colonialismo. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1985.

PRELORÁN, Jorge. **El cine etnobiográfico.** 1º ed. - Buenos Aires: Catálogos, 2006.

PORFÍRIO, Iago. **Entre o fogo quente e o fogo frio, uma imagem: o filme *Força das mulheres pataxó da Aldeia Mãe***. TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA, v. 10, p. 1-21, 2021.

_____. **Formas de adiar o fim do mundo na era do Antropoceno**. A Terra é Redonda. 2021. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/formas-de-adiar-o-fim-do-mundo-na-era-do-antropoceno/>. Acesso em 11, mai., 2023.

_____. **Cenas de dissenso no cinema documentário indígena: a política da imagem entre os Guarani**. REVISTA PERIÓDICUS, v. 1, p. 32-50, 2022.

POVINELLI, Elizabeth. **The ends of humans. Anthropocene, autonomism, antagonism, and the illusions of our epoch**. The South Atlantic Quarterly 116 (2): 293-310. 2017.

_____. **Between Gaia and ground. Four axioms of existence and the ancestral catastrophe of late liberalism**. Duke University Press. 2021.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. **Cineastas Indígenas e pensamento selvagem**. Belo Horizonte. Revista Devires, V.5. N2, p.98-125., dez.2008.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de; GUIMARÃES, César. **Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente**. In: COMOLLI, Jean-Louis. Ver e Poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

QUIJANO, Aníbal. **La nueva heterogeneidad estructural de América Latina**. En Heinz Sonntag (ed.), ¿Nuevos temas, nuevos contenidos? (pp. 29-51). Caracas: UNESCO / Nueva Sociedad, 1989.

QUIROZ, Claudia Arroyo. **Entre etnografía, historia y política: Los documentales del equipo Luis Mandoki sobre mazatecos**. En: ZIRIÓN, Antonio. (Coordinador). Redescubriendo el archivo etnográfico audiovisual. México: Universidad Autónoma Metropolitana: Elefanta Editorial, 2021.

RAMOS, Fernão. **A mise-en-scène del documental: performance y procedimientos de actuación**. Toma Uno, v. 3, p. 30-48, 2014.

_____. **Ensaio sobre a A-Encenação no Filme Documentário**. Aniki vol.5, n.º 2: 236-256. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas, SP: Papius, 2013.

_____. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.

_____. **O desentendimento: política e filosofia**. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. **O método da cena**. Belo Horizonte: Quixote-Do, 2021a.

_____. **O trabalho das imagens**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021b.

REED, Patricia. **"Orientation in a big world: on the necessity of horizonless perspectives"**. e-flux journal 101. 2019.

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

RÍOS, Humberto. **El cine no etnológico o el testimonio social de Jorge Prelorán**. En: Colombres, A. (1985). *Cine, Antropología y Colonialismo*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1985.

ROUCH, Jean. **Antropología visual**. Entrevista a Jean Rouch, por Georgakas, D.; Gupta, U.; Janda, J. En: Colombres, A. (1985). *Cine, Antropología y Colonialismo*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1985.

SAAVEDRA, Bautista. **El ayllu. Estudios sociológicos sobre América**. Paris: Paul Ollendorf, 1913.

SALAZAR, Juan Francisco; CÓRDOVA, Amalia. **Imperfect media and the politics of the poetics of Indigenous Video in Latin America**. En: P. Wilson & M. Stewart (Eds.), *Global indigenous media: cultures, poetics, and politics*. Durham: Duke University Press, 2008.

SAMAIN, Etienne. **Antropologia de uma imagem "sem importância"**. *Ilha Revista de Antropologia, Florianópolis*, v. 5, n. 1, p. 047–064, 2003.

SANJINÉS, Jorge. **Teoría y práctica de un cine junto al pueblo**. México D.F., Siglo Veintiuno, 1979.

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

_____. **Somos da terra**. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n. 12, p. 44-51, ago. 2018.

_____. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SCHIWY, Freya. **Indianizing film: decolonization, the Andes, and the question of technology**. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press, 2009.

SERAFIM, José Francisco; RÊGO, Francisco Gabriel. **Caminhos, abelhas e passarinhos: um estudo da mise en scène no documentário 'Duas aldeias, uma caminhada'**. ACENO. *Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 7, 307-318, 2020.

SERAFIM, José; PORFÍRIO, Iago. **A cosmopolítica da imagem no cinema documentário entre os Guarani**. In: ANAIS DO 32º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2023, São Paulo. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2023. Disponível em:

<<https://proceedings.science/compos/compos-2023/trabalhos/a-cosmopolitica-da-imagem-no-cinema-documentario-entre-os-guarani?lang=pt-br>>. Acesso em: 27 nov. 2023.

_____. **Cosmologia e Imagem no cinema documentário entre os Guarani**. Revista Famecos, *no prelo*. 2024.

SERRANO, Luiz. **El nacimiento de una noción: apuntes sobre el cine ecuatoriano**. Quito: Editorial Ecuador F.B.T., 2001.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Evaldo Mendes da. **Folhas ao vento: a micromobilidade de grupos Mbya e Nhandéva (Guarani) na Tríplice Fronteira**. Cascavel: EDUNIOESTE, 2010.

