

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

ANNE LISE FILARTIGA ALE

**CINEMA *NHANDEREKO* - PERSPECTIVAS ESTÉTICAS DE REALIZAÇÃO A
PARTIR DA COSMOLOGIA ORIGINÁRIA GUARANI**

CURITIBA

2022

ANNE LISE FILARTIGA ALE

CINEMA *NHANDEREKO* - PERSPECTIVAS ESTÉTICAS DE REALIZAÇÃO A PARTIR
DA COSMOLOGIA ORIGINÁRIA GUARANI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo, Linha 2 - Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo. Orientador(a) Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio.

CURITIBA

2022

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Ale, Anne Lise Filartiga
Cinema *Nhandereko*.- perspectivas estéticas de realização
a partir da Cosmologia originária Guarani. / Anne Lise Filartiga
Ale .Curitiba , 2022.
89f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do
Paraná – Mestre pelo Programa de Pós-graduação em
Cinema e Artes do Video PPG-CINEAV
Orientador Dr. Eduardo Tulio Baggio.

1. Cosmologia Indígena Guarani. 2. Cinema Indígena.
3.Documentário. 4. Perspectivismo. 4. Análise Fílmica.
I. T. II. Universidade Estadual do Paraná.

CDD : 791.43

TERMO DE APROVAÇÃO

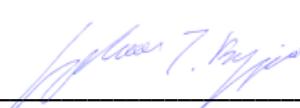
ANNE LISE FILARTIGA ALE

**CINEMA NHANDEREKO - PERSPECTIVAS ESTÉTICAS DE REALIZAÇÃO A
PARTIR DA COSMOLOGIA ORIGINÁRIA GUARANI**

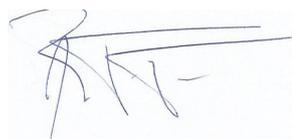
Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 05/04/2022.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 2: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo



Prof. Dr. Eduardo Tullio Baggio
Presidente da Banca (PPG-CINEAV/UNESPAR)



Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira
Membro Interno (PPG-CINEAV/UNESPAR)



Profa. Dra. Clarisse Maria Castro de Alvarenga
Membro Externo (FaE/UFMG)

Aos que acreditam, circulam e articulam ideias para adiar o fim do mundo.

AGRADECIMENTOS

A escrita desta dissertação foi iniciada e concluída entre março de 2021 e março de 2022 durante a pandemia do coronavírus, um período de muitas limitações, incertezas e consequências irreparáveis.

Enquanto escrevo esses agradecimentos, corre a notícia de que a Câmara dos Deputados aprovou urgência para o PL 191/2020, projeto de lei que visa autorizar e regulamentar a mineração em terras indígenas no Brasil. O plano de devastação continua a avançar sobre os territórios indígenas assolados e ameaçados pelo garimpo, colocando em risco incessante a vida dos povos originários.

Ailton Krenak, filósofo e pensador indígena, diz que o nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida, já que a perspectiva dominante sobre a humanidade não tolera a diversidade de cosmos produzida com a capacidade imaginativa e de existência daqueles que propõem ideias para adiar o fim do mundo. Diante disso, é preciso contar novas histórias. Só assim então estaremos adiando o fim.

Acredito no poder da produção e difusão artística dos povos originários enquanto ferramenta de resistência, luta e conhecimento para seguirmos vivos, atentos e lúcidos.

O impulso para realizar esta pesquisa partiu de um lugar dolorido e íntimo, mas inegociável: minha memória ancestral. Escreve-la, portanto, foi o que consegui fazer daquilo que eu não pude me livrar. Foi preciso mergulhar fundo nesse oceano de águas turvas e, através desta investigação, encontrar formas de lançar luz sobre o caminho. Atenta às pequenas grandes descobertas do percurso e amparada pelos saberes originários à luz do Perspectivismo Ameríndio, emergo deste mergulho transformada.

Agradeço a/os que me acompanharam nessa travessia.

Ao professor Eduardo Tulio Baggio, orientador desta pesquisa, por ser mentor, encorajador e escuta sensível nesse processo intenso de escrita. Aos professores e membros da banca examinadora, Rafael Tassi Teixeira e Clarisse Alvarenga, pelas indagações e contribuições valorosas à tessitura do trabalho. Ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo da UNESPAR, pelo percurso trilhado desde 2020.

Ao meu companheiro, Eduardo M. Z. Camargo, e à minha mãe, Beatriz Ale, pelo apoio e suporte emocional imensurável. À minha avó materna, Olímpia Paes Sandoval de Filartiga, por ser inspiração desta e de outras fabulações.

Por fim, mas tão importante quanto, agradeço a todos aqueles e aquelas que fizeram parte desta jornada afetiva, artística e científica.

Ha'evete!

Caminante no hay camino, se hace camino al andar.

(Antonio Machado)

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo produzir uma reflexão sobre as possibilidades e impossibilidades de representação da cosmologia ameríndia guarani no campo do Cinema. Partimos do pressuposto de que existe um Cinema Guarani e que esse cinema singular tem características estéticas formais e discursivas contextuais diversas do/s cinema/s hegemônico/s. Nossa hipótese é de que o ponto de vista filosófico dos povos guarani tem base no que Eduardo Viveiros de Castro concebe como Perspectivismo Ameríndio, e que, portanto, tais percepções não-convencionais sobre o mundo afetam a construção do olhar de cineastas indígenas na criação de imagens auto representativas. A partir disso, tomamos o *Nhandereko* (termo que dá nome ao título, que significa “modo de ser guarani” na língua indígena e abarca um conjunto de particularidades cosmológicas) como elemento balizador da análise fílmica de três obras de curta duração do gênero documentário dirigidas por cineastas guaranis contemporâneos: *Mensageiros do Futuro* (2019), direção de Graciela Guarani (*Poty Rory*), cineasta guarani Kaiowá; *Sonho de Fogo* (2020), direção de Alberto Alvares, cineasta guarani Nhandeva; E “*Pará Rété*” (2015), dirigido pela cineasta guarani Mbyá, Patrícia Ferreira (*Pará Yxapy*), com vistas a identificar um conjunto de elementos particulares da cosmologia indígena guarani e compreender de que forma tais elementos podem produzir atravessamentos em aspectos estéticos e discursivos na uso da linguagem cinematográfica. A partir das análises fílmicas imbricadas com a literatura etnográfica guarani de autores como Nimuendajú, Cadogan e Schaden, pudemos compreender os aspectos cosmológicos da cultura Guarani enquanto constituintes das obras fílmicas de seus realizadores. Nesse sentido, concebemos neste trabalho o Cinema *Nhandereko* como um sistema singular de formas, portanto, uma estética (RANCIÈRE, 2009) que abarca um sistema ideal de vida diverso do princípio eurocêntrico, e possibilita a leitura de uma tradução cosmológica através da linguagem do cinema.

Palavras-chave: Cosmologia Indígena Guarani; Cinema Indígena; Documentário; Perspectivismo; Análise Fílmica.

ABSTRACT

This dissertation aims to produce a reflection about possibilities and impossibilities of representing the Guarani Amerindian cosmology in Cinema. We presume that Guarani Cinema exists and this particular cinema has a formal aesthetic and contextual discursive characteristics different from the hegemonic perspective in films. We start from the hypothesis that the philosophical point of view of Guarani indigenous people is based on what Brazilian anthropologist Eduardo Viveiros de Castro conceives as Perspectivism. Therefore, such unconventional perceptions about the world affect the construction of indigenous filmmakers' gaze in the creation of self-representative images. We take *Nhandereko* (a term that gives its name to the title, which means “Guarani way of being” in the indigenous language and encompasses a set of cosmological particularities) as a analysis guiding element of three short films, all documentary genre, directed by Guaranies contemporary filmmakers, which are: *Mensageiros do Futuro* (2019), directed by Guarani Kaiowá filmmaker Graciela Guarani (Poty Rory); *Sonho de Fogo* (2020), directed by Guarani Nhandeva filmmaker Alberto Alvares; *Pará Rété* (2015), directed by Guarani Mbyá filmmaker Patrícia Ferreira (Pará Yxapy), intending to identify a set of particular elements of the Guarani indigenous cosmology and understanding how such elements can produce crossings in aesthetic and discursive aspects in the use of cinematographic language. From the filmic analysis imbricated with the Guarani ethnographic literature of authors such as Nimuendajú, Cadogan and Schaden, we were able to understand the cosmological aspects of the Guarani culture as inherent in those films. In this sense, we conceive in this work *Nhandereko* Cinema as a unique system of forms, therefore, an aesthetic (RANCIÈRE, 2009) that encompasses an ideal system of life different from the Eurocentric principle, and allows the reading of a cosmological translation through cinema language.

Keywords: Guarani indigenous cosmology; Indigenous cinema; documentary film; Perspectivism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 Fotograma de <i>Os Carajás</i> (1947), plano de abertura.....	20
Figura 02 Fotograma de <i>Os Carajás</i> (1947), plano de abertura.....	20
Figura 03 Fotograma de <i>Os Carajás</i> (1947) plano fechado em rosto 01.....	21
Figura 04 Fotograma de <i>Os Carajás</i> (1947) plano fechado em rosto 02.....	21
Figura 05 Fotograma de <i>Os Carajás</i> (1947) plano fechado em rosto 03.....	21
Figura 06 Fotograma de <i>Os Carajás</i> (1947) plano fechado em rosto 04.....	21
Figura 07 Fotograma de <i>Os Carajás</i> (1947) plano conjunto, dança ritual dos Karajá.....	22
Figura 08 Fotograma de <i>Os Carajás</i> (1947) plano conjunto, dança ritual dos Karajá.....	22
Figura 09 Fotograma de <i>Os Carajás</i> (1947) plano americano, médico examina mulher Karajá..	23
Figura 10 Fotograma de <i>Os Carajás</i> (1947) meio primeiro plano, médico examina criança Karajá.....	23
Figura 11 Fotograma de <i>Os Carajás</i> (1947), plano geral da habitação dos Karajá.....	24
Figura 12 Fotograma de <i>Os Carajás</i> (1947), plano americano, Karajá extraindo madeira....	24
Figura 13 Fotograma recortado de <i>O Guarani</i> (1916), ator branco interpreta índio Peri.....	25
Figura 14 Fotograma de <i>O Guarani</i> (1916), plano conjunto, Peri está ajoelhado frente ao homem branco.....	25
Figura 15 Fotograma de <i>Xingu Terra</i> (1981) plano detalhe, processo de pintura da cerâmica Kuikuro.....	27
Figura 16 Fotograma de <i>Xingu Terra</i> (1981) meio primeiro plano de costas, processo de pintura da cerâmica Kuikuro.....	26
Figura 17 Fotograma de <i>Xingu Terra</i> (1981), plano geral, travelling inicia na paisagem do rio.....	28

Figura 18 Fotograma de <i>Xingu Terra</i> (1981), plano geral, travelling termina no banho de rio.....	28
Figura 19 Fotograma de <i>Xingu Terra</i> (1981), primeiro plano, imagem 01 do entrevistado.....	28
Figura 20 Fotograma de <i>Xingu Terra</i> (1981), primeiríssimo plano, imagem 02 do entrevistado.....	28
Figura 21 Fotograma de <i>Xingu Terra</i> (1981), primeiro plano, imagem 03 do entrevistado....	28
Figura 22 Fotograma de <i>Xingu Terra</i> (1981), primeiro detalhe, imagem 04 do entrevistado..	28
Figura 23 Fotograma de <i>Xingu Terra</i> (1981,) plano americano, ritual das mulheres do Alto Xingu - MT.....	29
Figura 24 Fotograma de <i>Hiper Mulheres</i> (2011), plano geral, ritual das mulheres do Alto Xingu - MT.....	29
Figura 25 Fotograma de <i>Xingu Terra</i> (1981), plano conjunto, mulheres atravessam o quadro filmico.....	29
Figura 26 Fotograma de <i>Hiper Mulheres</i> (2011), plano conjunto, mulheres atravessam o quadro filmico.....	29
Figura 27 Fotograma de <i>Quando Deus visita a aldeia</i> (2000), primeiro plano, o apresentador Ailton Krenak.....	30
Figura 28 Fotograma de <i>Quando Deus visita a aldeia</i> (2000), meio primeiro plano, morador da aldeia Panambizinho.....	30
Figura 29 Fotograma de <i>Quando Deus visita a aldeia</i> (2000), plano conjunto, da esq. à dir., Samara Macedo, Daniel Kaiowá, Ailton Krenak e Rita Carelli.....	32
Figura 30 Fotograma de <i>Quando Deus visita a aldeia</i> (2000), plano conjunto, os Kaiowá de Panambizinho (MS) realizam dança ritual religiosa.....	32
Figura 31 Fotograma de <i>Quando Deus visita a aldeia</i> (2000), plano conjunto, ritual de passagem da criança Kaiowá para a maturidade.....	33
Figura 32 Fotograma de <i>Quando Deus visita a aldeia</i> (2000), plano conjunto, integrantes da comunidade utilizam o maracá (vestes), xirú (cruz) e chocalhos durante os cânticos e rezas..	33

