
Martírio (Vincent Carelli, 2014) como ferramenta de comunicação entre mundos: acordos pragmáticos e diferenças ontológicas¹

Carlos Eduardo da Silva Ribeiro²
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

Martírio é um documentário de 2014, em formato longa-metragem. Seu tema é o conflito entre Guarani Kaiowá e ruralistas no Estado do Mato Grosso do Sul. Como o filme lança-se na missão de fundar, entre línguas e formas de vida tão distintas – as indígenas nas imagens e as do público não-indígena – e entre metafísicas heterogêneas, um comum ou uma comunicação? Na intenção de responder essa pergunta, o trabalho apresenta uma análise dos primeiros quatro minutos do filme, mobilizando um arcabouço teórico advindo principalmente da Antropologia, mormente do Perspectivismo via Eduardo Viveiros de Castro (2004) e Mauro Almeida (1999; 2021). Em uma segunda abordagem, complementar, evocamos Jacques Rancière (2012) para pensar a eficácia da pedagogia na arte. A resposta ao problema nomeado ensaia um arranjo conceitual aplicável de maneira mais abrangente do que a esse filme em particular, nas expectativas de comunicabilidade entre diferentes mundos através do documentário.

PALAVRAS-CHAVE

Análise filmica; Perspectivismo; Verdades pragmáticas; Verdades metafísicas; Cinema.

INTRODUÇÃO

Martírio é um documentário de 2014, em formato longa-metragem, dirigido por Vincent Carelli, com a co-direção de Ernesto de Carvalho e Tatiana Almeida (que assina Tita). O tema do filme, em suas aproximadamente duas horas e quarenta minutos de projeção, é o conflito entre Guarani Kaiowá e ruralistas no estado do Mato Grosso do Sul, ou, pode-se dizer de outra maneira, a luta dos Guarani Kaiowá pela retomada dos seus territórios sagrados naquele estado. Entre 2011 e 2012, o martírio Guarani Kaiowá veio à tona no jornalismo e nas redes sociais em dois principais episódios, comentados também no documentário: primeiro, quando o Ministério Público Federal denunciou 19

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do curso de Comunicação do PPGCOM UFRGS, e-mail: dudaribeirodudaribeiro@gmail.com

peças pelo assassinato a queima-roupa do Cacique Nísio Gomes, liderança Kaiowá no acampamento de Guaiviry em Aral Moreira/MS. Alguns meses depois, uma declaração pública dos Guarani Kaiowá acampados em Pyelito Kue (Brasil, 2014) respondia a uma decisão da Justiça Federal de Naviraí/MS, que ordenava remoção do grupo de aproximadamente 50 homens, 50 mulheres e 70 crianças da área de menos de um hectare que ocupavam às margens do rio Jogui, em área de Preservação Permanente dentro da Fazenda Cambará, município de Iguatemi. A carta afirmava que o grupo, impossibilitado de viver no território ao qual se sentia pertencente, preferia morrer e ser enterrado ali a ser expulso. A comunicação foi interpretada midiaticamente como anúncio de suicídio coletivo. Muitas pessoas, em demonstração de solidariedade, colocaram “Guarani Kaiowá” em seus sobrenomes no Facebook, maior rede social no Brasil naqueles anos. Concomitantemente, ocorreram manifestações de rua em mais de 50 cidades do Brasil e do exterior (Pimentel, 2017).

Considerado o caráter pedagógico e militante de *Martírio*, ou seja, sua intenção de informar o público e de pôr-se a serviço de uma causa exterior ao cinema, o presente trabalho propõe-se, através principalmente de uma análise dos quatro primeiros minutos do filme, a pensar como, entre os indígenas no documentário e o público não-indígena – implicados cada em seus perspectivas, em suas diferentes línguas e mundos – pode se operar, no interior desse filme, uma tradução ou comunicação. Essa questão busca elaborar uma linha-de-fuga ao que o antropólogo brasileiro Mauro Almeida (2021, p. 2) chama de “tese da incomensurabilidade ontológica” (2021, p. 2) que “proíbe qualquer sincronização entre regimes de conhecimento, rejeitando traduções como condescendência ontológica”, bem como ao que o mesmo pesquisador chamou de “relativismo ontológico” (1999, p. 9) ou “relativismo cultural (*Ibid.*, p. 12). Em um segundo momento, deslocamo-nos da comunicação (im)possível entre sujeitos imersos em diferentes ontologias através do documentário para então pensarmos, com Rancière (2012), as possibilidades de comunicação do que é imaginado ou informado pelos cineastas em relação às múltiplas possibilidades de interpretação ou sensação do filme pelo público.

