



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844
n. 17, v. 1
jan.2022-jun.2022
p. 32-50

Cenas de dissenso no cinema documentário indígena: a política da imagem entre os guarani¹

(Scenes of dissent in indigenous documentary cinema:
the politics of image among the guarani)

(Escenas de dissenso en el cine documental indígena:
la política de la imagen entre los guaraníes)

Iago Porfírio²

RESUMO: A partir do conceito de dissenso de Jacques Rancière, proponho, neste artigo, uma discussão das cenas dissensuais mobilizadas no cinema documentário indígena com especial atenção ao filme *Ava Yvy Vera – a terra do povo do raio*, de 2016. Em um primeiro momento, a proposta é pensar as imagens enquanto mobilizadoras de cenas de dissenso, na medida em que conjugam para si uma vida sensível e são intermediadas por entidades sensíveis a partir do conceito de “seres-terra” desenvolvido por Cadena. Posteriormente, a leitura do filme *Ava Yvy Vera* se baseia na ideia do sensível e político da imagem na figuração de cenas dissensuais, com métodos que vão de uma opacidade ou de uma poética da relação a uma potência da fabulação para se opor ou reorientar os regimes de visibilidade.

PALAVRAS-CHAVE: Cenas de dissenso. Cinema documentário indígena. Políticas da imagem. Sensível. Guarani.

Abstract: Based on Jacques Rancière concept of dissent, in this article, i propose a discussion of the dissenting scenes mobilized in indigenous documentary cinema, with special attention to the film *Ava Yvy Vera – a terra do povo do raio* (2016). At first, the proposal is to think of images as mobilizing scenes of dissent, as they combine for themselves a sensitive life mediated by sensitive entities based on the concept of “beings-earth” developed by Cadena. Secondly, the reading of the film *Ava Yvy Vera* is based on the idea of the sensitive and political of the image in the figuration of dissenting scenes, with methods that range from an opacity or a poetics of the relationship to a power of fabulation, to oppose or reorient visibility regimes.

Keywords: Scenes of dissent. Indigenous documentary cinema. Image policies. Sensitive. Guarani.

Resumen: Partiendo del concepto de dissenso de Jacques Rancière, en este artículo propongo una discusión sobre las escenas de dissenso movilizadas en el cine documental indígena, con especial atención al documental *Ava Yvy Vera - A Terra do Povo do Raio* (2016). En un primer momento, la propuesta es pensar en las imágenes como escenas movilizadoras de dissenso, ya que combinan para sí una vida sensible mediada por entidades sensibles a partir del concepto de “seres-tierra” desarrollado por Cadena. En segundo lugar, la lectura de la película *Ava Yvy Vera* se basa en la idea de lo sensible y político de la imagen en la figuración de escenas disidentes, con métodos que van desde una opacidad o una poética de la relación a un poder de fabulación, para oponerse o reorientar los regímenes de visibilidad.

Palabras clave: Escenas de dissenso. Cine documental indígena. Políticas de la imagen. Sensible. Guaraní.

1 Este texto é uma versão atualizada e expandida do artigo *La construcción política y sensible de las imágenes en el cine documental Guaraní*, apresentado em 2021 no Seminário “Poéticas, Prácticas y Políticas de las Imágenes en la Era Digital”, realizado pela Faculdade de Comunicação, História e Ciências Sociais da Universidade Católica da Santíssima Conceição (UCSC), no Chile.

2 Estudante de Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA, com bolsa CNPq. Pesquisador do Nanook, núcleo de pesquisa em documentário vinculado ao Laboratório de Análise Fílmica (LAF/UFBA). E-mail: iagoporfiriojor@gmail.com.



1 Introdução

A despeito da complexidade do termo “cinema indígena” e dos debates que contornam tal nomenclatura dentro da academia³, observaremos, neste artigo, o duplo processo que assinala a produção dessas novas formas de fazer cinema e que, por sua vez, constituem e caracterizam o pensamento cinematográfico indígena: a relação enunciada pela linguagem audiovisual entre os saberes tradicionais dos povos ameríndios. Ao cinema documentário indígena contemporâneo também é preciso dar um sentido novo, apenas para ressaltar a construção política e sensível de imagens que se interpõem em cenas que manifestam o dissenso, redistribuindo as “coordenadas sensíveis”, modificando as relações e constituindo um espaço modificável que redefine as “visibilidades e legibilidades que orientam as experiências subjetivas e coletivas”, conforme observa Ângela Marques (2021, p. 38), a partir da conceitualização da cena dissensual trabalhada pelo filósofo francês Jacques Rancière (2021b; 2018).

Sendo assim, para pensar as cenas de dissenso e, por sua vez, de rupturas – como aquilo que rompe com os discursos estabelecidos para criar novos regimes de visibilidade –, desdobramos a questão conceitual e filosófica da imagem com ênfase à sua noção política e sensível, num esforço de articular cosmologia e política ao seu campo de construção. É no aparecer político dos povos, como argumenta Didi-Huberman (2011), que a reivindicação da multiplicidade e pluralidade ganha força e se movimenta no interior da cena de dissenso, que, ao promover outras articulações “entre temporalidades e espacialidades”, segundo Rancière (2021b, p. 47), alteram a própria “dinâmica do aparecer dos sujeitos e dos acontecimentos, reorganizando o campo do visível e retirando-o de uma ordem representativa consensual”. (RANCIÈRE, 2021b, p. 47) Assim, a ideia do aparecer dos povos no cinema documentário indígena é indissociável do ser e de uma vida – bem como de múltiplas vidas – que não está na dicotomia de uma tradição do pensamento das imagens que separa a experiência dos sujeitos. De modo mais ou menos explícito, a produção contemporânea do cinema indígena faz ressurgir o processo de feitura do filme aliado ao coletivo e aos modos de vida compartilhados com humanos e não humanos. Para usar o conceito de Castro (2018), o método compartilhado atravessa uma prática perspectivista em que, na esteira do autor, os regimes ontológicos dos povos se apresentam como diferentes aos que são comumente empregados por uma linguagem audiovisual canonizada. Em outras palavras, dizer que se trata, por assim dizer, de uma prática perspectivista é incorrer na noção de perspectivismo difundida por Castro (2018), segundo a qual “supõe uma epistemologia constantemente e ontologias variáveis: mesmas representações, mas outros objetos; sentido único, mas referências múltiplas”. (CASTRO, 2018, p. 68)

³ Sobre isso, ver Brasil (2012), que tem realizado um profícuo trabalho em torno do cinema indígena.