Figura 33 Fotograma de <i>Mensageiros do Futuro</i> (2018), plano de abertura.....	60
Figura 34 Fotograma de <i>Mensageiros do Futuro</i> (2018), primeiro plano, Getúlio Juca, Cacique e <i>Ñande Ru</i>	61
Figura 35 Fotograma de <i>Mensageiros do Futuro</i> (2018), primeiríssimo plano, Teresa Guarani, <i>Ñande Sy</i>	61
Figura 36 Fotograma de <i>Mensageiros do Futuro</i> (2018), plano geral, <i>Chiru</i> ou <i>xiru</i> , símbolo xamânico Kaiowá.....	63
Figura 37 Fotograma de <i>Mensageiros do Futuro</i> (2018), plano geral, Perspectiva de dentro da casa de reza.....	64
Figura 38 Fotograma de <i>Mensageiros do Futuro</i> (2018), plano conjunto, dança e cantos ritualísticos Kaiowá preenchem o enquadramento aberto.....	65
Figura 39 Fotograma de <i>Mensageiros do Futuro</i> (2018), plano conjunto, dança e cantos ritualísticos Kaiowá preenchem o enquadramento aberto.....	65
Figura 40 Fotograma de <i>Mensageiros do Futuro</i> (2018), plano conjunto, jovem Guarani ao centro ao lado de dois moradores mais velhos da aldeia.....	66
Figura 41 Fotograma de <i>Sonho de Fogo</i> (2020), primeiro plano, Alberto Alvares, cineasta guarani Nhandeva.....	67
Figura 42 Fotograma de <i>Sonho de Fogo</i> (2020), plano detalhe, registro do corpo que atravessa o quadro frente ao fogo.....	69
Figura 43 Fotograma de <i>Sonho de Fogo</i> (2020), plano detalhe, registro do corpo que atravessa o quadro frente ao fogo.....	69
Figura 44 Fotograma de <i>Sonho de Fogo</i> (2020) meio primeiro plano perfil, <i>Xeramoin</i> usa o <i>petyngué</i> durante ritual de proteção e cura.....	70
Figura 45 Fotograma de <i>Pará Reté</i> (2015), primeiro plano, imagem de abertura do filme....	72
Figura 46 Fotograma de <i>Pará Reté</i> (2015), plano americano, travelling, Géssica, filha de Patrícia Ferreira, anda de bicicleta.....	77

Figura 47 Fotograma de *Pará Reté* (2015), plano conjunto lateral, Pará Reté e Patrícia Ferreira na cena de encerramento do filme.....78

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
1. PERSPECTIVAS DA REPRESENTAÇÃO GUARANI E OUTROS POVOS INDÍGENAS NA CINEMATOGRAFIA BRASILEIRA.....	19
1.1 A Representação em Filmes Feitos <i>Sobre</i> Indígenas.....	19
1.2 A Representação em Filmes Feitos <i>Com</i> Indígenas.....	26
1.3 A Representação em Filmes Feitos <i>Por</i> Indígenas.....	33
2. COSMOLOGIA GUARANI - UMA JORNADA AFETIVA E CIENTÍFICA.....	36
2.1 Cosmologia Guarani à luz do Perspectivismo Ameríndio.....	39
2.2 Oralidade e Identidade - O conceito das múltiplas almas	41
2.3 Xamanismo Guarani - Reza, cânticos, cura e conexão com o sagrado.....	45
2.4 Território, Deslocamento e a busca pela Terra Sem Mal.....	46
2.5 Alma Animal - O animismo e a personalidade Guarani.....	49
2.6 Reflexões sobre autoria no campo do Cinema.....	52
3. COSMOLOGIA GUARANI EM CURTAS-METRAGENS DOCUMENTAIS NO CINEMA NHANDEREKO.....	57
3.1 <i>Mensageiros Do Futuro</i> : Oralidade e Territorialidade na construção da imagem..	59
3.2 <i>Sonho De Fogo</i> : Auto-Representação e o registro do presságio com a “câmera <i>petyngúá</i> ”.....	66
3.3 <i>Pará Reté</i> : A “Câmera <i>Jeguatá</i> ” e o cinema que movimenta com as formas do Cinema.....	71
3.4 Considerações sobre a autoria Guarani no Cinema Indígena.....	77
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	82
5. REFERÊNCIAS.....	85

INTRODUÇÃO

A presente dissertação utiliza o termo *Nhandereko* que significa “modo de ser guarani” na língua indígena e nasce do questionamento sobre as possibilidades e impossibilidades da representação da cosmologia ameríndia do povo guarani no cinema.

Partimos da hipótese de que a cosmologia, ou seja, o ponto de vista filosófico dos povos guarani tem base no que Eduardo Viveiros de Castro (2018) concebe como Perspectivismo Multinaturalista, “uma antropologia indígena formulada em termos de fluxos orgânicos e de decodificações materiais, de multiplicidades sensíveis e de devires animais” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 41). E que, portanto, tais percepções não-convencionais sobre o mundo afetam a construção do olhar de cineastas guaranis e também a criação de imagens auto representativas.

Nesse sentido, toma-se aqui a cosmologia guarani como força motriz no combate à representação estereotipada dominante, visto que trata-se de “uma poderosa estrutura intelectual indígena, capaz, entre outras coisas, de contra descrever sua própria imagem projetada pela antropologia ocidental e, por essa via, devolver-nos “uma imagem de nós mesmos na qual nós não nos reconhecemos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 41). E, ainda, como potência capaz de provocar fissuras no que se convencionou como uso da linguagem cinematográfica e seus processos de realização (BORDWELL & THOMPSON, 2013).

A motivação para essa pesquisa parte de uma relação de afetividade e memória familiar com a ancestralidade guarani a partir de um conjunto de particularidades cosmológicas desse povo indígena que se fizeram presentes em meu cotidiano até os meus dez anos de idade e que hoje atravessam essa reflexão sobre processos criativos no cinema enquanto artista pesquisadora.

Conjecturando que as percepções não-convencionais dos guaranis sobre o mundo afetam a construção de cineastas indígenas e a criação de imagens auto representativas, algumas questões se fizeram presentes nesta pesquisa, tais como: 1) Existem diferenças entre as representações do povo guarani no cinema brasileiro ao longo de sua cinematografia? 2) O que realizadores indígenas guarani buscam mostrar em seus filmes? 3) Existe(m) alguma(s) particularidade(s) imagética(s) própria(s) da cosmologia indígena nos filmes de realizadores/as guarani? 4) Como esta cosmologia própria

reverbera na constituição do discurso fílmico através dos processos criativos de seus realizadores?

Tais questionamentos nos evidenciaram a necessidade de compreender, em primeiro momento, no que consiste o conceito “Cosmologia Guarani” para essa pesquisa pleiteada no campo do Cinema, ou seja, buscar uma compreensão sobre a visão de mundo guarani a partir do ponto de vista filosófico para então colocar tal visão de mundo diante dos estudos de cinema.

Vale mencionar que a formulação que teceremos na parte acima mencionada não tem a pretensão de abarcar a imensidão de elementos que compõem o cosmos guarani (uma tarefa bastante inapreensível), mas jogar feixes de luz sobre certas partículas cósmicas desse universo particular que identificam e são identificadas no fazer-pensar de cineastas indígenas, sobretudo, os pertencentes aos povos Guarani.

Esse entendimento inicial sobre a cosmologia guarani se desenvolverá, principalmente, a partir da identificação de valores e modos de ser e agir comuns ao Povo Guarani – nação ameríndia identificada em territórios da Argentina, Bolívia, Brasil e Paraguai, particularmente vamos nos ater aos Mbyás, Kaiowás e Nhandevas, os três grupos sócio-linguísticos-culturais brasileiros – a partir dos estudos de Curt Nimuendaju e Egon Schaden imbricados com pensamento antropológico pós-estruturalista de Eduardo Viveiros de Castro.

O primeiro capítulo dará conta da historicização de filmes e abordará perspectivas distintas quanto à representação do guarani e outros povos indígenas na cinematografia brasileira. Neste capítulo, daremos enfoque a três tipos específicos de perspectivas cinematográficas: a de filmes realizados sobre indígenas, a de filmes realizados com indígenas e a de filmes realizados por indígenas.

No segundo capítulo, nos dedicaremos a elaborar o conceito de Cosmologia Guarani para a presente pesquisa pretendida no campo do Cinema. Aqui buscaremos destacar a importância de situar a relação/dimensão afetiva entre pesquisa e pesquisadora sobre esse universo, apresentar a abordagem teórica que utilizaremos para discutir esse conceito, e desdobrar um conjunto de elementos cosmológicos particulares do povo Guarani que serão tomados nas análises de filmes de cineastas indígenas.

Por fim, o terceiro capítulo se destinará às análises fílmicas de três documentários de curta duração realizados por cineastas indígenas pertencentes às três sub-divisões brasileiras do povo Guarani, são elas: os Kaiowás, os Nhandevas, e os Mbyás, nas quais buscaremos identificar as particularidades cosmológicas presente nas obras para compreender de que forma estas reverberam na constituição da estética e do discurso fílmico.

1. PERSPECTIVAS DA REPRESENTAÇÃO GUARANI E OUTROS POVOS INDÍGENAS NA CINEMATOGRAFIA BRASILEIRA.

Tendo em conta um recorte específico de obras fílmicas de temática indígena da cinematografia brasileira, aqui apresentado por ordem cronológica de realização, neste primeiro capítulo iremos tratar da representação do Guarani e outros povos indígenas no cinema brasileiro em três perspectivas distintas: a primeira delas é a de filmes feitos *sobre* indígenas, ou seja, filmes realizados, sobretudo, por cineastas estrangeiros sob uma ótica mais exotizada e afastada da visão de mundo dos povos originários. A segunda é a de filmes feitos *com* indígenas, isto é, filmes que adotam um olhar compartilhado entre indígenas e não indígenas. E a terceira trata de filmes feitos exclusivamente *por* indígenas, perspectiva sobre a qual trataremos especificamente no terceiro capítulo. Nesta parte inicial da dissertação, nossa intenção é considerar filmes que possuam pontos de vista diferentes entre si quanto a abordagem e representação indígena no cinema brasileiro. Para tanto, iremos analisar algumas particularidades estéticas e narrativas das obras escolhidas que apontam para esta diferença entre as três perspectivas.

1.1 A REPRESENTAÇÃO EM FILMES FEITOS *SOBRE* INDÍGENAS

Primeiro houve o período de um tipo de representação a partir de filmes feitos sobre indígenas que era estereotipado e apelava a noção preconceituosa de “exótico”, “primitivo” ou “o bom selvagem”, entre outras formulações similares. Tratam-se desde os filmes produzidos pela Comissão Rondon e dirigidos pelo major Luiz Thomaz Reis durante as décadas de 1910, 1920 e 1930, como *Rituais e Festas Bororo* (1917) até os filmes feitos por Heinz Forthmann na década de 1940, como *Os Carajás* (1947).

“*Os Carajás*”¹ (1947), por exemplo, é um documentário de duração em torno de treze minutos e meio, dirigido pelo fotógrafo e cineasta alemão, Heinz Foerthmann e produzido pelo Serviço de Proteção ao Índio (SPI). A premissa do filme é registrar a atuação da equipe do SPI, formada por etnólogos, médicos e engenheiros junto aos povos Karajá, da região do estado de Goiás. Ambientado nas margens do Rio Araguaia, o filme abre com uma narração sobre o território, costumes e cultura dos povos Karajá (também mencionado como “os

¹ “*Os Carajás*”(1947) filme disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=s_1EzH87IPU

canoeiros”). O documentário faz uso do modo expositivo² e é narrado na língua portuguesa (Brasil) do início ao fim, não há entrevistas nem registros sonoros na língua indígena.

Percebemos uma construção imagética do indígena de forma muito romantizada e uma perspectiva distanciada da realidade dos Karajás. Há uma apropriação dos corpos e subjetivações pelas imagens geradas a partir da câmera. Ali, a imagem reforça a invenção do imaginário exótico. Observamos também que não há a presença de som diegético³, tampouco temos o contato com a ambientação do território por meio da interação dos indígenas. A trilha sonora (som extradiegético⁴) que pontua alguns momentos do filme faz uso de arranjos e composições musicais clássicas que fazem parte da realidade não-indígena.



Figuras 1 e 2: Os planos que abrem o filme são enquadramentos gerais com enfoque na paisagem de natureza e do rio Araguaia.

No que concerne aos aspectos das imagens, o filme faz uso de planos abertos de natureza e planos fechados nos rostos indígenas, em sua maioria enquadramentos em contra-plongée, evidenciando a busca da construção estética de um índio forte, belo, de pele parda, estatura acima da média, traços, vestimentas e adornos exóticos.

² O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história. Os filmes desse modo adotam comentário com voz de Deus (o orador é ouvido, mas jamais visto) [...] (NICHOLS, 2012, p. 142)

³ É todo som presente no universo em que se passa a ação do filme, podendo ser “*on screen*”, ou seja, quando vemos e/ou reconhecemos sua origem ou “*off screen*”, quando somos capazes de identificar que pertence ao universo em questão, mas não vemos em quadro.

⁴ Tipo de som que só existe em uma instância narrativa, ou seja, é externo à ação do filme. São sons de conhecimento exclusivo do público.



Figuras 3, 4, 5 e 6: Sequência com cortes rápidos de planos fechados em rostos diversos de Karajás.

Em seguida, busca enquadramentos mais aproximados para destacar as vestimentas e enquadramentos abertos para retratar danças, lutas e rituais coletivos. A câmera se desloca no sentido dos corpos que se movimentam. É onde a trilha sobe e destacam-se os sons de percussão no arranjo musical, percebe-se então uma tentativa de pontuar via semelhança os sons diegéticos ritmados pertinentes à dança-ritual capturada nas imagens.