STEFFEN, Will; *et al.* **The Anthropocene: conceptual and historical perspectives**. Phil. Trans. R. Soc. A., v. 369, p. 842-867, 2011. Disponível em: <<https://doi.org/10.1098/rsta.2010.0327>>. Acesso em: 25 julho 2023.

STENGERS, Isabele. **No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima**. São Paulo: Cosac Naify, 2017.

_____. **The challenge of ontological politics**. In: Marisol de la Cadena & Mario Blaser (orgs), *A world of many worlds*. Duke University Press, pp. 83-111, 2018a.

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

STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SOLER, Carolina. **Enfocar nuestra trinchera: El surgimiento del cine indígena en la provincia del Chaco (Argentina)**. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Instituto de Investigaciones Geohistóricas; Folia Histórica del Nordeste; 28; 2; 7-2017.

_____. **Cine comunitario y soberanía visual entre los Qom (Tobas) del Chaco argentino**. Tesis de Doctorado. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. 2019.

SOURIAU, Étienne. **Diferentes modos de existência**. São Paulo, SP: N-1 Edições, 2020.

SZTUTMAN, Renato. **Imagens perigosas: a possessão e a gênese do cinema de Jean Rouch**. Cadernos de Campo (USP), São Paulo, v. 13, 2005.

_____. **A utopia reversa de Jean Rouch: de 'Os mestres loucos' a 'Pouco a pouco'**. Devires (UFMG), v. 6, p. 108-125, 2009.

_____. **O profeta e o principal: a ação política ameríndia e seus personagens.** 1. ed. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. **A potência da recusa: algumas lições ameríndias.** Sala Preta (USP), v. 13, p. 163-182-182, 2013.

_____. **Um acontecimento cosmopolítico: o manifesto de Kopenawa e a proposta de Stengers.** MUNDO AMAZONICO, v. 10, p. 1-26, 2019.

TAYLOR, Diana. **Hacia una definición de performance.** O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética, UniRio, Rio de Janeiro, v. 11, n. 12, pp-17-24, 2003.

_____. **Performance.** Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012.

TAYLOR, Anne Christine & Eduardo Viveiros de Castro. **Um corpo feito de olhares.** (Amazônia). 769-818. Rev. antropol. (São Paulo, Online) | v. 62 n. 3: 769-818 | USP, 2019.

TESTA, Adriana Queiroz. **Caminhos de criação e circulação de saberes.** In: Rel. PT Redes Ameríndias, CESTA-USP 2012.

TIBURI, Marcia. **Como conversar com um fascista.** Rio de Janeiro: Record, 2015.

TOLA, Florencia; MEDRANO, María Celeste. **Cuando humanos y no-humanos componen el pasado: Ontohistoria en el Chaco.** AVÁ 29- Diciembre 2016.

TSING, Anna. **Patchy Anthropocene: landscape structure, multispecies history, and the retooling of anthropology:** Introduction to supplement 20. Current Anthropology 60: S186–97, 2019.

TUGNY, Rosângela Pereira de. **Escuta e poder na estética Tikmu'un.** 1. ed. Rio de Janeiro: Museu do Índio Funai, 2011.

_____. **Sobreviver com os cantos: discussões sobre mistura, variação e transformação na estética Tikmũ'ün.** TRANS (BARCELONA), v. 20, p. 1-21, 2016.

TURNER, Víctor. **La antropología del performance.** En: Geist (comp.). Antropología del ritual. 103-144. México: Instituto Nacional de Antropología e História, 2002.

VIETTA, Katya. **Histórias sobre terras e xamãs kaiowá: territorialidade e organização social na perspectiva dos Kaiowá de Panambizinho (Dourados, MS) após 170 anos de exploração e povoamento não indígena da faixa de fronteira entre o Brasil e o Paraguai.** São Paulo: USP, 2007.

VILLAGRA, Emilia; **La comunicación indígena en Argentina. Abordajes y debates en torno a los medios audiovisuales;** Universidad Rey Juan Carlos; Methadodos; 8; 2; 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté: os deuses canibais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

_____. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. In: Mana, Estudos de Antropologia Social. Vol. 2, n. 2, p. 115-144. 1996.

_____. **Etnologia brasileira**. In: MICELLI, Sergio. O que ler na Ciência Social brasileira (1970-1995), Vol.-1 Antropologia. Brasília, Sumaré: Anpocs, 1999.

_____. **Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation**. Tipitá. Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America, 2(1), 3-22, 2004.

_____. **Metafísicas canibais. Elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo, Ubu Editora, 2018.

_____. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo, UBU, 2020 [2002].

WATSON, Matthew. **On multispecies mythology: a critique of animal anthropology**. Theory, Culture & Society 33 (5): 159-172, 2016.

WOOD, David. **¿Ukamau antes de Ukamau? Nuevos acercamientos a la historia del cine en la Bolivia de los años sesenta**. En: M. Aimaretti, I. Seguí. Ukamau abigarrado. Nuevas Miradas Críticas y Fuentes de Investigación. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2009.

_____. **El espectador pensante. El cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau**. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. Ciudad de México, México: La Carreta Editores E. U., 2017.