Desse modo, discutimos neste artigo o lugar que ocupam as cenas de dissenso no documentário indígena contemporâneo, com foco de atenção ao filme *Ava Yvy Vera – a terra do povo do raio* (2016), entre os guarani e kaiowá e as condições de construção de determinadas cenas dissensuais sob a perspectiva do sensível e da política da imagem. Assim, num primeiro sentido, é a partir desses dois pontos, entre a vida sensível e a política das imagens, que é feita uma reflexão quanto ao campo da produção de imagens entre os povos originários, que se encontra em um regime poético, estético e político na subversão da experiência de produção para uma cosmologia que incide no processo fílmico. Em outro sentido, a perspectiva política que se impõe nos compele a pensar como as cosmologias adentram, no domínio de uma cosmopolítica da imagem, as formas fílmicas, a partir de uma elaboração da cena dissensual por meio da performance e ficção.

Parece-nos que a questão que se coloca nessa relação correspondente entre o sensível e a política da imagem está na dimensão da cosmopolítica que se dá na criação, a partir de uma cosmologia mediada pelas tecnologias do audiovisual. Este artigo, então, percorre dois caminhos que aparecem como uma tentativa de refletir as questões colocadas acima. No primeiro deles, propomos pensar as imagens enquanto mobilizadoras de cenas de dissenso (RANCIÈRE, 2018; 2021b), na medida em que conjugam para si uma vida sensível. (COCCIA, 2010) Nesse sentido, ao reivindicarem uma certa multiplicidade latente no sensível, as imagens operam sob uma opacidade (GLISSANT, 2021)⁴ a partir da qual nem tudo que se mostra está de algum modo visível, pois, na esteira de Mondzain (2009, p. 31), é preciso “falar do não visto” nas imagens em seu desejo de ver. Em suma, 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, invisível, dizível e indizível (RANCIÈRE, 2012), pois é o que também permite, por assim dizer, uma perturbação do sensível.

No segundo percurso, pretendemos deslocar a reflexão para uma leitura do filme *Ava Yvy Vera – a terra do povo do raio* (2016), produzido pelo coletivo de indígenas guarani e kaiowá, no Mato Grosso do Sul, de modo a compreender, a partir da ideia do sensível e político da imagem, como o documentário figura cenas dissensuais com métodos que vão de uma opacidade ou de uma poética da relação (GLISSANT, 2021) a uma potência da fabulação para se opor aos regimes de visibilidade ou reorientá-los.

4 Segundo propõe Glissant (2021), 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 cinema documentário indígena nem tudo pode ser dado a ver, sendo, desse modo, uma rejeição aos modelos de transparência ou aos regimes de representação e percepção.



2 Entre a vida sensível e a política das imagens

O ponto nodal dos sistemas de visibilidade do cinema documentário indígena é, de certo modo, o esforço do pensamento para a caracterização de uma política da imagem, que ganha força desde o seu processo de construção e que, desta maneira, implica, por um lado, o uso político das ferramentas técnicas do audiovisual e, por outro, uma ordem cosmológica que se deixa exprimir em sua produção. Tem-se, assim, o horizonte de uma perspectiva sobre as imagens que ultrapassa o pensamento organizado em sistemas sobre o que é dado a ver ou sobre o “apelo à construção do olhar a partir do visível”, no dizer de Marie-José Mondzain (2009). O que, portanto, está em jogo é uma cosmologia ameríndia que altera o estatuto de construção da imagem e sua visibilidade na elaboração do outro e das “relações de alteridade”, como chama atenção Ana Lúcia Ferraz (2017, p. 118), pois a imagem no mundo ameríndio e, sobretudo, guarani “parece ocupar lugar vizinho ao do xamanismo”. Trata-se, na concepção de Rancière (2021b), de outras possibilidades do aparecer e, com efeito, do estatuto cosmopolítico da imagem, por assim dizer, trazendo o lugar que ocupa na cena as formas políticas da relação entre o visível, o dizível, a cosmovisão e outras legibilidades para a experiência do sensível comum⁵ sem, no entanto, estar em um nível de hierarquização⁶.

Refletir sobre a política da imagem na produção de documentários entre os povos guaranis implica um debate acerca da cosmopolítica que se expressa 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. Para entrar nesse tema, é preciso considerar a devastação ecológica e a constante crise climática que têm transformado e atingido as mais variadas formas de vida e fortemente, sobretudo, as populações ameríndias e tradicionais. Como consequência desse contexto, tem-se a época geológica que Crutzen e Stoermer (2000) classificaram como sendo a era do Antropoceno, surgida devido aos “extensos e ainda crescentes impactos das atividades humanas na terra, na atmosfera e em todas as escalas, inclusive a global”. (CRUTZEN; STOERMER, 2000, p. 2) O Antropoceno, conceito definido em termos

5 O comum é pensado a partir da interpretação dada por Calderón (2021) na esteira do pensamento de Rancière. Assim, para o sentido atribuído neste texto, “não se trata de um “comum” que existe *em si e por si*, mas um “comum” que é criado no próprio movimento no qual é colocado em questão”. (CALDERÓN, 2021, p. 14-15, grifos da autora)

6 Podemos pensar, nesse sentido, a relação entre a virada ontológica na antropologia contemporânea que, ao incluir os não-humanos em seu primado ontológico, se propõe a desfazer determinadas hierarquias, dicotomias e “classificações convencionais”, conforme destaca Strathern (2017), como masculino-feminino, natureza-cultura, sujeito-objeto, entre outros, usados comumente como noções de “controle”. (STRATHERN, 2017, p. 34). Em um sentido mais ampla, são precursores dessa virada ontológica no campo da antropologia contemporânea autores como Eduardo Viveiros de Castro, Tânia Lima, Manuela Carneiro da Cunha, Philippe Descola, Bruno Latour, Louis Dumont, Marshall Sahlins, Dawi Kopenawa, Ailton Krenak.