A narração possui um caráter bem descritivo, fazendo uso das palavras para suprir a falta de cor, uma vez que o filme é em preto e branco e não evidencia na imagem a diversidade de cores e texturas das pinturas corporais, adornos e vestimentas.



Figuras 7 e 8: Momento no qual o ritual dos Karajá é registrado e a trilha sobe criando uma ambientação via semelhança.

Há uma sequência de ritual e a partir dela um corte para o plano sobre o artesanato. No quadro, uma mulher aparece, concentrada, tecendo manualmente um fio que se transformará em adorno. A narração descreve o que acontece na cena, portanto, pouco acrescenta quanto à discursividade do filme.

A última cena antes do segundo ato do filme se contrapõe com imagens da “civilização” que virão a seguir. Em quadro, uma mulher com seios desnudos e um cachimbo na boca enquanto mói um alimento no pilão. Ao lado dela, uma criança que parece ser seu filho. Ali, a narração enfatiza que o povo karajá é distinto de outros povos indígenas e também distinto das [o que o narrador chama de] “populações neo brasileiras” que vão ocupando o rio.

O segundo ato do filme abre com a justificativa do documentário. Vemos imagens de um mapa da região do Araguaia e a narração discorre sobre a atuação expedicionária do SPI sediada em Goiânia (capital) no território da região do Rio Araguaia, a relação do SPI com o processo de modernização da região, a construção de estrada e a instalação do posto médico do SPI em cidade próxima ao território Karajá.



Figuras 9 e 10: Imagens da equipe médica examinando indígenas Karajá.

O filme aborda ainda, de maneira breve, a cultura alimentar dos povos Karajá, trazendo imagens do plantio, colheita e processamento da mandioca para bases alimentares (como a farinha e bebida à base de mandioca), bem como sobre os utensílios de barro e outros elementos que envolvem os processos de feitura da comida. Em seguida, observamos planos gerais da estrutura de habitação sobre a qual o narrador se refere como “estrutura rústica coberta de folhas de palmeiras”.

Na sequência, o filme narra o processo do SPI de construção de casas sob a estrutura de moradia do modelo urbano. Vemos imagens dos Karajá extraindo madeira para a construção habitacional na região de florestas (um processo de modernização forçado, haja vista que esse tipo de casa não faz parte da cultura dos Karajá), bem como a fabricação de telhas e tijolos com barro.

Novamente a trilha sobe. O gesto sonoro busca pontuar a feitura deste material como símbolo do progresso e benefício aos indígenas Karajá.



Figuras 11 e 12: À esq., habitações tradicionais dos Karajá. À dir., índios Karajá extraíndo madeira para a construção de habitações mais modernas.

Por fim, já no terceiro ato, a narração explica que as ações ali desenvolvidas somadas a implementação da pecuária e da comunicação visam a emancipação dos postos indígenas do SPI. Observamos imagens de campos de pastagens e hordas bovinas que atravessam o quadro. A trilha sobe novamente indicando o progresso.

A narração final junto à imagem da bandeira do Brasil que encerra o filme anuncia o principal objetivo do SPI: incutir na mentalidade indígena dos Karajá [nas palavras do narrador] “um profundo sentimento de nacionalidade”.

Os Carajás é um exemplo de filme feito por um estrangeiro sobre um povo indígena brasileiro e à serviço de um projeto desenvolvimentista do Estado, dotado de um olhar completamente afastado e alheio à perspectiva originária e à sua cosmologia. Isto fica evidente quando a construção das imagens somadas à narrativa fílmica acaba por reforçar o imaginário do exótico sobre esses povos. Sobretudo quando observamos através do filme a construção do indígena como aquele que é primitivo, aquele com o qual eu não me identifico, e que, portanto, deve ser ensinado a ser identificável. Nesse sentido, pode-se dizer que é um filme que não dá a ver o “Outro” (o qual não se compreende e se observa com distanciamento) e que busca anular o ponto de vista distinto com camadas de signos predominantes (tal como a música clássica e a narração – feita por um não indígena em uma língua não indígena – na banda sonora do filme), produzindo significações adversas e de longo prazo sobre o imaginário acerca desses povos.

Vale mencionar que grande parte dos filmes que tratavam da representação do indígena brasileiro até então eram documentais e possuíam uma profunda ligação política com o processo de modernização do país. No entanto, o primeiro filme que se tem registro sobre os

povos Guarani realizado no Brasil é uma ficção. *O Guarany* (1916), inspirado no romance literário homônimo de José de Alencar (1865) e dirigido pelo cineasta italiano Vittorio Capellaro, é uma versão cinematográfica da ópera *Il Guarany* do compositor brasileiro Antônio Carlos Gomes que foi refilmada em outras cinco versões seguintes nos anos de 1920, 1926, 1950, 1979 e 1996. Sheila Schvarzman e Mirrah Ianez (2012), em *O Guarani no cinema brasileiro: o olhar imigrante*, apontam elementos importantes que ajudam a compreender a construção de uma estética sobre a representação do indígena a partir do olhar estrangeiro dentro desta obra fílmica:

Os atores eram quase todos italianos, a começar por Capellaro, que fazia o herói Peri. Os outros vieram dos filodramáticos, que, segundo os filhos de Capellaro, eram também seus financiadores – o que é um dado precioso sobre as formas de se fazer cinema naquela época em São Paulo, das relações entre o teatro amador, o cinema e suas condições de produção [...]. (SCHVARZMAN; IANEZ, 2012, p. 161)



Figuras 13 e 14: À esquerda, um fotograma recortado e à direita, um fotograma inteiro de *O Guarani* (1916), de Vittorio Capellaro, no qual Tácio de Sousa, ator branco de pele e olhos claros, interpreta o índio Peri.

Segundo as autoras, apesar do elenco ser majoritariamente italiano e não possuir sequer um único representante indígena, o filme foi bem recebido pela crítica dos grandes jornais da época e teve uma expressiva aceitação pelo público. Contudo, Schvarzman e Ianez salientam a importância da obra na ampliação do alcance das peças culturais de temática indígena para grupos de espectadores elitizados e populares.

O construto literário romântico de *O Guarani*, que remonta a Chateaubriand e outras fontes, torna-se ópera italiana, torna-se film d'art dentro das parcas possibilidades do cinema brasileiro, e contribui para reavivar a mitologia em torno do papel central de um índio, agora italianado, que vai romper o seu isolamento, penetrando no cinema e na sociedade brasileira. (SCHVARZMAN; IANEZ, 2012, p. 163)

1.2 A REPRESENTAÇÃO EM FILMES FEITOS COM INDÍGENAS

Em outra chave, de um outro tipo de representação, que busca um sentido mais amplo de encontro dialógico e de busca de colaboração, temos, por exemplo, os filmes realizados por Andrea Tonacci a partir dos anos 1970; *Xingu Terra* (1981), dirigido por Maureen Bisilliat; a filmografia da primeira fase do projeto *Vídeo nas Aldeias (VNA)*, iniciado na década de 1980, e cujos filmes foram dirigidos, principalmente, por Vincent Carelli; e, ainda, os materiais produzidos pelo Projeto Vídeo Kayapó, realizado por Terence Turner, nos anos 1990. No que tange às representações do indígena guarani sob a perspectiva de uma realização compartilhada no cinema na mesma época, além do *VNA*, destacam-se obras como *Terra dos Índios* (1979) do cineasta Zelito Viana; *Mato Eles?* (1982) do cineasta Sérgio Bianchi; E os documentários *República Guarani* (1982) e *Yndios do Brasil* (1995) do cineasta Sylvio Back.

“*Xingu Terra*” (1981) é um documentário de longa-metragem com duração em torno de uma hora e quatorze minutos, dirigido pela fotógrafa e cineasta britânica Maureen Bisilliat sobre a aldeia Mehinako do povo Kuikuro, localizada no Alto Xingu - MT.

O filme é um documentário que mescla o modo expositivo ao observativo⁶ (NICHOLS, 2012, p. 146), que faz uso de imagens do cotidiano da aldeia e é conduzido por uma narração em off com voz masculina na língua portuguesa (Brasil). Em *Xingu Terra*, a duração mais longa dos planos e cenas evidencia uma preocupação em dar destaque à realidade dos acontecimentos na aldeia.

Uma evolução em relação ao documentário realizado até então sobre indígenas é a presença de som diegético e a construção de uma ambientação mais autêntica. Com a captação do som ambiente, temos mais uma camada de representação que nos filmes realizados em épocas anteriores não era possível acessar. Podemos ouvir os diálogos na língua própria, os sons dos processos de trabalho (plantio, colheita, preparação de alimentos). Na perspectiva compartilhada observamos uma preocupação do documentário em estabelecer uma aproximação entre o que é filmado e o que é assistido, e não em inventar uma ideia do que é o indígena.

⁵ *Xingu Terra* (1981) filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qzjR6lye9dA>

⁶ “O modo observativo propõe uma série de considerações éticas que incluem o ato de observar os outros se ocupando de seus afazeres. [...] Os filmes observativos mostram uma força especial ao dar uma ideia de duração real dos acontecimentos. Eles rompem com o ritmo dramático dos filmes de ficção convencionais e com a montagem, às vezes apressada, das imagens que sustentam os documentários expositivos ou poéticos”. (NICHOLS, 2021, p. 149)

Outro aspecto é que nessa época a imagem cinematográfica já era em cores, nesse sentido, observamos que há um aspecto na narração em voz off muito menos descritivo sobre cor de pele, vestimentas, adornos, entre outros. Nessa perspectiva, percebemos que a narrativa se preocupa menos na descrição pela descrição de certos costumes e gestos, e mais no sentido do que há em certos gestos. Logo, a descrição aqui está ligada ao significado do gesto, ao significado cosmológico, portanto. Um exemplo disso é quando o narrador descreve o processo de feitura da panela e explica que “toda cerâmica se constitui em manifestação estética. A panela só é panela quando totalmente pintada. se não for pintada não é panela”.



Figuras 15 e 16: Fotogramas em cores retratam o processo de pintura da cerâmica Kuikuro.

Na primeira parte do filme há uma predominância em filmar sobretudo as mulheres Kuikuro, seus trabalhos e funções dentro da aldeia. O uso da câmera subjetiva e as sequências de travellings de dentro da canoa rio adentro também são recursos de linguagem utilizados que permitem ao espectador criar maior aproximação e conexão com a paisagem/território. O travelling final desemboca em uma parte do rio onde um grupo de mulheres e crianças indígenas se banham tranquilamente.



Figuras 17 e 18: Fotogramas do travelling de câmera na paisagem que termina no banho de rio.

Em um segundo momento do filme, Maureen enquadra o cacique de frente e ele discursa para a câmera na língua dos Kuikuro. É o primeiro momento do filme em que se faz o uso da entrevista. Soma-se a isso, a característica da narração na língua originária que se diferencia dos filmes anteriores. Ali é concedido um lugar de fala ao indígena que narra sobre sua própria realidade. O plano médio frontal alternado com planos detalhes nos oferecem em imagem a possibilidade de uma leitura mímica, uma vez que a entrevista não possui legenda ou tradução simultânea.



Figuras 19, 20, 21 e 22: O uso de primeiros planos e primeiríssimo plano alternados com planos detalhes como recurso de linguagem que busca aproximar o espectador com o entrevistado.

Na sequência, filma-se a preparação e o início de um ritual religioso. Outro aspecto da perspectiva compartilhada que nos chama a atenção é a narração indicar os indivíduos pelo nome próprio e suas funções específicas dentro da aldeia. Diferentemente da perspectiva dos filmes realizados *sobre* indígenas que, por sua vez, afastava da figura indígena a ideia de sujeito.

O trecho do filme em que acompanhamos o Jamurikumalu, maior ritual feminino do Alto Xingu (MT) certamente inspirou o documentário de longa metragem dirigido por Takumã Kuikuro, Leonardo Sette e Fausto Carlos, “*Hiper Mulheres*” (2011), realizado no mesmo território kuikuro (região do Alto Xingu) e lançado trinta anos depois de *Xingu Terra*.

Em análise, é possível identificarmos duas composições de planos semelhantes entre as duas obras, conforme mostram as imagens abaixo:



Figura 23: Plano americano em *Xingu Terra* (1981)



Fig 24: Plano geral em *Hiper Mulheres* (2011)



Figuras 25 e 26: À esq., mulheres atravessam o quadro filmico em *Xingu Terra* (1981). À dir., em *Hiper Mulheres* (2011)

É nesse momento também em que o narrador discorre sobre a mitologia que envolve o ritual. Observa-se uma preocupação preliminar de captura dos aspectos cosmológicos no documentário compartilhado.

Podemos dizer que, embora muitos aspectos desta obra continuem sendo problemáticos quanto à representação e identidade do indígena, a começar pela nacionalidade estrangeira da cineasta Maureen Bisilliat que, por consequência, traz consigo o ponto de vista decorrente dessa condição, *Xingu Terra* pode ser considerado um marco importante na cinematografia brasileira quanto à perspectiva de filmes realizados *com* indígenas, pois evidencia uma preocupação em estabelecer uma relação de alteridade com quem é filmado, e revela uma mudança de posição ética do cineasta, uma vez que dá condição de existência

(com suas particularidades, subjetivações e cosmologias) do “Outro” nas telas, e, conseqüentemente, de outras possibilidades de existência no imaginário coletivo.