XAKRIABÁ Edgar Kanaykõ. **Etnovisão: o olhar indígena que atravessa a lente**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Antropologia/UFMG. Belo Horizonte, 2019.

ZAMORANO, Gabriela. **Indigenous media and political imaginaries in contemporary Bolivia**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2017.

ZIRIÓN, Antonio; ECHEVARRÍA, Nicolás; CARELLI, Vincent. **Diálogos sobre cine indígena**. México: La Internacional Cinematográfica Iberocine, 2016.

ZIRIÓN, Antonio. **Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada**. Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, núm. 78, enero-junio, pp. 45-70, 2015.

_____. **El potencial latente de un archivo de cine etnográfico**. En: ZIRIÓN, Antonio. (Coordinador). Redescubriendo el archivo etnográfico audiovisual. México: Universidad Autónoma Metropolitana: Elefanta Editorial, 2021.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FILMOGRAFIA ANALISADA

ASCURI - ASSOCIAÇÃO DE CINEASTAS INDÍGENAS DE MATO GROSSO DO SUL

MOKÕI KOVOÉ. Direção: Coletivo Ascuri. Mato Grosso do Sul. 2021. Online, cor, son.

NATIVAS NARRATIVAS. Direção: Coletivo Ascuri. Mato Grosso do Sul: Cine Flecha, 2022. Online, cor, son.

JEPEA`YTA - A LENHA PRINCIPAL. Direção: Gilmar Galache Nataly Foschaches. Mato Grosso do Sul: Buena Onda Marginal Clube/Ascuri- Assoc. Cultural de Realizadores Indígenas, 2012. Online, cor, son.

TATATIN RAPÉ, O CAMINHO DA FUMAÇA. Direção: Coletivo Ascuri. Mato Grosso do Sul: FIOCRUZ, 2022. Online, cor, son.

COLETIVO DE CINEMA MBYA GUARANÍ ARA PYAU

UNA SEMILLA DE ARA PYAU. Direção: Coletivo de Cinema Mbya Guaraní Ara Pyau. Misiones, Argentina, 2017. Online, cor, son.

COLETIVO GUAHU'I GUYRA

AVA YVY VERA – A TERRA DO POVO DO RAIÓ. Direção: Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonaton Gomes, Joilson Brites, Johnn Nara Gomes, Sarah Brites, Dulcídio Gomes e Edina Ximenez. Mato Grosso do Sul: Programa Imagem, Canto e Palavra nos territórios Guarani e Kaiowá, 2016. Online, cor, son.

AVA MARANGATU. Direção: Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonaton Gomes, Joilson Brites, Johnn Nara Gomes, Sarah Brites, Dulcídio Gomes e Edina Ximenez. Mato Grosso do Sul: Programa Imagem, Canto e Palavra nos territórios Guarani e Kaiowá, 2016. Online, cor, son.

COLETIVO MBYÁ-GUARANI DE CINEMA

BICICLETAS DE NHANDERÚ. Direção: Patrícia Ferreira (KERETXU), Ariel Duarte Ortega. Rio Grande do Sul: Vídeo nas aldeias, 2011. Online, cor, son.

DUAS ALDEIAS, UMA CAMINHADA, Direção: Patrícia Ferreira (KERETXU), Ariel Duarte Ortega. Rio Grande do Sul: Vídeo nas aldeias, 2008. Online, cor, son.

FILMOGRAFIA CITADA

ARGENTINA

CASTELÃO. Direção: Jorge Prelorán. Argentina: Ediciones Nós Buenos Aires. 1980. Online, PB, son.

CHUCALEZNA. Direção: Jorge Prelorán. Argentina. 1968. Online, PB, son.

COCHENGO MIRANDA. Direção: Jorge Prelorán. Argentina: Pachamama FILMS. 1975. Online, cor, son.

HERMÓGENES CAYO. Direção: Jorge Prelorán. Argentina: Fondo Nacional de las Artes. 1969. Online, cor, son.

LA IGLESIA DE YAVI. Direção: Jorge Prelorán. EUA: University of California. 1972. Online, cor, son.

LOQIAXAC QATAC NOSOTAXAC (DANÇA DE COMBATE). Direção: grupo Pocnolec. Argentina. 2016. Online, cor, son.

LA NACIÓN OCULTA EN EL METEORITO. Direção: Juan Carlos Martínez. Argentina. 2010. Online, cor, son.

LA NACIÓN OCULTA. Direção: CAIA (Coordinadora Audiovisual Indígena Argentina). Argentina. 2011. Online, cor, son.

MEDARDO PANTOJA. Direção: Jorge Prelorán. Argentina: Fondo Nacional de las Artes. 1969. Online, PB, son.

OCURRIDO EN HUALFÍN. Direção: Jorge Prelorán. Catamarca, Argentina. 1965. Online, PB, son.

PA'QUERA NA AVIAC/MÁS ALLÁ DEL MONTE. Direção: Mabel Filimón y Carolina Soler. Argentina. 2016. Online, cor, son.

VENGANZA. Direção: Jorge Prelorán. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1954. Online, PB, son.