geológicos e que afeta diferentes povos em diferentes lugares e maneiras (CASTRO, 2019), é, por sua vez, um evento ocasionado por uma ruptura ecológica sem precedentes, sendo uma porta de saída do Holoceno para um “período dos humanos” e um ponto de bifurcação na história da Terra e na vida dos humanos e não humanos. A era antropocênica renova profundamente o conceito de “crise ambiental”, segundo descrevem Bonneuil e Fressoz (2013, p. 30), em que os humanos se tornam uma “força transformadora da natureza”, marcando um mundo de fantasmas e monstros, de acordo com Anna Tsing, Andrew Matthews e Nils Bubandt (2019, p. 5), em um “antropoceno selvagem”.

Conforme defende Alyne Costa (2021), o Antropoceno “reacende o acalorado debate histórico sobre a relação entre verdade, ciência e política” (COSTA, 2021, p. 39) como uma questão que se abre para a necessidade de reconhecimento de outras epistemologias do conhecimento dos povos, a partir das quais percebem e exprimem “uma verdade sobre o mundo”, para citar Castro (2018, p. 228). Essa é a perspectiva ontológica – pensando a partir das relações entre antropologia e ontologia⁷ – dos “tempos de urgência”, segundo ressalta a teórica feminista das multiespécies Donna Haraway (2019), dos quais todas as espécies, incluindo os humanos, não estão isentos de suas reações, que incluem “tempos de mortes e extinções em massa; de avalanches de desastres cujas especificidades imprevisíveis são estupidamente tomadas como sendo a própria ininteligibilidade”. (HARAWAY, 2019, p. 66) A cosmopolítica, então, corresponderia a uma condição de sobreviver ao Antropoceno e seus efeitos catastróficos.

A proposição cosmopolítica, como pensada pela filósofa da ciência Isabelle Stengers (2018), é forjada para pensar o “processo político de deliberação coletiva”. (STENGERS, 2018, p. 18) Para a autora, a “cosmopolítica”, trazendo o prefixo “cosmo” como uma “disrupção importante”, “se propõe a caracterizar o evento perturbador como a entrada em cena da deliberação humana” (STENGERS, 2018, p. 18) e de questões que não permitem os humanos deliberarem ou ter voz. A cosmopolítica pode ser entendida, desse modo, como uma “desaceleração do processo político” em que não somente humanos passam a habitar a cena política, “mas também [...] múltiplos mundos divergentes aos quais” (STENGERS, 2018, p. 18) as vítimas dessa decisão são por ela ameaçadas, como define a autora. Nesse contexto, Costa (2021) nota que o conceito é, assim, a inscrição da política em uma prática que se diferencia dos “velhos hábitos modernistas” (COSTA, 2021, p. 40) de se fazer a própria política, sendo uma arena em que coexistem diferentes e divergentes formas de compreender o mundo, “sem mais

7 Penso, a partir das questões pontuadas por Patrice Maniglier (2018), que exemplos e sugestões sobre a “virada ontológica na antropologia” levantam o debate da ontologia dos mundos múltiplos como simples repertórios dos existentes admitidos ou um órgão capaz de afirmar o que existe.



ver na ciência o único discurso legítimo sobre a realidade, tampouco considerar os humanos como os únicos agentes efetivos da história”. (COSTA, 2021, p. 41)

É nessa perspectiva que a arena política é, então, habitada por outros seres além dos humanos que disputam o poder e o espaço, os quais Marisol de la Cadena (2020) denomina de “seres-terra”, conceito que se apresenta como uma multiplicidade de formulações para múltiplas possibilidades dadas por distintas ordens indígenas. Nesse caso, trata-se do apelo na esfera política às entidades sensíveis que estão articuladas com outras formas não humanas⁸ de construção de saberes, no sentido também de propor uma articulação entre mundos múltiplos que visam construir modos de coexistências, formados por divindades, como espíritos, os *xapiri* da cosmologia yanomami e donos da floresta, que, desse modo, configuram uma “ruptura da política moderna”. (CADENA, 2020, p. 278) Se considerarmos o sentido dado aos seres-terra, que mobilizam uma “ruptura epistêmica” com a teoria da política, há nas imagens do cinema documentário indígena uma enunciação epistemológica que se faz presente com o saber ameríndio e não somente com as questões particulares e técnicas de construção de imagem, mas também com uma multiplicidade de seres-terra que participam, por assim dizer, do sistema complexo de construção da imagem.

Sob a elaboração dessa perspectiva cosmológica, é possível dizer que a política da imagem passa por um entendimento cosmopolítico, no sentido de reconhecer, no processo fílmico, outros mundos⁹ com a coordenada dos seres-terra. A imagem torna-se, assim, uma questão de encontro de multiplicidades enquanto pluralidades (CASTRO, 2018) das aparições, uma relação de coexistências que, desse modo, nos permite pensar o seu estatuto político, que não concerne somente ao conteúdo político ou de denúncia, mas à sua capacidade “de produzir dissidências, de criar desentendimentos que perturbam o sensível”, como define Calderón (2021, p. 15), a partir de Rancière (2021c). É a perturbação do regime não representativo e seus esquemas de percepção, bem como das formas de funcionamento e operações construídas pelas imagens nos encontros e conexões, que gera o desentendimento entre os regimes de visibilidade, de modo a transformar um cenário já construído.

Esse desentendimento, segundo Rancière (2018; 2021b), se dá no encontro que perturba, desloca e confronta o sensível, alterando os modos de visibilidade. É, no dizer do autor, o estatuto do dissenso, que se constitui como uma “organização do sensível” (RANCIÈRE, 2012,

8 Podemos adotar, pragmaticamente, a definição não humano, por não se tratar de uma definição abrangente, como uma forma de pensar novas descrições do humano/não/humano, de maneira a perturbar a colonização do poder e as estruturas sociais hierárquicas do modo de ser humano, na esteira de Sylvia Wynter (2003).