“*Quando Deus visita a aldeia*”⁷ (2000) é o quarto episódio de uma série documental de dez programas educativos apresentados pelo líder indígena Ailton Krenak, intitulada “Índios do Brasil”. O quarto programa da série, com duração de dezesseis minutos - que tem direção geral de Vincent Carelli e produção do projeto Vídeo Nas Aldeias (VNA) - apresenta os Guarani Kaiowá da aldeia Panambizinho, situada no município de Dourados, no Mato Grosso do Sul. Segundo o catálogo de vídeos do projeto Vídeo Nas Aldeias, essa é uma das primeiras obras de perspectiva compartilhada realizada pelo VNA com o povo Guarani.



Figuras 27 e 28: À esq., o apresentador/entrevistador e líder indígena Ailton Krenak. À dir., morador da aldeia Panambizinho conversa com o entrevistador.

O programa segue um estilo de documentário participativo (NICHOLS, 2012, P. 153) cuja finalidade é registrar como vivem e o que pensam os índios de nove povos dispersos pelo território nacional, e conta com a livre intermediação de Ailton Krenak, pesquisador e apresentador indígena. Krenak é acompanhado por três jovens ao longo da temporada da série, Rita Carelli (16 anos), Samara Macedo (16 anos) e Miguel Rodrigues (17 anos) que também compartilham suas impressões e aprendizados sobre os povos indígenas do ponto de vista do branco não-indígena.

A entrevista com Daniel Kaiowá que conduz o episódio acontece em uma plantação de milho descampada. Daniel abre sua participação falando sobre a visão cosmológica dos Kaiowá quanto aos fenômenos da natureza, a relação das chuvas e trovões com as divindades

⁷ *Quando Deus visita a aldeia* (2000) vídeo disponível em: <https://vimeo.com/15677532>

guaraníticas. Daniel faz todo o relato na língua portuguesa (Brasil), conforme podemos observar no trecho transcrito abaixo:

"Por que chove? Porque Deus desce do céu e faz uma visita aqui pra nós. Ele passa molhando a terra. E diz que esse trovão é um tipo de passarinho⁸. Que só o Deus carrega. É como se fosse um periquito domesticado. Então ele carrega sobre ele, e ele [o periquito] não pode voar muito longe. Ele só pode voar em torno de quarenta centímetro em volta dele. Aí você escuta aquele trovão. Se ele for muito longe, daqui como três, quatro metros, aí começa a cair aqueles raios. Então, diz que o Deus vem lá de cima. Eles desce aqui no *Apyka*⁹, tem um *apyka* bem aqui [aponta para a esquerda do quadro filmico]. Então ele desce e começa a soltar essas nuvens, que não é nuvem pra eles. Para eles é como se fosse uma terra que eles esparramam, aí vem essas nuvens. Aí eles passam, eles viajam, e vão em uma festa aqui do lado de cá [aponta para a direita do quadro] que é outro Deus que mora para o lado de cá. Então quando ele vem fazer visita lá no outros Deus ele passa por aqui [aponta da esquerda para a direita do quadro] e começa a chover". (ÍNDIOS, 2000, ep. 4)

Há um aspecto curioso e interessante no relato mitológico de Daniel Kaiowá que é a preocupação quase pedagógica em estabelecer uma analogia dos elementos cosmológicos com o intuito de se fazer entender melhor. Logo no início de sua fala ele se refere a *Tupã* como “tipo Deus, como vocês falam”. Mais adiante nesta dissertação irei discorrer sobre a aculturação enquanto dispositivo de proteção e preservação da religião guarani.



Figura 29: (PC) Da esq. à dir., Samara Macedo, Daniel Kaiowá, Ailton Krenak e Rita Carelli.

⁸ “Os *yvyrai já* de *Tupã* surgem às vezes em forma do pássaro que os brasileiros chamam de “tesoura” e os Guarani de *tapê*; ele se assemelha a uma andorinha gigante, e escuta suas elegantes acrobacias voadoras preferencialmente quando ameaça tempestade”. (NIMUENDAJU, 1987, p. 56)

⁹ *Apyka* na língua guarani significa assento, “a parte central de um tronco de árvore, semelhante a um banco com a concavidade voltada para cima”. (NIMUENDAJU, 1987, p. 55)

Do ponto de vista da imagem, há uma quebra de expectativa sobre a visualidade do sujeito indígena que as obras filmicas costumavam nos apresentar até então, já que vemos o entrevistado principal, bem como grande parte da comunidade da aldeia utilizando roupas e trajes não indígenas comuns ao universo do branco. Aqui percebemos os reflexos e atravessamentos da colonização na cultura kaiowá de forma bem mais direta que impactaram tanto nos modos de ser (utilizar ou não vestimentas no cotidiano, muitas vezes dispensável a outros povos indígenas, como vimos nos filmes anteriores) como de existir/resistir (seja adaptando suas habitações de forma mais dispersa uma das outras. E/ou, ainda, adaptando-se ao estrangulamento de seus territórios. Seja em luta constante com o setor agrícola e pecuário da região para a preservação de suas terras ancestrais).



Figura 30: Apesar dos efeitos da colonização, os Kaiowá de Panambizinho (MS) preservam tradições e costumes ancestrais, principalmente no que consiste aos rituais religiosos.

Com relação ainda à construção da imagem e narrativa, é importante levarmos em conta que esta obra audiovisual é, sobretudo, de finalidade educativa. Logo, percebemos uma construção bem simples do ponto de vista da linguagem cinematográfica - enquadramentos conjuntos, planos abertos, som direto - com dois temas mais explorados no campo da imagem: a paisagem de plantações rurais (que contrastam com o imaginário sobre índios vivendo em florestas) e os rituais religiosos de cânticos e danças do povo kaiowá.



Figuras 31 e 32: À esq., *Tembetá*¹⁰ ritual de passagem da criança Kaiowá para a maturidade. À dir., integrantes da comunidade usam o ponchito (vestes), jeguacá (cocar), xirú (cruz) e maracás (chocalhos) durante os cânticos e rezas.

É importante citar o surgimento do indigenismo, “isso é, uma ação prática e política de um grupo de pessoas da sociedade nacional a favor da causa indígena” (DE QUEIROZ, 2008, p. 106) aliado ao novo contexto político do país e do desenvolvimento de equipamentos portáteis que facilitaram a viabilização de produções independentes na época como fatores articuladores e indispensáveis à ressignificação da representação dos povos indígenas no cinema sob a chave da alteridade.

De acordo com Caixeta de Queiroz, a ideia de um cinema e antropologia compartilhados se apresentou na década de 1960 – antes mesmo desse gesto ser instituído nos filmes brasileiros – através de uma experiência de realização com indígenas no México, e passou a ser constituído enquanto conceito fílmico por Jean Rouch, nos anos de 1970, conforme indica o autor:

essa experiência, de passar a câmera para as mãos daqueles que outrora tinham ficado apenas na frente dela, já havia sido conduzida por Sol Worth e John Adair junto com os índios Navajo do Novo México, quando na década de 1960, oito Navajos, manejando pela primeira vez uma câmera, realizaram cerca de vinte filmes - desejava-se saber até que ponto a particularidade cultural afetava o olhar e a construção de imagens (DE QUEIROZ *apud* Worth; Adair, 2008).

1.3 A REPRESENTAÇÃO EM FILMES FEITOS *POR* INDÍGENAS

Por fim, a perspectiva de representação mais recente é a de filmes realizados exclusivamente por indígenas, datados especialmente a partir da década de 2000, com a

¹⁰ *Tembetá* é também o nome do adorno usado no lábio inferior que simboliza o rito de passagem para a maturidade. Em uma das etapas do ritual no povo Kaiowá - que culmina na perfuração do lábio inferior e colocação do adorno - a criança passa quarenta dias isolada dentro da casa de reza durante a preparação até o dia do ritual.

ascensão de realizadores e coletivos de cinema indígenas. Dentre eles, podemos destacar os realizadores do Coletivo Mbyá de Cinema, fundado por Ariel Ortega e Patrícia Ferreira Pará Yxapy¹¹ em 2008; Graciela Guarani (cineasta Kaiowá), Alberto Alvares (cineasta Nhandeva), Werá Alexandre (cineasta Mbyá); e as produções da Associação Cultural de Realizadores Indígenas (ASCURI), fundada em 2008.

Para Comolli (2008) “uma imagem é sempre a imagem do *Outro*. Pois não há imagem sem alteridade”. Nesse sentido, vale nos perguntarmos: o cinema pode nos dar a ver algo diferente a partir do ponto de vista cosmológico indígena? Quais experiências filmicas outras podemos ter ao partilhar o sensível e o invisível (RANCIÈRE, 2005a) proposto por cineastas guarani a partir do exercício da alteridade do olhar sobre as obras por eles realizadas? Ou, ainda, nos arriscarmos a um questionamento mais amplo: “poderíamos efetuar uma rotação de perspectiva que mostrasse que os mais interessantes conceitos, problemas, entidades e agentes propostos pelas teorias antropológicas se enraízam no esforço imaginativo das próprias sociedades que elas pretendem explicar?” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 20).

Caixeta de Queiroz (2008) afirma que, em sua gênese, o cinema é “a arte de reduzir cabeças, de buscar a imagem do outro nos países e lugares longínquos: o seu pulso e impulso original é etnográfico” (DE QUEIROZ, 2008, p.103). Nesse sentido, para o autor, “estão na origem do cinema esse desejo e essa filosofia da alteridade, ‘mostrar a cultura do outro para o outro’, deixar o olhar e o pensamento do outro penetrarem no pensamento do observador: ou seja, ver o ponto de vista do outro” (DE QUEIROZ, 2008, p.103). Para André Brasil (2016) “o cinema funciona como uma espécie de catalisador para a experiência de grupos que se esforçam por reconquistar seu “devir índio” (BRASIL, 2016, p. 603).

Não raro a categoria do cinema indígena (ou afins como cinema nativo, cinema dos povos originários ou autóctones, etc) é alvo de crítica. De um lado, esta reiteraria a abstração do “indígena” - algo que a etnografia tem trabalhado por desfazer. Do outro, sugere certa idealização desse cinema que tem se mostrado de fato impuro, cruzado, realizado de forma compartilhada entre índios e não-índios; a partir de técnicas, tecnologias e poéticas de tradição visual ocidental (BRASIL, 2016, p. 603)

Segundo o autor, a abordagem da prática filmica como especialidade frente à perspectiva dos povos originários é questionável uma vez que “o jovem indígena ‘mediador cultural’, muitas vezes, assume o cinema como prática temporária (‘eu estou cineasta’) e não como atividade estética ou profissionalmente circunscrita (‘eu sou cineasta’). (MORGADO, MARIN *apud* BRASIL, 2016, p. 603)

Tendo em vista que o objetivo principal desta dissertação é dar ênfase neste último

¹¹ Ambos participaram de oficinas de formação audiovisual do Vídeo nas Aldeias e na ocasião realizaram filmes em colaboração com cineastas não-indígenas como Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho.

ponto de vista citado, ou seja, na representação do indígena guarani construída a partir de filmes realizados pelos próprios indígenas levando em conta a visão de mundo particular (a cosmologia) desse povo, bem como aprofundar os questionamentos e desdobramentos deste ponto de vista específico, dedicaremos o capítulo três deste trabalho à análise de três filmes dirigidos por cineastas guaranis contemporâneos, são eles: “*Mensageiros do Futuro*” (2018), dirigido pela cineasta Kaiowá, Graciela Guarani Poty Rory; “*Sonho de Fogo*” (2020), dirigido pelo cineasta Nhandeva, Alberto Alvares; e “*Pará Rété*” (2015), dirigido pela cineasta Mbyá, Patrícia Ferreira Pará Yxapy.

2. COSMOLOGIA GUARANI - UMA JORNADA AFETIVA E CIENTÍFICA.

É importante citar no início desse capítulo que a motivação para essa investigação - de forma geral, e, enquanto artista pesquisadora - parte de uma relação de afetividade e memória familiar com a ancestralidade guarani a partir de um conjunto de particularidades cosmológicas desse povo que se fizeram presentes em meu cotidiano até os meus dez anos de idade e que hoje atravessam essa reflexão sobre processos criativos no cinema.

Eu, Anne Lise Filartiga Ale, pesquisadora e realizadora na área do Cinema, nasci em Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Fui criada até os dez anos de idade na casa de minha avó materna, Olímpia Paes Sandoval, nascida no Paraguai, na região do rio Paraguai, próximo à fronteira com o Brasil, onde pariu e criou seus três filhos e duas filhas (entre elas, minha mãe Maria Beatriz), rebentos/as trilíngues (falam nas línguas Espanhol, Português e Guarani, como ela e meu avô).

Cresci nesse ambiente familiar ouvindo conversas em Guarani - um idioma misterioso para mim - entre avós, tios, tias e minha mãe, bem como as lendas e a mitologia indígena com a curiosidade própria da infância. Minha avó, discípula da santa virgem de Caacupé¹² (padroeira católica do Paraguai), me criou em um ambiente bastante religioso. Uma de minhas lembranças recorrentes eram as rezadeiras que, durante as novenas, faziam grandes círculos e entoavam cânticos e orações ritmadas em guarani na varanda da casa de minha avó Olímpia, um ritual católico performado de maneira muito particular.