CUBA

UNA PELEA CUBANA CONTRA LOS DEMÔNIOS. Direção: Tomás Gutiérrez Alea. Cuba. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico. 1971. Online, PB, son.

BOLÍVIA

BOLIVIA AVANZA. Direção: Jorge Sanjinés. Bolívia. 1965. Online, cor, son.

COBRE. Direção: Jorge Sanjinés. Chile. Instituto Cinematográfico de la Universidad Católica. 1958. Online, PB, son.

EL CORAJE DEL PUEBLO. Direção: Ukamau. Bolívia/Itália. RAI Radio Television Italiana. 1971. Online, cor, son.

EL MAGUITO. Direção: Jorge Sanjinés. Chile. Instituto Cinematográfico de la Universidad Católica 1959. Online, PB, son.

INSURGENTES. Direção: Jorge Sanjinés /Ukamau. Bolívia. 2012. Online, cor, son.

JATUM AUKA (EL ENEMIGO PRINCIPAL). Direção: Jorge Sanjinés, Bolívia. Fundação UKAMAU. 1973. Online, cor, son.

LAS BANDERAS DEL AMANECER. Direção: Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios. Bolívia. Fundação UKAMAU. 1983. Online, cor, son.

LA NACIÓN CLANDESTINA. Direção: Ukamau. Bolívia. Ejecutiva: Beatriz Palacios 1989. Online, cor, son.

LA GUITARRITA. Direção: Jorge Sanjinés. Chile. Instituto Cinematográfico de la Universidad Católica 1959. Online, PB, son.

LOS HIJOS DEL ÚLTIMO JARDÍN. Direção: Jorge Sanjinés/Ukamau. Bolívia. Fundação UKAMAU. 2004. Online, cor, son.

PARA RECIBIR EL CANTO DE LOS PÁJAROS. Jorge Sanjinés/Ukamau. Bolívia. Ejecutiva: Beatriz Palacios. 1995. Online, cor, son.

REVOLUCIÓN: Direção: Jorge Sanjinés/Grupo Ukamau. Bolívia. Fundação UKAMAU. 1963. Online, cor, son.

SANGRE DE CONDOR (YAWAR MALLKU). Direção: Ukamau. Fundação UKAMAU. 1968. Online, cor, son.

SUEÑOS Y REALIDADES. Direção: Jorge Sanjinés. Bolívia. 1961. Online, cor, son.

UN DÍA PAULINO. Direção: Jorge Sanjinés, 1962. Bolívia. Online, cor, son.

UKAMAU (ASÍ ES). Direção: Ukamau. Bolívia. Fundação UKAMAU. 1966. Online, cor, son.

YAWAR MALLKU. Direção: Jorge Sanjinés /Ukamau. Bolívia. Fundação UKAMAU. 1969. Online, cor, son.

BRASIL

A ARCA DOS ZO'É. Direção: Vincent Carelli e Dominique Gallois. Produção: Centro de Trabalhos Indigenistas. São Paulo: CTI, 1993. 1 videocassete, VHS cor, son.

ABDZÉ WEDE'Õ – O VÍRUS TEM CURA? Diretor: Divino Tserewahú. 2021. Brasil. Mato Grosso. Online, cor, son.

A FESTA DA MOÇA. Direção: Vincent Carelli. Mato Grosso: VÍDEO NAS ALDEIAS, 1987. Online, cor, son.

AS HIPER MULHERES. Direção: Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette. Tecnologia digital. On line, 80 min. cor, son.

AHEHIJÛ: A MARCA DA LÍNGUA. Direção: Takumã Kuikuro e o Coletivo Kuikuro de Cinema. Brasil. 2010. Online, cor, son.

ATAKA: OS LADRÕES DE ARMADILHA. Direção: Takumã Kuikuro e o Coletivo Kuikuro de Cinema. Brasil. 2010. Online, cor, son.

CORUMBIARA. Direção: Vincent Carelli. VÍDEO NAS ALDEIAS, 2009. Online, cor, son.

DARITIDZÉ, APRENDIZ DE CURADOR. Direção. Divino Tserewahú. Brasil. Vídeo nas Aldeias. 2003. Online, cor, son.

FORÇA DAS MULHERES PATAXÓ NA ALDEIA MÃE (NAHÃTÊ JOKANA PATAXI IMAMAKÃ). Direção: Coletivo Pataxó. Brasil: Bahia. 2019. Online, cor, son.

GUARDIÕES DA MEMÓRIA. Direção: Alberto Álvares. Brasil. Ñamandu Produções. 2018. Online, cor, son.

HEPARIIDUB'RADÁ: OBRIGADO IRMÃO. Direção. Divino Tserewahú. Brasil. Vídeo nas Aldeias. 1998. Online, cor, son.

ÍNDIO CIDADÃO? Direção: Rodriguarani Kaiowá. Brasil/DF: 7G Documenta e Machado Filmes. 2014. Online, cor, son.

MARTÍRIO. Direção: Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita PE. Pernambuco: Panorama Brasil: Coisa de Cinema, 2016, son, cor.

MERUNTI KUPAINIKON MAN: VAMOS À LUTA. Direção. Divino Tserewahú. Brasil. Vídeo nas Aldeias. 2002. Online, cor, son.