9 Segundo Castro (2004), nesse encontro de mundos é claro o que o autor chama de “relações equivocadas”, que são as falhas de compreensão das formas de “ver o mundo”, as possíveis “Patologias que ameaçam a comunicação” (CASTRO, 2004, p. 10), como a incompetência linguística. No entanto, a equivocação “não é o que impede a relação, mas o que a estabelece e a impulsiona: a diferença de perspectiva”. (CASTRO, 2004, p. 11)



p. 48) que coloca em jogo a “evidência do 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. 49) O domínio político da imagem tensiona, assim, os modos de ver, dizer e sentir as imagens a partir de uma partilha do próprio sensível, que consistiria, com o aparecer e com a criação de uma cena, na constituição de outro sensível diferente do que se apresenta, do “hiato entre duas *mise-en-scène* sensíveis” (RANCIÈRE, 2021b, p. 96) que, por serem diferentes, colocam seus interesses em enfrentamento, segundo Rancière (2021b). O dissenso é, assim, a inserção desse hiato “na construção de uma outra forma de senso comum” que estabelece “um outro tempo na maneira de olhar e de tirar conclusões sobre o que olhamos”. (RANCIÈRE, 2021b, p. 150) O dissenso, segundo a definição do autor, não sendo um conflito de interesses, é também uma disputa pelas visibilidades que pode operar como condição de criar outras sensibilidades no encontro entre dois – ou múltiplos – mundos em um mesmo mundo, criar “novas relações entre aparência e realidade, o singular e o comum, o visível e seu significado” (RANCIÈRE, 2012, p. 64), de modo a romper com as opressões construídas por uma forma de política instituída, como o debate sobre o político levantado por Isabelle Stengers (2018). É desse modo, conforme sublinha Ângela Marques (2021, p. 29), que “a cena é a manifestação de um dissenso, isto é, não de um confronto de opiniões, mas de uma redistribuição das coordenadas sensíveis”.

Como discutido no início deste texto, o regime político da imagem se caracteriza, segundo a definição de política dada por Rancière (2018, p. 40), no “conflito em torno da existência de uma cena comum, em torno da existência e da qualidade daqueles que estão ali presentes”. A política se constitui, para o autor, 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” e “ouvir como discurso o que só era ouvido como ruído”. (RANCIÈRE, 2018, p. 43)

Apoiando-nos no pensamento de Coccia (2010), pensamos que esse deslocamento da atividade política para dar a ver um dizível ou visível, por sua vez, figura a própria “vida sensível” da imagem com a redistribuição de suas partes – a “partilha do sensível” de Rancière –, em que “existe em um outro lugar, diferente daquele onde existem o sujeito cognoscente e o objeto do qual a imagem é visibilidade”. (COCCIA, 2010, p. 21) A imagem – vida sensível –, por assim dizer, é a existência daquilo que está fora de seu próprio lugar, no dizer do autor, ou do sensível que foi partilhado de modo a reconfigurar os modos de ver, ouvir e sentir. Pensar a



política da imagem implica, como já foi dito, refletir a conjugação da relação entre “o invisível, o dizível e o indizível” (HUSSAK, 2012, p. 104), pois ela própria não é um “pedaço” do visível, mas “um nó entre o visível e o que ele diz, assim como entre a palavra e o que faz”. (RANCIÈRE, 2008, p. 77)

Como será possível perceber, *Ava Yvy Vera – a terra do povo do raio* (2016) apresenta cenas de dissenso em que as imagens criam, na esteira de Calderón (2021), “contraimagens”, ou seja, “imagens que existem e atuam de maneira contrária ao movimento dominante, desafiando certo consenso” (CALDERÓN, 2021, p. 33) e transformando as formas do aparecer e as modalidades do sensível. Segundo a autora, e a partir de Walter Benjamin (1987), seria, então, a criação de imagens “a contrapelo”. Assim, o aparecer implicaria transformar o visível, como o gesto de “escovar a história a contrapelo” de que fala Benjamin (1987, p. 225) ou imagens como “contra-História”, a partir do que descreve Saidiya Hartman (2020): escrita fora dos parâmetros da História, escrita “na intersecção do fictício e do histórico”. (HARTMAN, 2020, p. 30)¹⁰ É nesse sentido, “a contrapelo” dos modos de visibilidade de um comum compartilhado de maneira desigual, que as formas sensíveis são reconfiguradas pelas cenas de dissenso e pelo método da ficção (CALDERÓN, 2021) e da capacidade fabulativa do aparecer.

Desse modo, trata-se, como sugere Marques (2021, p. 53), de uma ficção que “fabula outras maneiras de identificar os acontecimentos e os atores e outras formas de articulá-los para construir mundos comuns e histórias comuns em cenas dissensuais”. Interessa-nos pensar, nesse sentido, a operação fabuladora da imagem como potência de sua política que, por sua vez, está na fronteira entre a memória, o sonho e a realidade, que tensiona a dimensão da história e os modos de ver para romper com a “máquina de explicação do visível e do pensável”, na síntese feita por Marques (2021, p. 64) de como Rancière pensa a relação entre imagens e fabulação para a produção de novos enunciados, de modo a ativar outros imaginários.