Lembro-me com bastante clareza do canteiro de ervas medicinais que minha avó Olímpia cultivava no quintal de casa. Para dores no corpo e câimbras nas pernas, preparava-se uma solução à base de arruda, arnica, álcool e outras ervas. Lembro do consumo sagrado diário da erva-mate em infusão com água quente (chimarrão) antes do sol nascer e consumo da erva em infusão com água gelada (tereré) em manhãs e tardes de sol quente. Me recordo das refeições sempre com alimentos à base de mandioca e milho: mandioca cozida com arroz

¹² Caacupé ou *Ka'aguy kupe* na língua guarani significa "atrás do pé de erva-mate". O mito de origem da Virgem de Caacupé versa que um guarani catequizado subiu ao topo de uma colina e encontrou um grupo rival (a tribo *mbayas* - hoje completamente extinta). Este guarani conseguiu escapar de um ataque se escondendo atrás de um tronco. Ali, o guarani pediu à virgem Maria para não morrer. Mais tarde, já livre do risco, ele esculpiu uma imagem da santa com o tronco onde se protegeu. Mas, anos depois, aconteceu uma enchente na região (Pirayu) e o rio transbordou devastando tudo. Quando a água baixou a imagem esculpida pelo guarani apareceu milagrosamente. Foi então que a população local se tornou devota à chamada Virgem de Caacupé- a virgem dos milagres. Na língua guarani ela é conhecida como Tupãsy Ykua (sy é sufixo do gênero feminino, Ykua é poço de água).

e carne, *beiju* (*mbeyú*, que em guarani significa “bolo fofo”) um tipo de goma ou farinha de tapioca usada para crepes ou panquecas, *chipa* (*chipá* em guarani) pão de amido à base de fécula de mandioca e milho, e sopa paraguaya religiosamente servida no natal, um tipo de torta salgada sovada e posteriormente assada à base de farinha de milho, queijo e leite.

Em minha vivência familiar, diversos aspectos da cultura guarani sempre foram experienciados de maneira indireta, sob uma lógica do que escapa da aculturação pelas frestas, do que sobrevive de um longo e duradouro processo de extermínio identitário. Nesse sentido, identificá-los, ainda hoje, é um esforço em construção que me desloca tanto para o passado, como quando descrevo o consumo de alimentos de base indígena, por exemplo, como me situa sobre tais aspectos de forma inédita no momento presente. Um dos aspectos experienciados na atualidade foi sobre a relação entre alma humana e animal e o conceito de animismo (sobre os quais tratarei ainda neste capítulo). Abaixo, relato sobre a experiência:

Recentemente, eu, minha mãe e avó Olímpia fomos nos consultar com uma cartomante em Matinhos-PR, cidade onde minha mãe mora. Ao chegarmos no endereço indicado, percebemos uma entrada de difícil acesso e que só poderia ser realizada a pé: a casa da cartomante ficava em cima de um morro, rodeado por uma pequena floresta nativa, de forma que praticamente tínhamos que escalar “escadas” improvisadas de pedras, tão íngreme era o caminho. Olho para a avó Olímpia que está com semblante de desconfiança e me dá uma imensa vontade de rir. Minha mãe então diz: “tomem cuidado ao chegar lá em cima. A dona (cartomante) disse que tem uma cobra que vive em cima do telhado da casa. Ela não conseguiu pegar”. Eis que avó Olímpia solta uma frase em guarani, minha mãe a responde e ri. Eu, sem entender nada como nos tempos da infância, pergunto: “o que você disse, vó?”. E ela: “Disse que a mulher vai morar na casa da cobra e não quer que tenha cobra?”.

À minha avó era bastante claro que aquele local pertence à cobra e não à cartomante. Tal constatação pode ser lida da seguinte forma: se a cartomante optou por viver ‘na casa da cobra’, ela deve então se adaptar às ‘regras da casa’ ou às ‘leis da cobra’, aceitando a partilha da natureza e o bem viver entre elas.

Dezoito anos depois de me mudar do Mato Grosso do Sul para o Paraná, conheci Takua, uma jovem cacica guarani Mbyá, em uma aldeia próxima à Curitiba, cidade onde moro desde então. Takua é também a professora da escola da aldeia, onde ensina tanto o português e a matemática, quanto a língua guarani e a história do ponto de vista indígena.

O encontro com a cacica Takua à época foi o gatilho para que eu iniciasse, quase duas décadas depois, uma investigação de retorno às minhas raízes ancestrais a partir do Cinema, aos vestígios de uma cultura ensinada afetivamente através de minha avó Olímpia, e que hoje, me trazem à esta reflexão artística-teórica.

Tempos depois, ao entrar em contato com filmes realizados por cineastas guaranis constatei que as percepções não-convencionais sobre o mundo que me habita(ra)m há tanto tempo, de alguma forma, atravessavam aquelas obras e, nesse sentido, poderiam afetar a construção do olhar e imagens auto representativas destes realizadores/as.

Apoiada nesta hipótese, algumas questões suscitaram, tais como: 1) Existem diferenças entre as representações do povo guarani no cinema brasileiro ao longo de sua cinematografia? 2) O que realizadores indígenas guarani buscam mostrar em seus filmes? 3) Existe(m) alguma(s) particularidade(s) imagética(s) própria(s) da cosmologia indígena nos filmes de realizador(e/a)s guarani? 4) Como esta cosmologia própria reverbera na constituição do discurso fílmico através dos processos criativos de seus realizadores?

As indagações nos mostraram a necessidade de um entendimento sobre a “Cosmologia Guarani” para esta pesquisa pleiteada no campo do Cinema, ou seja, contornar aspectos da visão de mundo guarani que fizessem sentido em diálogo com os filmes escolhidos para análise.

Salientamos que o contorno proposto não tem a pretensão de abarcar todos os elementos que compõem o cosmos guarani, mas pinçar certas partículas cósmicas desse universo particular que buscamos identificar no fazer-pensar de cineastas indígenas.

O entendimento inicial sobre a cosmologia guarani se desenvolverá, principalmente, a partir da identificação de um conjunto de valores e modos de ser e agir comuns aos Mbyás, Kaiowás e Nhandevas, a partir dos estudos de Curt Nimuendaju e Egon Schaden sobre esta nação ameríndia em específico imbricados com pensamento antropológico pós-estruturalista de Eduardo Viveiros de Castro.

2.1 COSMOLOGIA GUARANI À LUZ DO PERSPECTIVISMO AMERÍNDIO

É a partir da ideia de uma antropologia enquanto teoria-prática de descolonização permanente do pensamento defendida por Viveiros de Castro (1996) que nasce o Perspectivismo Ameríndio. Segundo o autor:

“[...] uma teoria indígena segundo a qual o modo como os humanos vêem os animais e outras subjetividades que povoam o universo — deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, fenômenos meteorológicos, vegetais, às vezes mesmo objetos e artefatos —, é profundamente diferente do modo como esses seres os vêem e se vêem”. (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 117)

O pesquisador explica que a noção “segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos” (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 115) é comum a muitos povos do continente americano.

Ensejando contribuir para a criação de uma linguagem analítica à altura dos mundos indígenas, ou seja, uma linguagem analítica “radicada nas linguagens que constituem sinteticamente esses mundos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2020), os estudos do autor buscam:

[...] uma determinação da economia conceitual do “corpo” e “alma” nas cosmologias ameríndias. Dessa forma, conceitos como corpo, alma, pessoa, natureza, cultura, predação, troca, afinidade potencial e perspectiva, são palavras que recebem (em sua obra e nesta dissertação) sentidos diversos de seus sentidos usuais. (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p. 14)

Dentro dos estudos antropológicos atuais já se entende que não há sentido em utilizar a distinção clássica entre Natureza e Cultura para descrever dimensões ou domínios internos a cosmologias não-ocidentais posto que, diferentemente do pensamento dominante que se apoia na ideia da universalidade de corpos e particularidade dos espíritos, “a concepção ameríndia suporia uma unidade do espírito e uma diversidade de corpos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p.303)

Assim, o que se considera enquanto corpo nessa lógica é “um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*”. Em suma, um *maneirismo* corporal. (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p.330)

A diferença dos corpos, entretanto, só é apreensível de um ponto de vista exterior, para outrem, uma vez que, para si mesmo, cada tipo de ser tem a mesma forma (a forma genérica do humano): os corpos são o modo pelo qual a alteridade é apreendida como tal. (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p.330)

Não havia dúvidas entre os europeus colonizadores que os índios tivessem corpos, assim como os índios não questionavam se os europeus tinham almas ou não. Aos índios interessava saber “se o corpo daquelas ‘almas’ eram capazes das mesmas afecções e maneiras que os seus: se era um corpo humano ou um corpo espírito, imputrescível e proteiforme”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p.331) Enquanto o etnocentrismo europeu se ocupa em recusar que outros corpos possuam a mesma alma; o ameríndio põe em cheque que outras almas portem o mesmo corpo.

Viveiros de Castro (2020) argumenta que embora a percepção sobre uma multiplicidade de posições subjetivas se associe à noção de relativismo, o perspectivismo não é relativista, e sim multinaturalista.

O relativismo cultural, um multiculturalismo, supõe uma diversidade de representações subjetivas e parciais, incidentes sobre uma natureza externa, una e total, indiferente à representação; **os ameríndios propõem o oposto**: uma unidade representativa ou fenomenológica puramente pronominal, aplicada indiferentemente sobre uma diversidade real. **Uma só “cultura”, múltiplas “naturezas”**; epistemologia constante, ontologia variável - o perspectivismo é um multinaturalismo, pois uma perspectiva não é uma representação. (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p.329, **grifo nosso**)

Para os ameríndios, existe “uma continuidade metafísica e uma descontinuidade física entre os seres do cosmos. [...] O espírito é aqui forma reflexiva, é o que integra; o corpo é afecção ativa, o que diferencia”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p.331). Nesse sentido, pode-se considerar o perspectivismo como *um relacionalismo*. (VIVEIROS DE CASTRO, 2020).

[...] um ponto de vista não é uma opinião subjetiva [...]. O mundo real das diferentes espécies depende de seus pontos de vista, porque o “mundo” é composto de diferentes espécies, é o espaço abstrato de divergência entre elas enquanto pontos de vista: não há ponto de vista **sobre as coisas - as coisas e seres é que são pontos de vista** (DELEUZE *apud* VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p.331, **grifo nosso**)

Posto isto, iremos desdobrar a seguir alguns elementos da cosmologia guarani que dialogam com conceitos esmiuçados no perspectivismo ameríndio como o xamanismo, o animismo, o cosmocentrismo e o multinaturalismo, e que julgamos essenciais para a tessitura da presente pesquisa.

2.2 ORALIDADE E IDENTIDADE - O CONCEITO DAS MÚLTIPLAS ALMAS

Um dos elementos relevantes para se pensar a cosmologia guarani é a tradição oral, a oralidade, como ferramenta principal de transmissão dos valores e saberes na sociedade guarani. Borges (2000) escreve que para se analisar a concepção e a instituição da teoria cosmológica dos Guarani Mbya é necessário compreender o conjunto de mitos cosmogônicos enquanto processo amplo e complexo de produção de sentidos.

No texto intitulado “Nhamandu e a Formação do Mundo”, extraído do livro “Histórias Indígenas dos Tempos Antigos”, de Pedro Cesarino (2015), é possível identificarmos as relações primeiras que se estabelecem entre cosmologia guarani e oralidade a partir do trecho a seguir:

Tudo ainda estava muito escuro, mas Nhamandu tinha sua própria luz. Era como se fosse um sol que ficava dentro de seu coração. Era a luz de seu saber [...]. Queria que seu conhecimento chegasse até os seres humanos e não se perdesse. Para que isso pudesse acontecer, Nhamandu decidiu fazer a fala. (CESARINO, 2015, p. 16)

De acordo com Cesarino, a oralidade se constitui na primeira criação de Nhamandu, antes mesmo do céu e da terra dos homens. Podemos considerar que esta criação primeira trata-se da fala iluminada, ou seja, o saber divino, o não terreno.

Para Borges (2015), o universo segundo a concepção dos Guaranis sustenta-se na e pela palavra. Ou seja, entendendo que a palavra divina gerou a vida e a norma, ao mesmo tempo, os Guaranis dividem o ser humano em corpo e fala. Nesse sentido, eles dizem que, ao nascer alguém, uma palavra tomou assento: “*verdadeiros pais da palavra que habitará os numerosos filhos que estão por vir*” [trecho extraído de um mitopoema guarani]. (BORGES, 2015, p. 83).

De acordo com Viveiros de Castro, uma das coisas essenciais a se considerar é que as palavras indígenas equivalentes a “ser humano” não denotam a humanidade como espécie, “mas a condição social de pessoa, sobretudo, quando modificadas por intensificadores do tipo “de verdade”, “realmente”, “genuínos”, [...]. Elas indicam a posição de sujeito; são um marcador enunciativo”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p.322)

Para os indígenas, “os etnônimos são nomes de terceiros, pertencem à categoria do ‘eles’, não à categoria do ‘nós’. [...] nomear é externalizar, separar (d)o sujeito”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p.323)

É sujeito quem tem alma, e tem alma quem é capaz de um ponto de vista. As almas ou subjetividades ameríndias, humanas ou não humanas, são assim categorias perspectivas, dêiticos cosmológicos cuja análise pede menos uma psicologia substancialista que uma pragmática de signo. (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p.323)

Uma vez que a fala - que é a própria sabedoria divina - foi criada, outras divindades desdobradas de Nhamandu surgiram para zelar e operar na mediação do conhecimento guarani aos seres terrenos. “Esses que surgiram depois são chamados de pais das falas melhores, das palavras de conhecimento. Eles cuidam dessas palavras para que não se percam e, também, para que as pessoas não se esqueçam delas” (CESARINO, 2015, p.16).