NHEMONGUETA KUNHÃ MBARAETE. Direção: Patrícia Ferreira Yxapy e Sophia Pinheiro. Brasil. Paraguai. 2020. Online, cor, son.

NO TEMPO DAS CHUVAS. Direção: Isaac Pinhanta, Wewito Piyãko. Acre: VÍDEO NAS ALDEIAS, 2000. Online, cor, son.

NUHU YÃGMU YÕG HÃM: ESSA TERRA É NOSSA! Direção: Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero. Brasil: Minas Gerais. Filmes de Quintal. 2020, son, cor.

O ESPÍRITO DA TV. Direção: Vincent Carelli. Mato Grosso: VÍDEO NAS ALDEIAS, 1990. On line, cor, son.

O JUACEMA. Direção: Coletivo Pataxó. Brasil: Bahia. Universidade Federal do Sul da Bahia. 2019. Online, cor, son.

PI'ÕNHITSI: MULHERES XAVANTE SEM NOME, Direção. Divino Tserewahú. Brasil. Vídeo nas Aldeias. 2009. Online, cor, son.

QUANDO OS YÃMIY VÊM DANÇAR CONOSCO. Direção: Isael Maxakali, Suely Maxakali e Renata Otto. Brasil: Minas Gerais. Filmes de Quintal. 2011. Online, cor, son.

RITUAIS E FESTAS BORÔRO (1917). Direção: Tomaz Reis. Comissão Rondon. Brasil, 1917. PB.

TATAKOX. Direção: Isael Maxakali. Brasil: Minas Gerais. 2007. Online, cor, son.

TATAKOX VILA NOVA. Direção: Isael Maxakali e Guigui Maxakali. Brasil: Minas Gerais. 2019. Online, cor, son.

TEKO HAXY – SER IMPERFEITA. Direção: Patrícia Ferreira Yxapy e Sophia Pinheiro. Brasil. Piragui Filmes. 2018. Online, cor, son.

TSÕ'REHIPÄRI: SANGRADOURO. Divino Tserewahú. Brasil. Vídeo nas Aldeias. 2009. Online, cor, son.

YÃMIYHEX: AS MULHERES-ESPÍRITO. Direção: Isael Maxakali e Sueli Maxakali. Brasil: Minas Gerais. Filmes de Quintal. 2019. Online, cor, son.

WAPTÉ MNHÕÑÕ, INICIAÇÃO DO JOVEM XAVANTE. Direção. Divino Tserewahú. Brasil. Vídeo nas Aldeias. 1999. Online, cor, son.

WAI'A RINI, O PODER DO SONHO. Direção. Divino Tserewahú. Brasil. Vídeo nas Aldeias. 2001. Online, cor, son.

WAI'A RINI, O PODER DO SONHO. Direção. Divino Tserewahú. Brasil. Vídeo nas Aldeias. 2001. Online, cor, son.

WAI' A, SEGREDO DOS HOMENS. Direção: Virgínia Valadão. Brasil. Vídeo nas Aldeias. 1988. Online, cor, son.

XINGU TERRA. Direção: Maureen Bisilliat. Brasil. Taba Filmes. 1981. Online, cor, son.

COLÔMBIA

AMANECER EN LA SELVA. Direção: Miguel Torres. Colômbia. 1950. Online. PB.

ALMAS INDÍGENAS. Direção: Vidal Antonio Rozo. Colômbia. 1962. Online. PB.

CUADRILLAS DE SAN MARTÍN. Direção: Gabriela Samper. 1968. Online, cor, son.

EL CEDRÓN. Direção: Leiqui Uriana. Cuba. La Sierra Maestra de Cuba. 2011. Online, cor, son.

EL HOMBRE Y LA SAL. Direção: Gabriela Samper. 1969. Online, cor, son.

EL INDIO SINUANO. Diretor: Carlos Sánchez. Colômbia. SÁNCHEZ JULIAO. 1976. Online, cor, son.

EL VALLE DE LOS ARHUACOS. Direção: Vidal Antonio Rozo. Colômbia. 1962. Online. PB.

EL PÁRAMO DE CUMANDAY. Direção: Gabriela Samper. Colômbia. 1965. Online, cor, son.

EL PECADO DE SER ÍNDIO. Direção: Jesús Mesa García. Colômbia. PROMOTORA CINEMATOGRAFICA INTERNACIONAL. 1975. Online, cor, son.

EL REGRESO AL MAR DE MIS MUERTOS. Direção: Esteban García. Colômbia. 2019. Online, cor, son.

FESTIVAL FOLCLÓRICO DE FÓMEQUE. Direção: Gabriela Samper. Colômbia. 1964. Online. PB.

LOS ABRAZOS DEL RIO. Direção: Nicolás Rincón Gille. Colômbia. Universidad Nacional de Colombia. 2010. Online, cor, son.

LOS SANTÍSIMOS HERMANOS. Direção: Gabriela Samper. 1969. Online, cor, son.

MADRE TIERRA. Direção: Roberto Triana. Colômbia. PRODUCCIONES UNO. 1975. Online, cor, son.