A confluência entre ambas as abordagens nos leva a compreender melhor as potências desse filme em sua intenção pedagógica e militante, ou seja, de operar como ferramenta ou meio comunicacional a serviço de uma causa, como na reivindicação de

Fernando Solanos e Octavio Getino (1969) acerca do que espera um cinema decolonial, militante³.

MULTIPLICIDADE ONTOLÓGICA

Na primeira vez em que assisti *Martírio*, pouco após o seu lançamento, fiquei perplexo frente ao mundo que ali se desvelava: aquela luta e forma de vida eram profundamente estrangeiros à minha realidade, assim como da maioria dos brasileiros, pude supor. Eu até então ignorava do que se tratava o Vídeo nas Aldeias⁴. Quanto aos Guarani Kaiowá, conhecia o nome em decorrência das manifestações nas redes sociais em 2012. O filme, contudo, já parecia antever minha ignorância e, didaticamente, durante as duas horas e quarenta minutos de projeção – talvez não seja preciso dizer, mas isso é quase o dobro da duração usual do cinema comercial –, além de apresentar o conflito fundiário no Mato Grosso do Sul e a situação das demarcações dos territórios indígenas na política institucional brasileira, *Martírio* opera a mediação entre o mundo indígena e o mundo não-indígena, expondo o público – dos festivais, das redes sociais e dos outros espaços de circulação que o documentário tenha alcançado ou possa alcançar – aos depoimentos, à fé e aos rostos dos Guarani Kaiowá.

Esse choque entre mundos principia já nos letreiros iniciais do filme, que nos recebe com um cântico ritmado por diversos *mbaraka* (espécie de chocalho) balançados pelos *ñanderu* e *ñandesy* (respectivamente, rezadores e rezadoras) Guarani Kaiowá. O primeiro plano pós-créditos iniciais desvela, em textura VHS, a imagem aproximada do rosto de um desses rezadores. Iluminado sob a parca luz dos primeiros raios de sol de uma manhã, canta de olhos semicerrados em atenção plena. Em um plano mais aberto vemos o grupo de pé, organizado em duas fileiras (homens à frente, mulheres atrás),

³ O acionamento dos autores do “terceiro cinema” nessa formulação não significa a proposição de que *Martírio* venha a aderir ao seu projeto para além do enunciado. As aproximações e distanciamentos entre o cinema indígena contemporâneo por um lado, e as proposições e práticas de Getino e Solanos de outro, é aprofundada por Felipe (2020), a quem interesse a discussão.

⁴ O Vídeo nas Aldeias é um projeto de Vincent Carelli, que inicia em 1986, dois anos antes das primeiras imagens gravadas por esse cineasta com os Guarani Kaiowá, justamente as imagens da primeira cena em *Martírio* e sobre as quais o presente artigo se debruça. Desde 2000 o Vídeo nas Aldeias é uma ONG. Além de realizar filmes, realiza, desde 1997, oficinas voltadas à formação de cineastas indígenas. Embora não seja o primeiro projeto que se dedica a fomentar o cinema indígena no Brasil, constitui-se “como a principal memória audiovisual da história e da cultura indígena no país” (Felipe, 2019, p. 16) devido à extensão geográfica de povos que abrange, à dimensão quantitativa da produção e por espalhar-se “por formatos e suportes diversos (cinema, vídeo, televisão)” (Ibid.).

próximo a uma mata. Pela pouca luminosidade e pela ausência de poluição sonora, podemos supor que estejam longe da cidade. O que, e também por quê, cantariam nessa língua geograficamente tão próxima e etimologicamente tão distante? O filme não oferece legendas, prolongando o questionamento. Após alguns segundos de imersão, Vincent Carelli nos interpela em primeira pessoa na narração, explicando que tratava-se de abril de 1988, no Mato Grosso do Sul, próximo à cidade de Dourados, do *Jeroky Guasu* (a grande reza Guarani e Kaiowá).