É possível identificar ainda a relação da oralidade com a doutrina da concepção e reencarnação humana na cultura Guarani. De acordo com Egon Schaden em “Aspectos Fundamentais da Cultura Guarani” (1974), a partir do que menciona o chefe religioso, Fernando Tapari, da aldeia Ñandeva de Jacaré: *Ñandedjara* (“Nosso Senhor”) pode mandar os pais para uma criança que ainda não viveu nesse mundo. É por ocasião do nascimento que lhe é conferida a alma *ñeé* (“fala”). (SCHADEN, 1974 p. 109).

De acordo com a “teoria das almas” de Schaden, cada indivíduo indígena guarani portaria duas ou mais almas. São elas: *ã*, associada à sombra da pessoa, e *nhe'é*, que significa fala e é central ao conhecimento na medida em que possibilita a comunicação (TESTA apud PISSOLATO, 2006).

Para Schaden, embora haja uma ou outra diferença entre as etnias, é comum entre os Mbyás, Ñandevas e Kaiowás a ideia de uma pluralidade de almas que personifica as diferentes forças da natureza e que, por sua vez, influenciam sobre as ações do indivíduo - ações estas que podem ser consideradas “boas” ou “más”. Alguns Ñandevas afirmam que as almas em formas de sombras *ñané ã* (nossa sombra) são separadas em três aspectos diferentes, são elas: *ayvúkuê-porãvê* (a que depois da morte vai para o céu), *anguéry* (a que vagueia pela terra, em vida, é considerada “alma ruim”), e *Ayvú* ou *ñe~e* - fala - que significa propriamente linguagem (considerada “alma boa” que vagueia pelos ares e não faz mal a ninguém). De acordo com a teoria das almas, a doutrina de inclinações boas ou más das almas levaria a identificação do pluralismo da alma humana.

Segundo a doutrina Guarani, a natureza da alma humana é por si só suficiente para tornar o indivíduo apto não apenas para a vivência religiosa, mas também para levá-lo ao destino que lhe cabe. A noção da alma humana, tal qual concebe o Guaraní, constitui, sem dúvida alguma, a chave indispensável à compreensão de todo o sistema religioso. (SCHADEN, 1974, p. 107)

O *Ayvú* ou *ñe~e* - fala - é de origem divina, isto é, participa da natureza dos espíritos

sobrenaturais. É responsável pelos desejos, sentimentos e manifestações mais sobre o indivíduo. A função primordial, básica, da alma é a de conferir ao homem o dom da linguagem. (SCHADEN, 1974, p. 112)

Tal designação evidencia um aspecto interessante sobre a conexão entre oralidade, crença e identidade, já que está “em primeiro lugar a ideia de comunicação inter-humana, em consonância, aliás, com a filosofia de vida (...). O indivíduo vale socialmente na medida em que é parte da comunidade e em que se comunica com os companheiros”. (SCHADEN, 1974, p. 112)

Entre os Guaranis da região de fronteira entre Brasil e Paraguai, sobretudo na região próxima ao Mato Grosso do Sul e extremo sul do Mato Grosso a relação entre nome e alma é identificada a partir de trechos das lendas mitológicas sobre os rituais de batismo descritas por Curt Nimuendaju (1987) em “As Lendas da Criação e Destruição do Mundo”:

Ao nascer uma criança, poucos dias depois o bando se reúne em maior número possível, e o pajé encarregado dá início à cerimônia para determinar “que alma veio ter conosco”. [...] A única tarefa do pajé consiste em sua correta identificação, no momento e lugar de sua chegada à terra. Ele o faz dirigindo-se a diversas potências celestiais mediante cantos apropriados a cada uma delas, indagando-lhes a procedência da alma e o seu nome. [...] Assim, logo após o cair da noite, ele se acomoda e começa a cantar, sacudindo o maracá. No princípio, só o acompanha sua mulher e filha, a cantar e a marcar o compasso, batendo com a taquara de dança no chão. Pouco a pouco, porém, vão se chegando todas as mulheres e moças para participar. [...] E assim prossegue o canto horas a fio. [...] o pajé vai recebendo forças mágicas sobrenaturais das potências a que dirige o seu canto que transmite à criança. [...] Segue-se a ela outro procedimento cuja origem é indubitavelmente cristã. Em primeiro lugar, dois padrinhos são designados para a criança, pelos pais ou pelo pajé; trata-se em geral de um casal. (NIMUENDAJU, 1987, p. 30)

Observam-se no trecho descrito acima muitas semelhanças com os elementos utilizados no ritual de batismo cristão, tais como: as velas, o vasilhame para água, a água enquanto elemento de purificação, a presença do casal de padrinhos.

O certo é que pelas circunstâncias diversas em que se processaram, a aculturação religiosa dos Guaraní do tempo das Missões e a da atualidade se distinguem radicalmente uma da outra. No primeiro caso houve realmente uma conversão, [...] ao passo que no segundo, pela ausência de doutrinação sistemática, se foram assimilando elementos isolados, sem ao mesmo tempo se apreender o seu significado religioso, razão pela qual lhes cabem funções diferentes, quer sejam mágicas, medicinais, recreativas ou de distinção social. (SCHADEN, 1974, p. 106)

Nimuendaju observa que embora o processo de aculturação provocado pelas reduções jesuíticas tenha mesclado, em certa medida, as narrativas míticas da religião guarani com a do cristianismo, houve um esforço substancial entre os guaranis para manter a preservação de suas narrativas originárias. Segundo ele, “no princípio do século XIX começou entre as tribos

Guarani daquela região [extremo sul do Mato Grosso] um movimento religioso que até hoje ainda não está completamente extinto”. (NIMUENDAJU, 1987, p. 8)

Pajés, inspirados por visões e sonhos, constituíram-se em profetas do fim iminente do mundo; juntaram à sua volta adeptos em maior ou menor número, e partiram em meio a danças rituais e cantos mágicos, em busca da “Terra Sem Mal”; alguns a julgavam situada, conforme a tradição, no centro da terra, mas a maioria a punha no leste, além do mar. Somente deste modo esperavam poder escapar à perdição ameaçadora. (NIMUENDAJU, 1987, p. 9)

O autor comenta que uma das formas encontradas para resistir à completa extinção da religiosidade ancestral foi por via da ocultação. “O Guarani na sua vida cotidiana usa expressões que somente na sua religião encontram explicação”. (NIMUENDAJU, 1987, p. 4). Nas palavras de Viveiros de Castro “como se a língua (ou a cultura) dispusesse de um repertório fechado de conceitos puros e ideais (...)” (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p. 26)

Por isso não se pode absolutamente condenar, nos Guarani, que procurem esconder sua religião ao máximo, fazendo com que todos os ataques dirigidos contra ela resvalam no escudo de um cristianismo simulado. Assim como Heine se fez cristão para poder continuar sendo judeu em paz, também o Guarani, sempre que possível, deixa-se batizar. (NIMUENDAJU, 1987, p. 27)

Posto o temperamento diplomático desses povos, passamos a compreender melhor de que forma e porquê o processo de aculturação religiosa avançou tão mais rapidamente entre os guaranis se comparados a outros povos indígenas brasileiros.

Embora o Guarani, em seu íntimo, esteja tão convencido da verdade da sua religião quanto o cristão mais fervoroso, ele nunca é intolerante. [...] quando o Guarani fala português, traduz com muita propriedade *orerecó*, “nosso costume e religião” por “nosso sistema”. (NIMUENDAJU, 1987, p. 28, grifo do autor)

O ritual religioso guarani de batismo dura muitas horas, é embalado por danças e cânticos específicos e segue até o amanhecer, momento do seu desfecho.

Ao nascer do sol, o pajé começa a cantar de modo particularmente solene, muito alto, muito devagar e sem cadência, completamente tomado pelo êxtase. [...] sozinho, agita tremulamente o maracá, cujo som já morre num sussuro chiante. [...] Este é o ñeêngaraí, que constitui o ponto culminante de toda dança de pajelança. (NIMUENDAJU, 1987, p. 31)

Para os guaranis, o nome determinado a partir do ritual tem uma significação muito superior ao de apenas um agregado sonoro usado para chamar que o possui. “O nome, ao seus olhos, é a bem dizer um pedaço de seu portador. [...] O Guarani não ‘se chama’ fulano de tal, mas ele ‘é’ este nome”. (NIMUENDAJU, 1987, p. 32)

2.3 XAMANISMO GUARANI - REZA, CÂNTICOS, CURA E CONEXÃO COM O SAGRADO

Outro aspecto importante que devemos levar em conta na cosmologia guarani quando se trata da religião e da relação espiritual deste povo é o xamanismo. A fim de elucidar o termo, Viveiros de Castro destaca que “o xamanismo pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e adotar a perspectiva de subjetividades aloespecíficas, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p.310).

O xamanismo é um modo de agir que implica um modo de conhecer [...]. Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido, pois o conhecimento xamânico visa um “algo” que é um “alguém”, um outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa. (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p.311)

Um dos recursos sempre usado entre os guaranis para evocar esta habilidade é o *porahêi* ou reza. Trata-se de uma expressão de dois sentidos, sendo um deles remetido ao individualismo e o outro ao coletivismo. O *porahêi* pode ser entendido como parte inerente das cerimônias coletivas mas, também, “cada indivíduo pode ter seus *porahêi* próprios” (SCHADEN, 1927, p. 119). Sobre o procedimento do recurso, Schaden explica:

O *porahêi* é sempre cantado e requer acompanhamento do *mbaraká* e *takuapú* para marcação do ritmo da dança. Canto, dança (*djiroky*) e som instrumental constituem assim uma unidade. O *porahêi* é ora comunitário, contando com a participação de toda a aldeia ou, pelo menos, de um grupo de vizinhança, ora doméstico, limitado à família, isto é, aos moradores de uma cabana. Neste caso pode ser executado apenas pelo chefe da família, mas em geral conta com a ajuda da mulher e dos filhos. (SCHADEN, 1927, p. 118)

Na tradição dos povos Guarani, é comum que o Ñanderú (rezador ou pajé), pessoa mais velha da aldeia escolhida como liderança espiritual na comunidade, atue como o/a ministrante de rezas. Os pajés são considerados as pessoas mais espiritualizadas da aldeia e, portanto, os xamãs das sociedades indígenas. Segundo Viveiros de Castro, “[...] os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer” (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p.310).

De acordo com os mitos Guarani relatados nos escritos de Nimuendaju, o pajé deve seguir uma série de premissas para que possa atuar enquanto mediador xamânico.

Circulam entre os Guaranis numerosas estórias sobre pajés que, inspirados por sonhos e aparições, apartaram-se dos de suas tribos, passando uma vida solitária, de jejuns e danças rituais. Jejum, aqui, deve ser compreendido como a abstinência de qualquer alimento de origem européia, carnes e vegetais pesados. [...] Viviam somente de certas frutas, caguij* e de mel. Devido a esta forma de vida, seus corpos se fizeram leves, o acyguá, alma animal, era subjugado, enquanto o ayuvucué tomava o caminho de onde viera: durante as danças de pajelança suas almas abandonavam a terra e retornavam a Ñandecy, Ñanderyquey ou Tupã. (NIMUENDAJU, 1987, p. 62)

Schaden salienta que, por vezes, a ideia de reza para o guarani é reificada, no sentido de que, “quando fala em ‘tirar’ uma reza de alguém (‘possessão’). De outro lado, é personificada, como se uma espécie de espírito ou alma que se vem encarnar no indivíduo, enriquecer-lhe a vida e manifestar-se através dele” (SCHADEN, 1927, p. 119).

É interessante observar até aqui que almas personificadas constituem, em mesmos pesos e medidas, posição de sujeito (nome) e objeto (reza), cabendo ao xamã da aldeia operar no (re)direcionamento do fluxo das almas, quando necessário. Tomemos como exemplo desta operação o trecho abaixo:

Para avaliar a imensa importância que o Guarani confere ao seu nome considere-se o seguinte procedimento. Quando todos os esforços para salvar um doente são baldados, o último recurso é a troca de nome: o pajé “acha” um outro nome para o doente, e é frequente que a isto se siga um batismo com água [...]. A ideia é que o doente, ao tomar um novo nome, torna-se um novo ser e que a doença fica presa ao seu ser anterior (seu nome anterior), separado-se assim do (re)nominado, que deste modo sara. Daquele momento em diante, o nome antigo não volta a ser pronunciado. (NIMUENDAJU, 1987, p. 33)

2.4 TERRITÓRIO, DESLOCAMENTO E A BUSCA PELA TERRA SEM MAL

Para Colman (2015), a mobilidade espacial guarani está diretamente ligada ao estudo de sua territorialidade e de sua cosmologia. "Os Guaranis concebem um território como próprio e amplo, abrangendo o norte da Bolívia, sul e leste do Paraguai, nordeste e noroeste da Argentina, e sul, sudeste e centro-oeste do Brasil" (COLMAN, 2015, p. vii). Nas palavras de Meliá, “o caminhar ou andar faz parte do universo cultural desses povos” (MELIÁ et al. *apud* COLMAN, 2015. p. 12).

As lendas mitológicas revelam o guarani como um ser caminhante (*tekoguata*) e o conceito de mobilidade espacial também está presente na espiritualidade guarani, como se verifica nas rezas: “Os cantos são meios para visualizar o caminho iluminado (*tape rendy*) que leva à morada dos deuses para adquirir conhecimento na condução do seu povo (BENITES *apud* COLMAN, 2015. p. 12).