NABOBA: VISIÓN ANCESTRAL DE AGUA DEL PUEBLO ARHUACO. Direção: Amado Villafaña/Coletivo Yosokwi. Colômbia. Centro de Comunicaciones ZHIGONESH. 2015. Online, cor, son.

NOS ESTÁN MATANDO. Direção: Emily Wright e Tom Laffay. Colômbia. Daniel Bustos Echeverry. 2018. Online, cor, son.

PÁJAROS DE VERANO. Direção: Ciro Guerra, Cristina Gallego. Colômbia/Dinamarca/México. Ciudad Lunar Producciones. 2017. Online, cor, son.

PIZARRO. Direção: Simón Hernández. Colômbia. Mosaico Filmes. 2015. Online, cor, son.

PLANAS, TESTIMONIO DE UN ETNOCIDIO. Direção: Marta Rodríguez e Jorge Silva. Colômbia. Fundación Cine Documental. 1971. Online, cor, son.

UN ASUNTO DE TIERRAS. Direção: Patricia Ayala. Colômbia. PATHOS AUDIOVISUAL. 2015. Online, cor, son.

USHUI, LA LUNA Y EL TRUENO. Direção: Rafael Mojica. Colômbia. Organización WIWA. 2019. Online, cor, son.

CHILE

APARICIONES DE LA VIRGEN EN ISLA NEGRA. Direção: Colectivo Los Cristos. Chile. 1995. Online, cor, son.

AMUHUELAI-MI (VOCÊ NÃO IRÁ). Direção: Marilú Mallet. Chile. Instituto de Cinematografía Educativa/Chile FILMS. 1972. Online, PB, son.

CAMINITO AL CIELO. Direção: Sergio Navarro. Chile. Filmo Centro. 1989. Online, cor, son.

CAMINO A USMAGAMA. Direção: Cristián Galaz e Rodrigo Moreno. Chile. Chile FILMS. 1990. Online, cor, son.

EN PEDIR NO HAY ENGAÑO. Direção: Arturo Dell. Chile. 1997. Online, cor, son.

EL VELO DE BERTA. Direção: Jeanette Paillán. Chile. Vrijaman Fund. 2005. Online, cor, son.

LAS AGUAS DEL DESIERTO. Direção: Marcelo Ferrari. Chile. Teleanálisis. 1988. Online, cor, son.

LA ÚLTIMA HUELLA. Direção: Paola Castillo. Chile. Errante Producciones. 2001. Online, cor, son.

MACHI EUGENIA. Direção: Felipe Laredo e Gunvor Sorl. Chile. Matta Desarrollo. 1992. Online, cor, son.

MAPUCHE LA TIERRA SE LEVANTA. Direção: Colectivo de Comunicación “Matanza viva”. Chile. SUDESTADA. 2018. Online, cor, son.

NUBE DE LLUVIA. Direção: Patricia Mora. Chile. ICTUS. 1989. Online, cor, son.

NUTUAYIN MAPU (RECUPERAREMOS NOSSA TERRA). Direção: Carlos Flores. Chile. Cinematográfica Tercer Mundo. 1969. Online, PB, son.

PALIN, EL JUEGO DE CHILE. Direção: Claudio Marchant. Chile. Teleanálisis. 1988. Online, cor, son.

PUNALKA, EL ALTO BIOBIO. Direção: Jeanette Paillán. Chile. Lulul Mawdha. 1995. Online, cor, son.

SANTIAGO: PUEBLO GRANDE DE HUINCAS. Dirección: Rony Goldschmied. Chile. Cinematográfica Tercer Mundo. 1987. Online, cor, son.

SUEÑOS DEL CULTRUN. Dirección: Pablo Rosenblat. Chile. Museo Chileno de Arte Precolombino. 1990. Online, cor, son.

YIKWA NI SELK'NAM (NÓS SOMOS OS SELK'NAM). Dirección: Christian Aylwin. Chile. Plataforma Audiovisual. 2002. Online, cor, son.

WE TRIPANTU EN CERRO NAVIA. Dirección: Colectivo Yekusimaala. Chile. Museo Precolombino. 1997. Online, cor, son.

WIRARÜN. EL GRITO. Dirección: Jeanette Paillán. Chile. Grupo de Estudios y. Comunicación Mapuche Lulul Mawidha. 1998. Online, cor, son.

WALLMAPU. Dirección: Jeanette Paillán. Chile. Grupo de Estudios y. Comunicación Mapuche Lulul Mawidha. 2002. Online, cor, son.

EQUADOR

ALLPA MAMA RIMAKUN. HABLA LA MADRE TIERRA. Dirección: CONAIE. Ecuador. Quito FILMS. 1994. Online, cor, son.

ALLAPAMANTA, KAWSAYMANTA, KATARISUN (PELA TERRA, PELA VIDA, LEVANTEMO-NOS). Dirección: Alberto Muenala. Ecuador. OPIP/RUPAI. 1992. Online, cor, son.

AY TAQUIGU. Dirección: Coletivo Rupaí. Ecuador. Corporación Rupaí, “Runa, Pacha Sapi”. 1989. Online, cor, son.