O resultado da consulta espiritual a que assistimos são as respostas para “os rumos das discussões políticas do dia seguinte”, conforme o diretor explica na locução. Esses rezadores são “diplomatas” (Brasil, 2016, p. 126) em contato com os espíritos dos seus antepassados, lastreando a constituição do futuro na presentificação dos mortos. Trata-se, logo, de uma concepção de política que extrapola a *polis*, que convoca agentes não-corpóreos para a constituição de um *comum*. Mais à frente no documentário, Vincent Carelli que o seu primeiro interesse gravando os Guarani Kaiowá foi em acessar suas experiências de religiosidade e transe, que os permitiam e permitem resistir e responder à vida pauperizada e às violências que enfrentam. Sua espiritualidade já havia fascinado Darcy Ribeiro (2002 [1997]) algumas décadas antes: caracterizou a forte e permanente relação dessa etnia com o divino como distinta em relação a qualquer outro povo do mundo. As imagens e a firmeza da reza na abertura de *Martírio* dão a ver essa força convicta, para além do corpo penitente, como uma sobrevida intensa que se interpõe ao corriqueiro risco de morte e que faz viver mesmo os próprios mortos.

Como *Martírio* pode lançar-se com sucesso na missão de fundar, entre línguas e formas de vida tão distintas – as nas imagens e as de quem as olha –, entre metafísicas tão heterogêneas, um comum ou uma comunicação? Os primeiros três ou quatro minutos no filme – escopo no qual nos deteremos aqui, dentre as mais de duas horas e quarenta minutos de filme – parecem ir no sentido oposto ao de sanar a dúvida que venho fomentando, operando justamente para provocá-la: após as imagens do *Jeroky Guasu*, um corte seco nos leva ao encontro de um grupo de algumas dezenas de homens indígenas em reunião ainda na década de 1980, como denuncia a textura VHS. O galpão de madeira em que se situam, seus trajés e a associação com as imagens prévias dão a entender que trata-se, também, de um contexto rural. A reunião é conduzida em

Guarani, sem qualquer legenda. Não podemos entender o que dizem os indígenas – a menos, claro, que compreendamos sua língua – para além de algumas poucas palavras que, pela falta de equivalentes em Guarani, foram ditas em línguas latinas: “senador”, “capitão”, “capitalismo”, “la plata”. O procedimento da não-legendagem operado nessa cena tem a intenção de aproximar-nos da perspectiva do cinegrafista, que filmou “várias dessas reuniões às surdas”, como admite na locução. A incomunicabilidade que daí decorre alegoriza, nesse momento tão introdutório do documentário, a distância entre o público e a luta Kaiowá, que não é apenas linguística, mas ontológica. Fomenta a dúvida de se, simetricamente à falta de palavras em Guarani para expressar o *modus operandi* capitalista, não haveria também, talvez, algo dito ali para o que não teríamos palavras para traduzir, ou, no limite, algo pensável em Guarani que não teríamos ferramentas linguísticas para compreender.

A locução que se sobrepõe às imagens explica que o tema da assembleia era a demarcação de seus *tekoha*, palavra sem correspondência na língua portuguesa, que poderia ser equivocadamente traduzida como “terra” ou “aldeia”. A intraduzibilidade fundamental decorre de que *tekoha* refere-se a um espaço sagrado onde pode-se praticar a forma de vida Guarani (*teko*). Por envolver cultura e pertencimento, não trata exatamente de uma aldeia ou arranjo físico, sequer de uma propriedade ou lote. Eduardo Viveiros de Castro (2004, p. 4) em sua “teoria da equivocidade”, considera o *equivoco* a condição de possibilidade da comunicação entre diferentes mundos: frente à intradutibilidade imediata entre termos, operamos, no melhor dos cenários, em uma “equivocação controlada”. *Martírio* depara-se constantemente com o desafio de operar a tradução da língua, da política e do mundo Guarani para o não-indígena. Do lado dos indígenas, a apropriação dos vocábulos em português e espanhol na referida reunião expressa o movimento de pensar a lógica dos “brancos” a partir de um mundo no qual a experiência vivida suscita outros termos.

Após uma hora e meia de projeção, bem mais ambientados no mundo Guarani Kaiowá e na natureza do conflito fundiário que o envolve, a mesma reunião é retomada legendada, satisfazendo a expectativa inicialmente criada e afinando-se com o propósito do documentário de operar como uma ferramenta comunicacional entre mundos. Essa comunicação é também, mas não apenas – nem suficientemente –, a tradução literal da legendagem.