3 *Ava Yvy Vera*: Ocupar as imagens, retomar o território

Um plano único e geral dá a ver a plantação de soja, com duas árvores – com galhos e poucas folhas – em primeiro plano. “Vinha todo dia embaixo da árvore” (AVA YVY VERA, 2016), diz a voz em *voice-over*, que narra em guarani enquanto ouvimos o barulho forte do vento. A imagem mostra o que sobrou da devastação do território guarani, uma consequência da

10 Traduzido no Brasil em 2021, Hartman abre, em *Perder a Mãe: uma jornada atlântica pela rota da escravidão*, o arquivo da escravidão para reescrever a sua história com uma narrativa criativa que é, ao mesmo tempo, crítica, acadêmica, pessoal e biográfica, bem como para (re)escrever a história daqueles que foram – e ainda são – esquecidos no passado cruel da escravidão, que reverbera até os dias de hoje. Assim, como ressalta, “ler o arquivo é adentrar um necrotério, que permite uma visão e um último vislumbre de pessoas prestes a desaparecer no porão de escravos”. (HARTMAN, 2021, p. 26)



sanha do agronegócio que, legitimado pelo Estado brasileiro, combina práticas extremas de violações de direitos e extermínio de formas de vida humana e não humana para devastar e desertificar os territórios dos povos tradicionais, o *tekoha*, como se diz em idioma guarani¹¹: “Tem muito, muito pistoleiro por aqui” (AVA YVY VERA, 2016), continua a voz. No ponto de relação entre a junção da reação provocada por essa imagem e as palavras que com ela se relacionam, há um modo de expressão gestual que confronta o estado sensível que configura a forma visual, que está não somente na ordem do visível, como chama atenção Rancière (2021c), “mas [em] algo do visível que aparece em um dado momento e eventualmente no lugar de algo que esperávamos nesse momento”. (RANCIÈRE, 2021c, p. 45)

A nossa espera por outra visualidade na tela é, desse modo, desfeita pelo que é apresentado, não no plano do visível, como uma “operação sobre o visível” (RANCIÈRE, 2021c, p. 30), segundo o autor, mas no plano seguinte, que não será exatamente o que esperamos: o movimento de 180° que a câmera faz, de um lado a outro, revelando a vastidão da plantação de soja, dividida por uma estreita passagem de terra batida. Consideramos essa imagem como uma “operação”, conforme pensa Rancière (2021c, p. 46), ou seja, sua finalidade é a de “ligar uma forma visível a outra, de conectá-la a um enunciado dizível” e às maneiras de perceber e interpretar o que vemos. Ao ver o território devastado pela plantação e perceber o que é revelado pelas palavras ditas pela voz off, é possível interpretar o contexto em que o filme se desdobrará.

Figura 1 – Fotograma do filme *Ava Yvy Vera – a terra do povo do raio*. Retomar o território na imagem



Fonte: Elaboração própria (2021)

11 Em guarani, *tekoha* significa o espaço em que é possível colocar em prática os modos de vida Guarani. De acordo com Benites (2014, p. 230), pesquisador Guarani-Kaiowá, “*tekoha* é definido como o lugar exclusivo de uma liderança de uma família onde possam realizar o seu jeito de ser – *teko*”.



Ava Yvy Vera é fruto do projeto de extensão “Imagem, canto e palavra nos territórios guarani e kaiowá”, coordenado pela professora e pesquisadora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Luciana de Oliveira, em parceria com o Vídeo nas Aldeias (VNA), em que também foi realizada uma capacitação audiovisual entre os indígenas envolvidos no documentário, que assinam a autoria. Entre eles: Genito Gomes, Valmir Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonaton Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites e Joilson Brites. No filme, há uma convocação para a relação intercultural com uma cosmologia, de modo a retomar a reza – ou a ação da palavra – para marcar uma disputa pelo *tekoha* em que vincula-se, também, a retomada de “práticas de uma forma de vida, estreitamente vinculada à espiritualidade”, no dizer de André Brasil (2018, p. 10), e às forças e agentes não humanos/seres-terra (CADENA, 2020), como o raio ou o vento.

Não interessa ao conceito de política da imagem, como já sublinhado, o regime representativo, mas o gesto da construção de outras legibilidades, realidades e historicidades, a partir daquilo que não estava “dado de antemão nas condições existentes” (RANCIÈRE, 2021b, p. 91), um trabalho das formas sensíveis que altera a semelhança e liberta o “poder visual” de uma determinada perspectiva. (CALDERÓN, 2021, p. 37) Um dos elementos de constituição dessa política, segundo Rancière (2012), está na potência criativa da ficção e, por sua vez, na construção de cenas. Assim, na síntese reflexiva de Ângela Marques et al. (2020, p. 250), “a imagem enquanto cena articularia uma forma polêmica de reenquadrar o comum, subvertendo uma dada distribuição do sensível a partir da criação de um lugar polêmico”. A fabulação, desse modo, estaria à serviço da criação de cenas de dissenso, de modo que o que aparece na imagem não é o que era esperado, a temporalidade não é a que esperávamos que fosse e “a relação entre as palavras e as coisas vai se mostrar deslocada”. (RANCIÈRE, 2021c, p. 57) A ficção da cena, como diz o autor em outro momento, é o lugar em que faz “aparecer o que não aparecia, ou de fazer aparecer de forma diferente o que aparecia sob certo modo de visibilidade e de inteligibilidade”. (RANCIÈRE, 2021b, p. 82) E é essa potência criativa de fabular e construir a cena de dissenso que atravessa *Ava Yvy Vera*, logo na imagem de abertura. É preciso reconstruir, em palavras, o invisível – outrora território – a partir do visível: a devastação dos modos de vida e dos seres-terra (CADENA, 2020), como as árvores que não existem mais, ou as duas únicas que resistem em meio à plantação de soja, como é possível observar na Figura 1.

Por um lado, observamos uma cena que é coordenada pela fabulação, possibilitando a “estruturação do perceptível e do pensável”, direcionando a um particular – sem depreender a sua totalidade – ou a um entorpecimento da explicação, segundo Rancière (2021c, p. 58); por outro, um dissenso com o gesto de “criar um mundo sensível diferente dentro do mundo sensível



existente” (RANCIÈRE, 2021b, p. 94), alterando a forma do aparecer e a temporalidade dos acontecimentos. É nesse sentido que o filme guia uma espécie de retomada contínua pelo território, uma retomada que é, ao mesmo tempo, a própria continuação de um sonho, não somente o *ra’ú*, como aquilo perceptível pelo sonho guarani (FERRAZ, 2017, p. 123), mas também a dimensão do *orendu*, o “saber escutar nos sonhos”, na esteira da reflexão da autora quanto à imagem guarani. Trata-se, ainda, de uma imagem que vem em sonho com uma ação sobre o real, para pensar com Guimarães (2019, p. 59), “sem permanecer apenas como um resíduo do imaginário”. Se, como ressaltou André Brasil (2021), *Ava Yvy Vera* é a encarnação da morte de Nísio Gomes, acrescentamos que é também a elaboração do seu sonho, o sonho da retomada do *tekoha* Guaiviry, localizado no município de Aral Moreira, em Mato Grosso do Sul. Nísio Gomes foi brutalmente assassinado em 2011, um crime que segue impune até hoje, após a retomada do território, resultado de sua luta coletiva por direitos fundamentais dos povos guarani e kaiowá.