No trecho abaixo, Nimuendaju descreve sobre os procedimentos religiosos que envolvem a caminhada espiritual dos Guarani.

Pajés, inspirados por visões e sonhos, constituíram-se em profetas do fim iminente do mundo; juntaram à sua volta adeptos em maior ou menor número, e partiram em meio a danças rituais e cantos mágicos, em busca da “Terra Sem Mal”; alguns a julgava situada conforme a tradição no centro da terra mas a maioria se punha no leste além do mar. Somente deste modo esperavam poder escapar à perdição ameaçadora. (NIMUENDAJU, 1987, p. 9)

Para o autor, é curioso que o mar, na narrativa cosmológica, tenha papel tão relevante para um povo “que vive nas profundezas mais remotas do continente, e cujo modo de vida é integralmente interiorano” (NIMUENDAJU, 1987, p. 98). Tal constatação fica evidente, sobretudo, quando os Guarani chegam, de fato, ao mar.

A impressão do quebrar das ondas, que, como inimigo feroz, parecem estar sempre arremetendo contra a terra, é-lhes lúgubre: acreditam achar-se diante de uma permanente e ameaçadora fatalidade. Por isso, nenhum dos numerosos bandos que atingiu o litoral estabeleceu-se na ribeira do mar; nenhum jamais tentou navegar; nenhum logrou extrair do mar; para seu sustento, um elemento sequer. Sempre recuaram até onde não pudessem ver nem ouvir o mar; às vezes, internavam-se mais de uma viagem ao litoral. A maioria dos líderes, aliás retornada com seu bando para o planalto, tão logo percebiam que seus planos eram inexequíveis. Se o pajé adquiria a convicção - fosse pelos sonhos, visões ou manifestações da natureza mal-interpretadas - de que a destruição do mundo se daria num futuro iminente, reunia então seus discípulos, jejuava e dançava com eles para que lhe fosse revelado o caminho para o leste. Costumava demorar muito antes que tal revelação ocorresse. Mas estes índios, cujo maior defeito talvez seja a inconstância, demonstraram uma admirável persistência e perseverança na persecução dos seus - bem posso dizê-lo - “elevados desígnios”. (NIMUENDAJU, 1987, p. 100)

Nimuendaju conclui que a marcha para o leste dos Guarani não se deve (ou devia) até então a fatores externos às suas crenças, tal como a “pressão de tribos inimigas, tampouco à esperança de encontrar melhores condições de vida do outro lado do Paraná, ou ainda o desejo de se unir mais intimamente à civilização” (NIMUENDAJU, 1987, p. 102) mas tão somente ao medo da destruição do mundo e à esperança de ingressar à Terra Sem Mal.

Para os Guarani Kaiowá e Nhandeva, o território é compreendido como um “espaço de comunicação, no qual a possibilidade do *Oguata* ou *Ojeguata*, que quer dizer, genericamente, ‘caminhar’, na língua guarani, é dimensão fundamental” (COLMAN, 2015, p. 12).

Há inúmeros tipos de *Ojeguata*: em busca de atividades produtivas, como coleta de ervas e produtos específicos de um determinado lugar; para participar de atividades rituais, como a do *Mitã Pepy* ou *Kunimi Pepy* - iniciação masculina -, ou do *Avatikyky*

- batismo do milho verde, rezado por muitos *Tekoha*¹³ em conjunto. “*Ojeguata*” pode se traduzir, também, na visita a um parente, que pode durar semanas ou até anos; ou uma “caminhada” em busca de trabalho e de novas experiências e conhecimento, características das caminhadas dos jovens (COLMAN, 2015, p. 12).

Nesse sentido, o “*Oguata*” é a maneira que os Guarani Kaiowá e Nhandeva seguem “realizando e refazendo essas relações sociais, econômicas, culturais e políticas, que tornam possível a existência, de fato, de um ente sociológico maior do que o *Tekoha*, denominado Povo Guarani”. (COLMAN, 2015, p. 16). Em outras palavras ***Tekoha*, lugar onde seja possível viver bem** (COLMAN, 2015, p.17, grifo da autora).

De forma ideal, esse território deve possuir espaço para agricultura, criação de animais, espaço para caça e coleta [...]. Além desses aspectos físicos existem os aspectos sócio-culturais e econômicos, como a existência de grupos de famílias extensas, com seus agregados e parentes afins (*Te'yi*) que se relacionam e que mantêm sua própria forma de organização política, econômica e religiosa. Sendo assim, além de uma certa extensão de terras suficientes para a sua reprodução física e cultural, os Kaiowa e Guarani necessitam de uma boa terra, com determinados recursos naturais, e não qualquer terra. São as terras de ocupação tradicional, onde seus antepassados foram enterrados, que contêm diferentes significados culturais, marcadores geográfico/culturais para as paisagens que são as demandadas pelas diferentes comunidades Guarani [...] (COLMAN, 2015, p.17, grifo da autora).

Colman destaca que atualmente tais grupos experienciam a mobilidade social das seguintes maneiras: “no sentido do *oguata* ou *ojeguata*, como cultural, mas vivenciaram e continuam vivenciando o deslocamento forçado, que é tratado com o conceito de ñemosarambipa (esparramo)”. (COLMAN, 2015, p.18)

Já entre os Guarani Mbyá, o sentido do deslocamento espacial em território guarani (*retã*) “incluem na sua definição de povo a mensagem divina a eles revelada e por eles cumprida, de que devem procurar ‘seus verdadeiros lugares’, por meio de caminhadas (*-guata*), o que faz deles essencialmente passageiros, com um destino comum”. (LADEIRA *apud* COLMAN, 2015, p.19)

Nesse aspecto, a diferença entre este e os outros grupos está na conexão estabelecida entre a cosmovisão que estrutura seu imaginário e sua filosofia de vida. “Os laços de parentesco, a busca constante de melhor espaço e terras virgens, em pleno século XXI, são ‘sonhadas e fundadas em uma cosmologia original e criativa’”. (LADEIRA *apud* COLMAN, 2015, p.19)

¹³ *Tekoha* é Terra Indígena, ou “lugar onde se realiza o jeito de ser”. Em guarani Teko é vida, modo de ser, cultura e *-ha* significa espaço. Tekoha, portanto, significa lugar onde o modo de ser seja viável ou possível. (*apud* COLMAN, 2015, p. 13)

Por fim, é neste sentido que, para Colman, a mobilidade espacial faz parte da identidade da pessoa guarani. O “*oguata*” é parte do ser Guarani. (COLMAN, 2015, p.20). Pissolatto (2007) complementa ainda que a questão da mobilidade espacial entre os guarani “não só como a movimentação afetiva entre grupos como uma capacidade pessoal que se conquista ao longo da vida” (apud COLMAN, 2015).

2.5 ALMA ANIMAL - O ANIMISMO E A PERSONALIDADE GUARANI

De acordo com o perspectivismo, o animismo parte do conceito de que os seres humanos vêem os humanos como humanos e os animais como animais; ao passo que os animais predadores e os espíritos enxergam os humanos como animais de presa. Esses últimos, por sua vez, vêem os humanos como espíritos ou como animais predadores. (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p.304)

[...] os jaguares vêem o sangue como cauim, os mortos veem os grilos como peixes, os urubus veem os vermes da carne podre como peixe assado, etc [...]. Esse “ver-se” refere-se a perceptos, e não analogicamente a conceitos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p.304)

Para Viveiros de Castro, uma parte expressiva dos povos indígenas se entendem como antropomorfos e experimentam hábitos e características de acordo com a cultura da espécie que habita no momento. Em tais perspectivas, é frequente a ideia de que a “forma manifesta” atua como um tipo de envoltório (“roupa ou casca”) a camuflar uma forma interna humana, visível apenas aos olhos da própria espécie ou de seres transespecíficos, como os xamãs. “Essa forma interna é o espírito do animal”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p.304)

Entre os Guarani, o espírito ou alma animal se manifesta como elemento complementar à alma humana, de modo a expressar aspectos semelhantes à personalidade ou temperamento.

Entretanto, Viveiros de Castro salienta que o animismo não é uma projeção figurada de qualidades humanas sobre os não humanos; “o que ele exprime é uma equivalência real entre as relações que humanos e não humanos mantêm consigo mesmos”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p.325). Pois “[...] não é tanto a ideia de que os animais são semelhantes aos humanos, mas sim a interna ou intensiva, não externa ou extensiva. Se todos têm alma, ninguém é idêntico a si. Se tudo pode ser humano, então nada é humano inequivocamente [...]”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p.327)

Nimuendaju diz que após o nascimento da criança guarani, vem juntar-se ao *ayvucué* (alma boa) um novo elemento que completa a alma humana: *acyguá* (alma animal). O autor explica que:

A palavra é um particípio de *acy*, que significa como substantivo “dor” e como adjetivo e advérbio “vivaz, violento, vigoroso”. O *acyguá* é uma alma animal. [Eles] atribuem as disposições boas e brandas do homem ao seu *ayvucué*, o desassossego, ao *acyguá*. O apetite por alimentos vegetais e leves provém do *ayvucué*, o por carne, do *acyguá*. As qualidades do animal que contribuíram como *acyguá* para a formação da alma humana determinam o temperamento da pessoa em questão. (NIMUENDAJU, 1987, p. 34)

Em outro trecho da obra de Nimuendaju, em que o autor descreve sua experiência durante a convivência com os Guarani do extremo sul do Mato Grosso, é possível observar a relação da alma animal com o aspecto da personalidade.

Ñacotyvyjú, a irmã do meu finado padrinho *Poñoohí*, que desde os seus dezoito anos está parálitica dos membros inferiores, sempre afirma que seu *acyguá* é uma borboleta. Como ela suporta sua triste sina com perfeita calma e brandura, todos que a conhecem concordam com ela; também do ponto de vista europeu não é possível imaginar um animal menos feroz que uma borboleta. Por outro lado, conheço uma jovem, do bando *Oguaiúva*, chamada *Potá*; ela é vivaz e um pouco maldosa e se tem por certo que seu *acyguá* macaco-capuchinho. Quando *Potá* ainda era bem pequena, uma velha mulher pajé, muito competente nesses assuntos, ouviu, certo dia, sair da nuca da menina um assovio característico desta espécie de macaco; a nuca é a sede do *acyguá*. (NIMUENDAJU, 1987, p. 34)

O animismo também pode ser observado entre os guaranis quanto ao que Schaden chama de situações de crise. Entre os Guarani, as situações de crise que devem ser consideradas mais importantes são aquelas em que a pessoa implicada fica sujeita ao “perigo de encantamento sexual, que se denomina *odjepotá* entre os Nhandeva e Kaiowá. Entre os Mbyá se fala também em *karuguá*”. (SCHADEN, 1974, p. 79)

Para elucidar esse aspecto, tomemos como o exemplo o momento em que há a concepção de uma criança. De acordo com Schaden, os cuidados pré-natais para a mãe existem nos três grupos, e definitivamente para o pai entre os Mbyá. Entre as precauções, destacam-se a privação do consumo de certos alimentos e a suspensão de algumas atividades de subsistência, como podemos verificar a seguir:

[...] o pai Mbyá logo que se verifique a gravidez, deixa de amarrar quaisquer coisas e não arma laços para pegar animais, pois haveria perigo de ferir o nascituro; não pode comer carne de bugio [macaco], por que o bugio, mesmo depois de atirado, fica suspenso pela própria cauda [...] (SCHADEN, 1974, p. 80)

As medidas de “resguardo” paterno também são tomadas pela mãe do recém-nascido na cultura guarani. Schaden observa que se, por este lado, há um elemento comum nas relações maternas e paternas, por outro, há também elementos distintos, uma vez que, “raramente o *odjepotá* é empregado para a mãe” [...] (SCHADEN, 1974, p. 81)

Segundo a mitologia guarani, a ameaça que paira sobre os pais quando estes não seguem a tradição do “resguardo” é o *odjepotá*.

Quem dá o *odjepotá* são o Arco da Velha e “outros bichos” como sapos, cobras, e assim por diante. [...] O *odjepotá* é a triste sorte que espera a todo homem que, desrespeitando a prescrição de ficar em casa quando a esposa deu à luz, não resiste à tentação de sair para a caça. O primeiro animal que encontra afigura-se-lhe como gente, atrai-o e o torna *odjepotá*; no dizer de um informante Nhandeva do Bananal, ‘o bicho se mistura com a gente e a gente fica vivendo com o bicho a vida toda’”. (SCHADEN, 1974, p. 84)

Além do que concerne aos pais, os filhos - sejam elas homens ou mulheres - também estão sujeitos ao *odjepotá* na fase da puberdade. Há a crença de que as mulheres em fase de puberdade estão mais expostas ao *odjepotá* por conta do ciclo menstrual.

Não há dúvida de que o primeiro catamênio é tido como o acontecimento responsável pela manifestação de crise mais delicada na vida da mulher Guarani. Nas três subdivisões da tribo considera-se a eclosão pubertária cercada por gravíssimos perigos. (SCHADEN, 1974, p. 85)

Como medida de resguardo às mulheres, “corta-se o cabelo da adolescente de forma circular ou rapa-lhe-se a cabeça, que ela mantém coberta com um pano, a fim de evitar ataques de maus espíritos e especialmente o *odjepotá*” (SCHADEN, 1974, p. 86).