Uma complicação nas buscas por um comum entre diferentes ontologias – e na decorrente possibilidade de aliança entre povos que essa comunicabilidade suscitaria – se materializa na “tese da incomensurabilidade ontológica [que] proíbe qualquer sincronização entre regimes de conhecimento, rejeitando traduções como condescendência ontológica” (Almeida, 2021, p. 2)⁵. Operar a transposição entre ontologias não se passa como a matematicidade de uma operação de câmbio financeiro: as palavras e gestos de cada cultura são lastreados em práticas e enunciações de mundo mais densamente específicos. O sentimento Guarani Kaiowá de ligação religiosa com a terra a que pertencem, condição *sine qua non* da sua luta de retomada, ainda que considerado na Constituição de 1988, não muito obviamente se concatena com outros preceitos da lógica jurídica, como os direitos de propriedade e de exploração comercial da terra pelos seus posseiros legais. Nem o status humano legado à Terra no pensamento indígena comporta-se na lógica do direito, na qual o não-humano tende a figurar como recurso, esvaziado de subjetividade. Como, nessa multiplicidade ontológica, no desafio de suas traduções, pensar o cinema como ferramenta para a construção de alianças, de comum, entre diferentes povos? Como ouvir e ver os Guarani Kaiowá para além de mera condescendência – aceitação de seus “mitos” em nome da diversidade e da tolerância –, sem sugá-los para o convicto monorrealismo moderno? Mauro Almeida (2021) propõe uma fuga a esse dilema, ao solipsismo da suposta intraduzibilidade entre metafísicas, ao propor uma diferença entre, de um lado, “verdades metafísicas” e, de outro, “verdades pragmáticas”. Elas podem ser explicadas a partir de *Martírio*.

As verdades em sentido pragmático são comunicadas, ou seja, podem encontrar-se em um terreno comum, são postas em comum pelo filme: as mortes Guarani Kaiowá, as cicatrizes nos corpos dos que estão vivos, o espólio de suas terras com a anuência do próprio estado – documentado na lógica jurídica, experienciado no mundo Kaiowá –, o ordenamento militar e assimilacionista do SPI no trato com os indígenas recuperado em imagens de arquivo e depoimentos, o lento mas perene esgotamento do solo no modelo do agronegócio, por exemplo. Assim, apesar da diferença entre as ontologias postas em relação pelo documentário, apesar da

⁵ A fim de adensar o argumento, podemos recorrer a outro texto de Almeida (1999, p. 9), quando cita como propagador dessa incomunicabilidade a perspectiva do “relativismo ontológico”, cuja irredutibilidade entre diferentes ontologias pode levar “ao paradoxo que é um antropólogo não poder falar do outro, o que é sua missão” (*Ibid.*).

inverificabilidade de suas diferentes metafísicas em sua completude, as verdade pragmáticas comunicadas pelo dispositivo-filme dizem respeito a convergências possíveis a partir de experiências vividas através de diferentes cosmologias⁶. Afinal, se os diferentes mundos são perpendiculares, significa que, apesar de tudo e afinal, restam-lhes pontos de contato.

De maneira complementar, na abordagem proposta por Mauro Almeida, a multiplicidade ontológica não deve levar, necessariamente, à impossibilidade de passagem entre ontologias. Isso significa que, mesmo considerada a diferença de metafísicas entre o público e os indígenas no filme – ou, se for útil voltar ao mais específico, a diferença entre mim e os indígenas que rezam na Jeroky Guasu na primeira cena de *Martírio* –, essa alteridade não necessariamente deve levar à impossibilidade da passagem de uma ontologia à outra em sentido sensível e compreensível, já que, para Almeida (1999, p. 9), é a possibilidade de tal passagem que garante a intersubjetividade e garante mesmo o trabalho da Antropologia. A intransponibilidade entre ontologias, ou seja, sua intraduzibilidade fundamental, a intransponível equivocidade desse exercício, não significa um impedimento, uma vez que “a passagem de uma ontologia para outra não precisa ser ponto a ponto” (Ibid.).