Cenas do cotidiano do *tekoha* Guaiviry se entrelaçam em uma retomada da própria cosmologia e dos modos de vida humana e não humana, no que concerne à relação sociopolítica e cosmológica com a ficção – esta se faz presente na própria política, como chama atenção Rancière (2021c, p. 61), quando há a identificação de uma situação e “o que nela é possível”. Na perspicaz observação de André Brasil (2018), o filme permite acessar à luta pelo território ancestral por uma demarcação que se encarna na imagem. Neste ponto, tomamos o conceito de encarnação da imagem como ele foi trabalhado por Mondzain (2009): imagens que se encontram no “entre-mundo” a partir de “sua realidade sensível e nas suas operações ficcionais” (MONDZAIN, 2009, p. 12), bem como na relação com o visível ao tornarem-se, por assim dizer, um território entre a experiência vivida e o imaginário, pois há no filme “o trabalho do imaginário: este é dito, encenado, pilado, fermentado, percorrido, dançado e cantado, tal como assim se almeja no território real”. (BRASIL, 2018, p. 2) Aproximamo-nos, nessa direção, da reflexão deleuziana-guattariana acerca da “máquina de guerra”, na tentativa de compreender, a partir dos autores, o trabalho ficcional como uma fabulação que está na fronteira entre a memória e a invenção de si, entre o sonho e a realidade. A máquina de guerra seria, então, o desejo de desierarquizar as racionalidades e exterioridades das formas de operação do Estado, um movimento aberrante, e linhas de fuga que se esquivam de qualquer explicação totalizante. Para os autores, é preciso pensar a máquina de guerra como “forma de exterioridade” contra aquilo que “constitui a forma de interioridade que tomamos habitualmente por modelo, ou segundo a qual temos o hábito de pensar”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 110)



Uma cena que torna expressiva essa reflexão é a reconstituição performativa feita pelos indígenas Valmir Cabreira e Jhonaton Gomes da invasão de pistoleiros contratados por fazendeiros da região no território. A despeito do dissenso que ela provoca, confrontando as formas sensíveis entre a própria imagem e o espectador, o que coordena essa cena de dissenso é justamente uma dimensão performática, ao deslocar a narração oral “para o amplo e significativo repertório dos saberes corporificados” (MARTINS, 2021, p. 39). Antes disso, há a criação de uma cena com seus procedimentos ficcionais, por assim dizer, em que um indígena performa supostamente uma opacidade, para usar a expressão de Édouard Glissant (2021), em que o não aparecer ou deixar-se ser visto garantiria a sua própria segurança: “E se a gente via algum branco, a gente se escondia de novo”, diz a voz off, enquanto a câmera em movimento vai em direção ao indígena – com folhas de árvores por partes do corpo – e acompanha a sua performance na cena. É a evidência colocada pelo dissenso, sem o regime representativo, daquilo que é “percebido, pensável e factível”, reorganizando o sensível sem a “realidade oculta sob as aparências”, como sublinha Rancière (2012, p. 48), em que somos capazes de perceber, pensar e modificar o mundo comum.

Figura 2 – Fotograma do filme *Ava Yvy Vera – a terra do povo do raio*.

A opacidade performada na cena de dissenso



Fonte: Elaboração própria (2021)

Sublinha-se que a performance, ainda que não seja diretamente o foco de discussão deste artigo, tem sua operação na constituição das cenas de dissenso mobilizadas pelo filme. Os saberes, ao mesmo tempo em que performam nas cenas, são transmitidos pela memória, na definição de Diana Taylor (2012, p. 22), dando sentido ao que é transferido “a partir de ações reiteradas” do vivido e de comportamentos que são transpostos para outro contexto e tempo, “podendo ser recriados e rearranjados” (MARTINS, 2021, p. 38). Na mesma direção, está a



forma como Leda Martins (2003) pensa a performance: enquanto categoria de transmissão e inscrição de saberes por meio do corpo e da tradição oral, ou seja, no domínio da “oralidade e das práticas rituais”, culturais ou artísticas que, por sua vez, “são como ambientes de memória” empenhados com procedimentos de reconstituição e recriação “e expressos no e pelo corpo” (MARTINS, 2003, p. 67), um corpo que carrega adornos ou sua potência de expressão e enunciação. Para a autora, a performance constrói epistemologias a partir dos saberes performatizados, ou seja, “as inscrições do conhecimento por via das corporeidades”. (MARTINS, 2021, p. 37) Basta ver, na Figura 2, os galhos de árvores pelo corpo do indígena que performa uma espécie de opacidade que reivindica o “direito à diferença” (GLISSANT, 2021, p. 209) ou, na esteira de Bona ([2005]), que trama uma espécie de “arte da fuga” para, por assim dizer, “impedir toda captura”. (BONA, [2005], p. 6)

Assim, a cena em que Valmir Cabreira e Jhonaton Gomes aparecem, que é o momento em que se constituiu o dissensual, é coordenada pela performance que empenham, compreendendo a ficção “como imaginação privada de realidade e igualmente o que dá consistência a essa não-realidade”, como acrescenta Rancière (2021a, p. 119), ou, também, como um gesto “ficcional dissensual”, em que “a realidade que consiste em afirmar que essa realidade não é a realidade, mas que há várias maneiras de construir a realidade”. (RANCIÈRE, 2021c, p. 66, grifo do autor) e, ainda assim, “inscrição de saberes” (MARTINS, 2021, p. 41) pelo corpo e gestos. Os dois estão no local onde Nísio Gomes foi assassinado: Valmir procura encenar rememorando o acontecimento, enquanto Jhonaton reproduz, sonoramente, o barulho de carro e tiro, o momento em que executam Nísio e desaparecem com o seu corpo.