CUANDO TE VUELVA A VER. Dirección: Coletivo Rupaí. Ecuador. Corporación Rupaí, “Runa, Pacha Sapi”. 2008. Online, cor, son.

EL LEVANTAMIENTO INDÍGENA DEL 90. Dirección: CONAIE. Ecuador. 1990. Online, cor, son.

ENCUENTROS EN LAS FIESTAS DEL SOL. Dirección: CONAIE. Ecuador. 1997. Online, cor, son.

ENTRE EL ESPÍRITU Y LOS HOMBRES. Dirección: CONAIE. Ecuador. 1998. Online, cor, son.

EN NOMBRE DE TODAS LAS VIDAS. Dirección: Coletivo Rupaí. Ecuador. Corporación Rupaí, “Runa, Pacha Sapi”. 1995. Online, cor, son.

FLAUTEROS. Dirección: Coletivo Kinde. 2014. Ecuador. Quito. Online, cor, son.

HABLA LA MADRE TIERRA. Direção: Coletivo Rupai. Equador. Corporación Rupai, “Runa, Pacha Sapi”. 1994. Online, cor, son.

LA CAÍDA DE ABDALA BUCARAM. Direção: CONAIE. Equador. 1997. Online, cor, son.

LA YUMBA. Direção: Coletivo Rupai. Equador. Corporación Rupai, “Runa, Pacha Sapi”. 2008. Online, cor, son.

LOS HIELEROS DEL CHIMBORAZO. Direção: Gustavo e Igor Guayasamín. Equador. Banco Central del Ecuador. 1980. Online, cor, son.

MALKI. Direção: Coletivo Rupai. Equador. Corporación Rupai, “Runa, Pacha Sapi”. 2008. Online, cor, son.

MASHIKUNA. Direção: Coletivo Rupai. Equador. Corporación Rupai, “Runa, Pacha Sapi”. 1990. Online, cor, son.

MI PILCHE DE CHICHA. Direção: Coletivo Kinde. Equador. Quito. 2012. Online, cor, son.

MOVILIZACIÓN POR LA LEY AGRARIA. Direção: CONAIE. Equador. Quito FILMS. 1994. Online, cor, son.

MUJERES Y HOMBRES DE SABIDURÍA. Direção: Alberto Muenala. Equador. Corporación Rupai. 2009. Online, cor, son.

POR LA TIERRA POR LA VIDA LEVANTÉMONOS. Direção: Coletivo Rupai. Equador. Corporación Rupai, “Runa, Pacha Sapi”. 1992). Online, cor, son.

SOMOS KITUKARAS. Direção: Coletivo Selva Produções. Equador. 2011. Online, cor, son.

TEJIENDO DE ARCO IRIS LOS HILOS DE LA VIDA. Direção: CONAIE. Equador. Quito. 1998. Online, cor, son.

YACHANA WASI. Direção: Coletivo Rupai. Equador. Corporación Rupai, “Runa, Pacha Sapi”. 2008. Online, cor, son.

KILLA - ANTES QUE SALGA LA LUNA. Direção: Alberto Muenala. Equador. OPIP/RUPAI. 2011. Online, cor, son.

MÉXICO

BANKILAL / EL HERMANO MAYOR. Direção: María Sojob. México. Terra Nostra Films, Foprocine. 2014. Online, cor, son.

DANZA DE CONQUISTA. Direção: Juan Francisco Urrusti. México. México. INI/AEA. 1978. Online, cor, son.

DESAYUNO DE INDIOS. Direção: Gabriel Veyre. México. Cinématographe Lumière. 1896. Online, cor, son.

EL DÍA EN QUE VIENEN LOS MUERTOS. MAZATECOS I. Direção: Luis Mandoki. México. INPI. 1981. Online, cor, son.

ÉL ES DIOS. Direção: Alfonso Muñoz, Guillermo Bonfil, Arturo Warman e Víctor Anteo. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia/INAH. 1965. Online, PB, son.

EL ETERNO RETORNO: TESTIMONIOS DE LOS ÍNDIOS KIKAPÚ. Direção: Rafael Montero. México. INI/AEA. 1984. Online, cor, son.

FLOR DE LAS PEÑAS. Direção: Gregorio Castillo. México. INI. 1938. Online, PB, son.

JICURI NEIRRA, LA DANZA DEL PEYOTE. Direção: Carlos Kleimann. México. INPI. 1980. Online, cor, son.

LA MARCHA XI'NICH. Direção: Mariano Estrada Aguilar. México. Palenque, Chiapas, Comité de Defensa de la Libertad Indígena (CDLI-Xi'nich). 1992. S-VHS.

LA MÚSICA Y LOS MIXES. Direção: Óscar Menéndez. México. INI/AEA. 1978. Online, cor, son.

LA MONTAÑA DE GUERRERO. Direção: Alberto Cortés. México. INPI. 1980. Online, cor, son.

LOGROS Y DESAFIOS. Direção: Cristiano Manzano Avella. México. Pueblos Unidos del Rincón de la Sierra Juárez de Oaxaca. 1991. Online, cor, son.

NUDO MIXTECO. Direção: Ángeles Cruz. México. EFI Cine. 2021. Online, cor, son.