DA EFICÁCIA DA ARTE PEDAGÓGICA

Outra questão se interpõe quando pensando a comunicabilidade no filme, e ela se situa entre o que o filme e seus colaboradores propõem comunicar e a multiplicidade de possibilidades de fruição e interpretação da obra no processo espectral. Essa questão pode ser desdobrada usando de uma formulação de Jacques Rancière (2012, p. 53): bastaria, para a eficácia de uma pedagogia em *Martírio*, supor uma “relação de continuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis segundo as quais são afetados os sentimentos e os pensamentos de quem as recebe”? O modelo pedagógico da eficácia política da arte ao qual Rancière dirige sua crítica, e que

⁶ Um exemplo de verdade pragmática é a ideia de que “um machado corta”: ela é compartilhada em várias culturas ao redor do planeta e bem entendida por diversos animais. Para Almeida, o fenômeno do antropoceno e seus efeitos globais seriam uma verdade pragmática contemporânea: “um exemplo de uma situação global, mundial, descrita por um consenso científico – entendido aqui como uma maioria e não uma unanimidade porque há várias variantes dentro disso – que é a base para um projeto de aliança política, convocando todos os povos do planeta a uma luta [...]” (Fachin, 2022).

creio captar em *Martírio*, seria, para o autor francês, um modelo sem garantias. Esse modelo, que supõe “que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza [...] e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema” (*Ibid.*, p. 52), apresentando “sempre como evidente a passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado” (*Ibid.*), depende da suposição de uma relação direta entre intenção da (ou na) obra e compreensão e aceitação do público. A eficácia dessa continuidade, dessa suposição sem ruído entre causa e efeito, é o que Rancière põe em questão.

Em detrimento da pedagogia da arte, Rancière advoga por um regime estético da arte, que, ainda segundo ele, apresenta uma eficácia paradoxal. A estética é, em *Martírio*, fundamento da perplexidade suscitada (e acima citada) pelas imagens e cânticos que iniciam o filme, e também do decorrente deslocamento de perspectiva que o documentário opera para o público não-indígena. Dito isso, talvez não seja o caso de, a partir daí, operarmos o descarte da possibilidade de um bom encontro entre a intenção pedagógica do filme e o entendimento do público, especialmente no cenário recente no qual a desinformação parece banalizada ou mesmo desejada. Conviria, talvez, pensar em como operar, no filme, uma equivocação suficientemente controlada, para pensarmos livremente a partir de Viveiros de Castro.

O problema da arte pedagógica, em Rancière, não se limita, contudo, às possíveis falhas da suposição do referido *continuum* entre intenção e interpretação: se estende à suposição de que a arte teria algo a ensinar a um público a quem falta certo saber e, em decorrência, à hierarquização do saber do mestre – o artista que enuncia pedagogicamente – e do ignorante – o público –, que sairia infantilizado nessa relação, para Rancière; ferindo o pressuposto de uma *igualdade das inteligências* que lhe é caro. No entanto, em uma leitura generosa do potencial político da arte⁷ pedagógica, é de se indagar se as posições do artista e do público inevitavelmente levam a “dois tipos de inteligência separados por um abismo”, como diz o autor (*Ibid.*, p.14); e se não seria o caso de pensarmos em posições dialógicas, provisoriamente assumidas, e, por extensão, em uma multiplicidade de saberes, posições e inteligências possíveis. O público não

⁷ Caberia indagar também se *Martírio* deve ou mesmo se pode ser pensado estritamente no entorno das potencialidades da arte – que são o foco da crítica de Rancière em *O espectador emancipado* (2012) –, já que na forma de circulação desse documentário e em sua intenção de intervenção no presente de uma luta parece haver algo que não é propriamente das fronteiras do cinema se pensado como obra de arte ou mercadoria.