Figura 3 – Fotograma do filme *Ava Yvy Vera – a terra do povo do raio*. A rememoração do assassinato de Nísio Gomes, entre a performance e a fabulação



Fonte: Elaboração própria (2021)



Ambos miram diretamente a câmera, posicionada a uma mínima distância para criar um plano conjunto, aparecendo ao lado de uma vela acesa. Essa performance é, assim, a intercalação de uma “ficção fabuladora”, como vai dizer Rancière (2021b), a partir da qual as relações estão no “entre-expressão” sem a lógica da cronologia ou a influência da causalidade, ou seja, a criação de novos imaginários e outras formas de construção da realidade, o que revela o ponto para o qual André Brasil (2021) chama atenção: as longas pausas que se interpõem à performance se referem também à “dificuldade de elaboração do trauma”. (BRASIL, 2021, p. 96).

A potência criativa da fabulação na realização dessa cena de dissenso é possível em razão da elaboração própria da ficção (BRASIL, 2021), mobilizando uma partilha do sensível – nos termos colocados por Rancière (2021b, p. 198, grifos do autor) do “*comum* partilhado” entre o “sensível entre a palavra, o visível, o pensável, o movimento” –, como uma operação dissensual em que “temporalidades distintas são articuladas, reverberando na maneira como formas de vida são apreendidas e reconhecidas”. (MARQUES, 2021, p. 65)

Nas cenas de *Ava Yvy Vera*, há a articulação da ficção dissensual com uma ordem política que consiste não somente em contrapor uma enunciação dominante que oculta a luta histórica dos povos guarani e kaiowá e os atos de genocídio perpetrados contra as suas vidas e seus modos de vida e as existências não humanas – contexto que tem se intensificado no atual governo fascista e negacionista de Jair Bolsonaro –, mas também em elaborar um imaginário no rearranjo de acontecimentos para dar conta da “relação entre um mundo referencial e mundos alternativos” (RANCIÈRE, 2010, p. 86). Portanto, não é uma questão entre o imaginário e o real, segundo ressalta o autor, mas sim sobre a distribuição de experiências sensoriais – a sonoplastia criada por Jhonaton enquanto rememora o assassinato de Nísio Gomes. Nessa direção, cabe citar a importante observação feita por André Brasil (2021) para pensar as cenas de dissenso empenhadas no filme e articuladas ao gesto da performance, da ficção e, por sua vez, da fabulação.

O cioso trabalho com a palavra – palavra sempre situada em uma cena que se abre para abrigá-la – faz com que *Ava Yvy Vera* seja capaz de desentranhar da história de violência e trauma vivida pelos Guarani e Kaiowá a *ficção da terra retomada*. O filme se torna assim o lugar onde essa ficção se realiza (porque ela já está em curso fora do filme, junto a ele). (BRASIL, 2021, p. 97, grifo nosso)

4 Considerações finais

Duas questões atravessam o esforço de pensar a imagem no cinema documentário empenhado neste artigo: a vida sensível da imagem e a cena de dissenso, ambas estimuladas pelo gesto político de operar o visível e o invisível, o “que vemos face ao que nos olha”, para citar



Didi-Huberman (1998, p. 61). O que procuramos esboçar neste texto, e que não se esgota aqui, é justamente o lugar das cenas dissensuais em imagens construídas sob duas perspectivas que considero importantes para refletir, sem a pretensão de teorizar, o cinema feito pelos e junto aos povos indígenas: o uso que fazem das tecnologias e ferramentas do audiovisual, de um lado, e das relações sociopolíticas e cosmológicas empregadas no processo fílmico, de outro, o que implica, por sua vez, uma abordagem cosmopolítica da imagem. Assim, o artigo chama atenção para o papel da imagem no processo de tessitura do filme e os regimes ontológicos e técnicos com os quais essa imagem é construída na “superfície da partilha do sensível”, conforme a questão colocada por Rancière (2005, p. 18), em formas que “definem a maneira como obras ou performances “fazem políticas”. Apoiando-nos na argumentação de Andrea Soto Calderón (2021), podemos dizer que o fazer político está atravessado, então, 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.

As formas da imagem pensadas aqui correspondem, nesse sentido, a uma forma sensível, em seu sentido amplo, como “aquilo pelo qual vivemos indiferentemente à nossa diferença específica de animais racionais”, segundo Emanuele Coccia (2010, p. 10). Por um lado, o sensível, enquanto imagem fora do lugar, tem uma dupla exterioridade para o autor: uma exterioridade em relação aos corpos e em relação às almas, pois se forma fora do próprio corpo e, no ponto de vista da materialidade, as imagens são preexistentes aos corpos que a formam ou à consciência que a percebe. Na argumentação de Coccia, a gênese da imagem corresponde à vida sensível que, adquirindo outras linguagens e corporeidade, converte-se em uma “forma vivendo em um outro corpo ou em um outro objeto”. (COCCIA, 2010, p. 25) Nesse sentido, a objetividade e a corporeidade, não enquanto propriedade da imagem, são os lugares que fundam e identificam a imagem, que se apoia sobre a “matéria” e sobre o “meio”, mas não de modo extensivo. A forma como o autor pensa o sensível da imagem corresponde a uma natureza quantitativa imutável, mas que é transferível na proporção que assume, por assim dizer, de uma “partilha do sensível” entre as suas partes.

Por outro lado, essa vida sensível, como pensa Coccia (2010), que subsiste mesmo sem o desejo de ver ou da “essência do olhar” (MONDZAIN, 2015, p. 45), coloca-se numa relação entre imagem e política a partir do seu conteúdo e forma, que provocam, além da experiência estética, um dissenso, como procuramos destacar a partir de Rancière. O domínio político da imagem coordena, assim, os modos de ver e sentir as imagens por meio do sensível partilhado.



Referências

AVA Yvy Vera. Direção de Genito Gomes, Valmir Gonçalves Correia, John Nara Gomes. Belo Horizonte: Embaúba Filmes, 2016. 1 vídeo (52 min), son., color. Disponível em: <https://bit.ly/37Oqt0D>. Acesso em: 29 abr. 2022.