PAPALOAPAN. MAZATECOS II. Direção: Luis Mandoki. México. INPI. 1981. Online, cor, son.

PARHIKUTINI, EL VOLCÁN PURÉPECHA. Direção: Valente Soto Bravo. México. INAH. 1994. Online, cor, son.

PELEAS DE TIGRES: UNA PETICIÓN DE LLUVIA NAHUA. Direção: Alberto Becerril e Alfredo Portilla México. INI.SRH-MÉXICO. 1987. Online, cor, son.

RARÁMURI RA'ITSAARA: HABLAN LOS TRAHUMARAS. Direção: Oscar Menéndez. México. INI/AEA 1983. Online, cor, son.

SIEMPRE ANDAMOS CAMINANDO. Direção: Dinazar Urbina Mata. México. AMBULANTE. 2017. Online, cor, son.

SUKIKI. Direção: François Lartigue e Alfonso Muñoz. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia/INAH. 1983. Online, cor, son.

TEJIENDO MAR Y VIENTO. Direção: Luis Lupone e Teófila Palafox. México. CDI. 1985. Online, cor, son.

TODOS SOMOS MEXICANOS. Direção: José Arenas. México. Instituto Nacional Indigenista (INI/México). 1958. Online, cor, son.

TOTE / ABUELO. Direção: María Sojob. México. Terra Nostra Films, Foprocine. 2022. Online, cor, son.

UNA EXPERIENCIA VIVA. Direção: Olegario Candia Reyes. México. INAH. 1991. Online, cor, son.

VIRIKUTA, LA COSTUMBRE. Direção: Scott Robinson. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia/INAH. 1976. Online, cor, son.

VOCES DE HOY. Direção: María Sojob. México. Terra Nostra Films, Foprocine. 2010. Online, cor, son.

PERU

CANAAN, LA TIERRA PROMETIDA. Direção: Shipibo Ronald Suárez. Peru. REDCIP. 2016. Online, cor, son.

CARNAVAL DE KANAS. Direção: Manuel Chambi. Peru. Peruska Chambi. 1956.

CORPUS DEL CUSCO. Direção: Manuel Chambi. Peru. Peruska Chambi. 1955. Online, PB, son.

GREGÓRIO. Direção: Grupo Chaski. Peru. 1985. Online, cor, son.

JULIANA. Direção: Grupo Chaski. Peru. 1989. Online, cor, son.

KUKULI. Direção: Luis Figueroa e Eulogio Nishiyama. Peru. Kero Films. 1961. Online, cor, son.

LA VIDA ES UMA SOLA. Direção: Morionne Eyde. Peru. Kusi Films. 1993. Online, cor, son.

LUCERO DE NIEVE. Direção: Manuel Chambi. Peru. Peruska Chambi. 1957. Online, PB, son.

RÍO VERDE EL TIEMPO DE LOS YAKURUNAS. Diretores: Diego Sarmiento, Alvaro Sarmiento. Desfase FILMS. 2017. Online, cor, son.

RUNAN CAYCU. Direção: Nora de Izcue. Peru. Sinamos. 1973. Online, PB, son.

SEMBRADORAS DE VIDA. Diretores: Álvaro e Diego Sarmiento. Peru. Kulinarisches KINO. 2019. Online, cor, son.

OUTROS

BERLIM, SINFONIA DE UMA CIDADE. Direção: Walter Ruttmann. Alemanha. Der Film. 1927. Online, PB.

BITTER MELONS. Direção: John Marshall. Botswana. Center for Documentary Anthropology/Peabody Museum-Harvard University. 1971. Online, cor, son.

FOREST OF BLISS. Direção: Robert Gardner. Estados Unidos. Film Study Center. 1985. Online, cor, son.

LAS VACAS SAGRADAS. Direção: Jorge Giannoni. Argentina. Cinemateca del Tercer Mundo, ICAIC. 1977. Online, cor, son.

LAS AAA SON LAS TRES ARMAS. Direção: Jorge Denti. Argentina. FILMAFFINITY. 1977. Online, PB, son.

MONTONEROS, CRÓNICA DE UNA GUERRA DE LIBERACIÓN. Direção: Benítez Amado e Castillo Casullo. Argentina. 1976. Online, cor, son.

NANOOK, O ESQUIMÓ (NANOOK OF THE NORTH). Diretor: Robert Flaherty. Estados Unidos. Revillon Frères, Pathé. 1922. Online, PB, son.

OS MESTRES LOUCOS (LES MAITRES FOUS). Diretor : Jean Rouch. França. Les Films de la Pléiade. 1954. Online, cor, son.

PERSISTIR ES VENCER. Direção: Cine de la Base. Argentina. FILMAFFINITY. 1978. Online, PB, son.

RESISTIR. Direção: Jorge Cedrón. Argentina. FILMAFFINITY. 1978. Online, PB, son.

REFLEXIONES DE UN SALVAJE. Direção: Gerardo Vallejo. Espanha. 1978. Online, cor, son.

TANGO. Direção: Jorge Cedrón. França. Coproducción Francia-Argentina. 1979. Online, cor, son.