seria, assim, perspectivado como detentor apenas de saber de ignorante, e o artista não estaria também em uma posição de detentor de todo o saber, mas de um saber específico a ser partilhado: no caso de *Martírio*, os saberes e experiências Guarani Kaiowá e os de Carelli no convívio com os mesmos. Logo, essa posição provisória de mestre assumida pelo diretor-locutor, se a assumirmos como verdadeira, gesta-se a partir de um processo de escuta, e não conforma o todo da posição do filme, que também empresta a sua voz aos próprios Kaiowá. Assim, a arte pedagógica pode realizar uma perspectiva emancipadora à sua forma: sem negar as diferenças de saberes específicos entre público e artistas militantes, sequer entre público e indígenas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Martírio extravasa a pedagogia, talvez por bem saber da intransponível equivocidade entre mundos e descontinuidade entre mensagem emitida e decodificada; e opera também em um plano estético, pondo em cena a humanidade desse contingente populacional – os Guarani Kaiowá – do qual a histórica desumanização é correlata à invisibilidade e à caricatura. O que a cena que abre o filme, a Geroky Guasu, parece operar em seu gesto de entendimento de uma dada realidade é, portanto, colocar-nos em contato com as rezas, as relações com a terra, suas formas de significar o mundo e de fazer política desse grupo indígena, bem como com as razões imanentes a essas práticas, o que é operado a partir da observação do mundo vivido, própria do estilo direto em documentário, e também no esforço de legendagem das narrativas orais em Guarani. O teor didático de *Martírio*, ancorado na tradução – que é o ato literal da legendagem, mas não apenas –, passa pela comunicação da perspectiva política e cosmológica indígena, o que provoca, também, um deslocamento de grande proporção em relação ao etnocentrismo do documentário clássico. Apesar das legendas, do longo e atencioso trabalho que dá corpo ao documentário, muito resta ainda opaco na expectativa de traduzibilidade entre público e indígenas: devido à ínfima duração do filme frente à temporalidade secular do conflito, aos abismos e heterogeneidade entre as metafísicas em jogo (Almeida, 2021), à equivocidade imanente ao esforço da tradução (Viveiros de Castro, 2004), ao eventual desencontro entre a intenção dos realizadores e a leitura do público (Rancière, 2012). Para além da visada propiciada por *Martírio* em um mundo

irredutivelmente *outro* e suas contíguas *verdades metafísicas* (Almeida, 2021)⁸, uma série de injustiças e espólios cravados na História e documentados no filme fazem encontrar o mundo dos descendentes dos colonizadores com o mundo indígena. Esses pontos de encontro postos em cena e/ou produzidos pelo pôr em cena, e que interessam a *Martírio*, são os próprios efeitos da colonização: são *verdades pragmáticas* que fazem convergir mundos perpendiculares, de onde decorrem – no que parece a expectativa do filme – espaços para alianças contra-coloniais.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Mauro. Anarquismo ontológico e verdade pragmática. In: Almeida, M. **Caipora e outros conflitos ontológicos**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- ALMEIDA, Mauro. Guerras culturais e relativismo cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 14, n. 41. 1999. pp. 5-14.
- BRASIL. Congresso Nacional. Câmara dos Deputados. Comissão Externa destinada a acompanhar a luta da comunidade indígena Guarani-Kaiowá, do Mato Grosso do Sul, para permanecer às margens do Rio Hovy, próximo ao território tradicional Pyelyto Kue/Mbarakay. **A luta da comunidade indígena Guarani-Kaiowá** [recurso eletrônico] : relatório final da ... / coordenador: Sarney Filho. – Brasília : Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2014. 73 p. – (Série comissões em ação ; n. 28)
- BRASIL, André. Ver por meio do invisível. **Revista Novos Estudos**, V. 35, n. 3. Cebrap: São Paulo. 2016. p. 125-146.
- FACHIN, Patricia. A coexistência de múltiplos mundos depende da reabilitação das noções de verdade e razão. Entrevista especial com Mauro Almeida. **Instituto Humanitas Unisinos**, Online. 20 mai. 2022. Acessível em: < <https://bit.ly/3yNfCP8> >. Acesso em: 7 jul. 2022.
- FELIPE, Marcos Aurélio. **Ensaio sobre o cinema indígena no Brasil & outros espelhos pós-coloniais**. Porto Alegre: Sulina. 2020.
- FELIPE, Marcos Aurélio. Variações sobre o documentário de Vincent Carelli – (Des)fazendo o novo. **Doc On-Line**, nº 25. 2019. pp. 6-69.
- GETINO, Octavio; SOLANOS, Fernando. Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. **Revista Tricontinental**. Cuba. 1969.
- PIMENTEL, Spensy. Martírio: quando os Kaiowá e Guarani fizeram contato. **Revista de Antropologia**. São Paulo, Online. v. 60, n.3., pp. 329-335, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

⁸ Essa alteridade, chamada aqui por mim de irredutível mas cuja irredutibilidade é tensionada por Almeida, não deve significar, portanto, mesmo em nível metafísico ou ontológico, uma intransponibilidade, já que, conforme Mauro Almeida (1999, p. 9): “Existem ontologias distintas, mas podemos passar de uma a outra por meio do aprendizado; a capacidade de fazer tais passagens é um universal humano” e mesmo condição de possibilidade da Antropologia.

RIBEIRO, Darcy. **Confissões**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 [1997].

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