BENITES, T. Recuperação dos territórios tradicionais guarani-kaiowá. Crônica das táticas e estratégias. *Journal de la Société des Américanistes*, Paris, v. 100, n. 2, p. 229-240, 2014.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BONA, D. T. *A arte da fuga: dos escravos fugitivos aos refugiados*. [S. l.]: Oficina de Imaginação Política, [2005]. Disponível em: <https://bit.ly/3kknZtm>. Acesso em: 28 abr. 2022.

BONNEUIL, C.; FRESSOZ, J. Une révolution géologique d'origine humaine. In: BONNEUIL, C.; FRESSOZ, J. *L'événement anthropocène: la Terre, l'histoire et nous*. Paris: Editions du Seuil, 2013. p. 17-59.

BRASIL, A. Bicicletas de Nhanderú: lascas do extracampo. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 98-117, 2012.

BRASIL, A. Rumo a terra do povo do raio: retomada das imagens, retomada pelas imagens em martírio e Ava Yvy Vera. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, 27., 2018, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte: Compós, 2018. p. 1-16.

BRASIL, A. O trabalho das imagens-canto. In: RANCIÈRE, J. *O trabalho das imagens: conversações com Andrea Soto Calderón*. Tradução Ângela Marques. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021. p. 93-104.

CADENA, M. Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la «política». Tradução Cristóbal Gnecco. *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 33, p. 273-311, 2020.

CALDERÓN, A. S. Introdução. In: RANCIÈRE, J. *O trabalho das imagens*. Tradução Ângela Marques. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2021. p. 13-43.

CASTRO, E. V. Perspectival Anthropology and the method of controlled equivocation. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, Berkeley, v. 2, n. 1, p. 3-22, 2004.

CASTRO, E. V. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu; n-1, 2018.



CASTRO, E. V. On models and examples engineers and bricoleurs in the Anthropocene. *Current Anthropology*, Chicago, v. 60, n. 20, p. 296-308, 2019.

COCCIA, E. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

COSTA, A. Da verdade inconveniente à suficiente: cosmopolíticas do Antropoceno. *Cognitio-Estudos*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 37-49, 2021.

CRUTZEN, P. J.; STOERMER, E. F. The “Anthropocene”. *Global Change Newsletter*, Stockholm, n. 41, p. 17-18, 2000.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Tratado de nomadologia: a máquina de guerra. Tradução Peter Pál Pelbart. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*: vol. 5. Tradução Peter Pál Pelbart, Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, G. O dilema do visível, ou o jogo das evidências. In: DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 61-79.

DIDI-HUBERMAN, G. Coisa pública, coisa dos povos, coisa plural. In: SILVA, R.; NAZARÉ, L. (org.). *A república por vir: arte, política e pensamento para o século XXI*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011. p. 41-70.

FERRAZ, A. L. Imagem, visão e cosmovisão entre os guarani. *Vivência – Revista de Antropologia*, Natal, n. 50, p. 11-23, 2017.

GLISSANT, E. *Poética da relação*. Tradução Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GUIMARÃES, C. A estética que vem. In: PICADO, J. B. (org.). *Escritos sobre comunicação e experiência estética: sedimentos, regimes, modalidades*. Belo Horizonte: PPGCOM-UFMG, 2019. p. 56-76.

HARAWAY, D. J. *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Tradução Helen Torres. Vizcaya: Consonni, 2019.

HARTMAN, S. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020.

HARTMAN, S. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Tradução José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HUSSAK, P. Rancière: a política das imagens. *Princípios*, v. 19, n. 32, p. 95-107, 2012.

MANIGLIER, P. La vérité des autres: discours de la méthode comparée. In: ALLOA, E.; DURING, E. (org.). *Choses en soi: métaphysiques du réalisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 2018. p. 465-478.



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

MARQUES, A. C. S. *et al.* Fabular imagens intervalares e montar imagens sobreviventes: aproximações e diferenças entre os métodos de Rancière e Didi-Huberman. *Logos: Comunicação e Universidade*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 242-261, 2020.

MARTINS, L. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras – Revista do PPGL UFSM*, n. 26, p. 63-81, 2003.

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

MONDZAIN, M. *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Vega, 2009.

MONDZAIN, M. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, E. (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 39-55.

OLIVEIRA, L.; VASQUEZ, D. Aprender a rezar Guarani Kaiowá: pedagogia decolonial e o fazer cinema como fórum cosmopolítico. *Revista Devires: Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 162-195, 2018.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, J. El teatro de imágenes. In: JAAR, A. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2008. p. 69-89.

RANCIÈRE, J. O efeito de realidade e a política da ficção. Tradução Carolina Santos. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 86, p. 75-80, 2010.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

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

RANCIÈRE, J. *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*. Tradução Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Editora 34, 2021a.

RANCIÈRE, J. *O método da cena*. Tradução Ângela Marques. Belo Horizonte: Quixote-Do, 2021b.

RANCIÈRE, J. *O trabalho das imagens*. Tradução Ângela Marques. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021c.



STENGERS, I. The challenge of ontological politics. *In*: CADENA, M.; BLASER, M. (org.). *A world of many worlds*. Durham: Duke University Press, 2018. p. 83-111.

STRATHERN, M. Sem natureza, sem cultura: o caso Hagen. *In*: STRATHERN, M. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. Tradução Iracema Dulley, Jamile Pinheiro, Luísa Valentini. São Paulo: Ubu, 2017. p. 23-81.

TAYLOR, D. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012.

TSING, A.; MATHEWS, A. S.; BUBANDT, N. Patchy Anthropocene: landscape structure, multispecies history, and the retooling of anthropology – an introduction to supplement 20. *Current Anthropology*, Chicago, v. 60, n. 20, p. 186-197, 2019.

WYNTER, S. Unsettling the coloniality of being/power/truth/freedom: towards the human, after man, its overrepresentation – an argument. *The New Centennial Review*, East Lansing, v. 3, n. 3, p. 257-337, 2003.