Entre os Nhandeva e Kaiowá, se faz para prevenir o *odjepotá* da parte de animais, sobretudo de onça, anta e veado. [...] Os Mbyá não permitem à jovem caminhar pelo mato, para não ser vítima de cobras nem do *yvyradjá* (“espírito das árvores”), não a deixam atravessar o rio, para não ser agarrada pelo *ydjá* (espírito das águas), nem tocar em alguma pedra, por causa do *itadjá* (espírito da pedra) (SCHADEN, 1974, p. 88)

Já as providências de resguardo aos homens na fase pubertária, de maneira geral, são bem menos restritivas, pois “se reduz praticamente a não comer carne de animal considerado de espírito perigoso”. (SCHADEN, 1974, p. 89)

Somente na aldeia de Jacaréi tive notícia de que o menino, quando muda de voz, é sujeito a resguardo, a fim de não ser vítima de *odjepotá* e de nele são se encarnarem certos espíritos, especialmente de animais como anta, onça etc. Nos meninos se encarnariam espíritos de animais fêmeas, assim como, nas meninas, de animais machos. (SCHADEN, 1974, p. 89)

Embora aqui estejam contemplados alguns aspectos pertinentes a este estudo, são inúmeras e difíceis de esgotar as relações estabelecidas entre o campo cosmológico guarani e o animismo. Segundo Descola (1996), o animismo é um modo de objetivação da natureza que

organiza as relações entre os humanos e as espécies naturais, definindo um tipo sociomórfico entre natureza e cultura. (*apud* VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p.314). De acordo com Viveiros de Castro, “do lado do animismo [...] a questão é diferenciar uma natureza a partir do sociomorfismo universal, e um corpo ‘particularmente’ humano a partir de um espírito “público” transespecífico”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p.317)

Para o autor, os povos indígenas não são etnocêntricos, e sim cosmocêntricos. Pois,

[...]em lugar de precisarmos provar que eles são humanos porque se distinguem dos animais, trata-se agora de mostrar quão *pouco* humanos somos *nós*, que opomos humanos e não-humanos de um modo que eles nunca fizeram: para eles, natureza e cultura são parte de um mesmo campo sociocósmico. (VIVEIROS DE CASTRO, 2020, p.320)

2.6 REFLEXÕES SOBRE AUTORIA NO CAMPO DO CINEMA

Este subcapítulo tem como objetivo tecer reflexões entre os conceitos de autoria clássica e contemporânea no cinema, passando pela noção de autoria mais tradicional ligada a um princípio eurocêntrico, que nasce como um movimento de vanguarda no final da década de 1940 e se mostra bastante presente nos escritos de Alexandre Astruc e André Bazin, até chegar na ideia de autoria coletiva mais recente, que rompe com o modelo clássico, principalmente a partir da Crítica de Processo e Teoria de Cineastas, propostas pelas quais é mais viável pensar em proposições próprias de cineastas indígenas. Nossa intenção é apresentar um breve panorama histórico buscando identificar as particularidades de tais conceitos que apontam para perspectivas diversas sobre a noção de autor no campo do cinema.

O conceito clássico defende a autoria como uma forma de expressão artística individual, no qual a figura de autoria é centrada no diretor, ou seja, em quem detém o gesto da criação na linguagem cinematográfica. No pensamento de Alexandre Astruc, registrado em 1948, a *mise en scène* é a verdadeira escritura do cineasta. Para ele, “o autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta”. (ASTRUC, 2012, p. 3).

É importante mencionar que o cinema, na época, buscava se firmar enquanto linguagem no campo da arte. Havia, portanto, um esforço de equiparação da importância do cinema enquanto expressão do pensamento em relação à literatura, à pintura e outras expressões já consolidadas. Aqui, o autor é aquele que deverá exercer o domínio da história

contada, sobre o universo por ela evocado e sobre o desenrolar da narrativa, não havendo a diferenciação entre roteirista e diretor, uma vez que esta ideia de autoria estaria implicada na fusão dessas duas funções criativas. Nas palavras de Astruc, “como é que nesta arte, em que a banda visual e sonora se desenrola, desenvolvendo-se através de uma história, poderíamos fazer diferença entre aquele que pensou a obra e aquele que a escreveu?” (ASTRUC, 2012. p. 3)

Além disso, também é neste momento que a tecnologia cinematográfica dá um passo importante em relação à facilitação dos modos de produção de cinema. Para o autor, “Deve-se compreender que o cinema até hoje foi apenas um espetáculo [...] projetados em salas. Contudo, com o desenvolvimento dos 16 mm. e da televisão, não está distante o dia em que cada pessoa terá em suas casas aparelhos de projeção [...]”. (ASTRUC, 2012, p. 2)

Em uma perspectiva aproximada quanto ao conceito de autoria, no texto “A Política dos Autores”, encabeçado por André Bazin na década de 1950, da qual emergiu o movimento de vanguarda no cinema francês que ficou conhecido como Nouvelle Vague. François Truffaut ao lado Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Eric Rohmer e outros realizadores, afirmam que este novo cinema se assemelharia a quem o realizasse, não tanto pelo conteúdo autobiográfico, mas pelo estilo, que marca o filme com a personalidade de seu diretor.

Sob a chave de um conceito de autoria centrada no indivíduo Autor que se desloca para outro sujeito, Roland Barthes (2004) traz reflexões importantes em seu texto “A Morte do Autor”. Em primeiro momento, Barthes nos apresenta o conceito moderno amplamente disseminado de que um autor é produzido enquanto indivíduo, portanto embebido de uma ideologia capitalista, e que seu prestígio artístico está atrelado à importância da “pessoa” autor e a qualidade de sua narrativa, a uma espécie de “genialidade inata”. Este conceito se contrapõe a qualquer outro modo de pensar e criar narrativas, conforme verifica-se no trecho abaixo:

[...] nas sociedades etnográficas, a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de quem, a rigor, pode-se admirar a *performance* (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o “gênio”. O autor é uma personagem moderna [...]. (BARTHES, 2004, p. 58)

Barthes é um dos críticos precursores à ideia do indivíduo Autor, ou seja, de uma espécie de relação quase simbiótica entre a vida real do escritor e a sua obra escrita. Assim como Mallarmé e Caléry, ele aponta para a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário. “Para nós, é a linguagem que fala não o autor” (BARTHES, 2004, p. 59).

Por fim, Barthes defende a ideia de que o texto é feito de escrituras múltiplas e só há um lugar onde essa multiplicidade é reunida, no leitor. Para ele, o futuro da escritura acontece com o nascimento do leitor e, ao mesmo tempo, com a morte do autor.

Sob um viés mais contemporâneo, temos a perspectiva proposta por Cecília Salles (2016) sobre autoria enquanto processos de criação gerados a partir de uma rede complexa de conexões em permanente construção. “Esta abordagem do movimento criador, como uma complexa rede de inferências, reforça a contraposição à visão da criação como um revelador e inexplicável *insight* sem história” (SALLES, 2016, p. 153). No campo da crítica de processo, o sujeito não é entendido como uma esfera privada, mas um agente comunicativo distinguível, embora não separável de outros, “pois sua identidade é constituída pelas relações com outros”. (SALLES, 2016, p. 151)

Colapietro (2003) nos diz que não é possível identificar o *locus* da criatividade, uma vez que este não é a imaginação do indivíduo. Mas sim um *loci* de criatividade, no plural, aqueles onde as práticas interagem (*apud* SALLES, 2016, p. 151). Nesse sentido, “não se trata de uma autoria fechada em um sujeito [...]. Sob esse ponto de vista, **a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede**, que vai se construindo ao longo do processo de criação”. (SALLES, 2016, p. 152, grifo nosso)

Segundo Colapietro, o descentramento do sujeito significa a materialidade, pluralidade e historicidade de uma ideia de autoria centrada nas práticas.

Em consonância com a Crítica de Processo no que diz respeito ao descentramento do sujeito e centramento nas práticas, a autoria pensada a partir da Teoria de Cineastas nos impele a ter uma relação direta com quem faz cinema. “ Trata-se, portanto, de a academia pensar o cinema colocando-se ao lado do cineasta, olhando para o cinema a partir de quem faz cinema”. (PENAFRIA, 2019, p. 8)

Manuela Penafria (2019) afirma que o cinema é uma forma de pensamento que está construindo um vocabulário próprio, dessa forma, nos apresenta ligações entre coisas que não teríamos pensado antes se usássemos apenas a linguagem escrita ou falada. Há, ainda, “a imagem, que nos dá outra possibilidade de construirmos uma linguagem, que nos obriga a pensar, a termos ideias que nunca teríamos se não fosse esse universo imagético” (PENAFRIA, 2019, p. 10). A Teoria de Cineastas tem como princípio compreender a vida através do cinema. Para isso, é necessário que o investigador de cinema seja, antes de tudo, um espectador atento que se coloca em confronto direto com a obra.

Este pensamento possui diversas aproximações com a maneira de fazer filmes de cineastas indígenas se levamos em conta o aspecto de uma possível teorização sobre cinema a partir da diversa e particular perspectiva dos povos que o realizam.

No artigo “Cosmocinepolítica Tikm’n-Makaxali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena”, Caixeta de Queiroz e Diniz (2018) afirmam que a compreensão do tipo de cinema indígena que se faz hoje deve ser atravessada pela história e pela cosmologia do povo ao qual se refere.

Segundo os autores, para entendermos esse cinema é necessário nos colocarmos lado a lado aos conceitos que informam a cosmologia maxakali, cuja história narrada parte do ponto de vista dos Maxakali em relação a boa convivência que buscam com os “espíritos” e com o mundo dos brancos. “Trata-se de uma cinecosmopolítica, ou, dito de outra forma, de um tipo de filme-ritual”. (QUEIROZ e DINIZ, 2018, p.63)

Em termos audiovisuais específicos, pode-se dizer que no cinema indígena existe uma forte imbricação ou dependência entre o campo e o extracampo, “ou, entre o campo e o antecampo” (André Brasil, 2013). Aqui é preciso considerar que

os índios fazem cinema para eles e para nós, a partir de um repertório tecnológico e de linguagem que lhes é exterior, sujeito, portanto, à transformação quando é traduzido-transportado para o interior de uma comunidade baseada na tradição da oralidade. (QUEIROZ e DINIZ, 2018, p.64)

Em “Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas”, André Brasil (2016) apresenta-nos os processos de criação em cinema por cineastas Xavante que consiste em “desmanchar” para refazer. Tal processo estaria associado ao próprio amadurecimento do cineasta indígena, fruto de uma relação mais estreita com o pensamento e o olhar dos anciãos da aldeia.

Brasil comenta sobre o filme em processo “*Wai’a Rini: o poder do sonho*” do cineasta Divino Tserewahú onde aponta para espécie de autoria múltipla, na qual o filme só se constitui esteticamente e narrativamente quando atravessado por diversos olhares da aldeia. Segundo ele, “Divino Tserewahú [...] se esforça em fazer as imagens de acordo com um “olhar indígena”, sempre múltiplo: “olhares dos anciãos, olhares das mulheres, tenho que aceitar tudo. Então eu junto. Por isso é que eu faço quatro trabalhos na montagem”. (BRASIL, 2016, p. 602)

De acordo com Brasil, o que parece estar em jogo na obra filmica tem a ver com seu caráter “compartilhado, negociado, marcado por idas e vindas das imagens – constantemente

feitas, desfeitas e refeitas, abertas e fendidas pelos processos compartilhados de sua gênese e de sua circulação” (BRASIL, 2016, p. 602). Uma obra simultaneamente gerada e geradora que será entregue ao público como um momento do processo. (SALLES, 2016, p. 154)

Já no cinema realizado por cineastas Mbyá-Guarani cunhou-se o conceito de “imagem como arma”. Definição desdobrada por Sophia Pinheiro (2017) em “A imagem como arma: a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy”,

a caça às imagens, a caça do eu (da autorrepresentação e autoestima) aliada do empoderamento de portar o equipamento, o conhecimento não só técnico mas como produção para registro, denúncia, documento e alteridade, tudo isso faz pensar a imagem como arma”. (PINHEIRO, 2017, p. 113)

De acordo com o filósofo Vilém Flusser (1985), o gesto de fotografar e filmar é o gesto do caçador. O acoplamento corpóreo com o instrumento de filmagem recorrente no cinema indígena produz um importante efeito de arma múltipla. Segundo Pinheiro,

A importância do processo de realização dessas imagens capturadas pelo envolvimento corpo-câmera-arma abrange as relações que podem ser criadas. A câmera está com as pessoas filmadas e/ou fotografadas e com o/a operador/a, ela não opera *sobre* eles. (PINHEIRO, 2017, p. 115)

A imagem decorrente desse processo de criação carrega consigo múltiplas relações. Assim, podemos pensar que a autoria no cinema mbyá-guarani é atravessada, sobretudo, pelo aspecto da imagem como arma de luta coletiva, ou seja, “luta como categoria nativa a favor dos direitos e pela terra, no combate ao racismo, sexismo e demais desigualdades sociais”. (PINHEIRO, 2017, p. 116)

Este cinema particular desenvolveu técnicas, estilos, formas de incorporar o cinema à comunidade, formas de pensar a si com o cinema e de fazer do cinema um instrumento de resistência através de imagens e sons. “Um cinema que caminha com a câmera e descobre-se” (PINHEIRO, 2017, p. 141). Ou, nas palavras da cineasta Mbyá-Guarani, Patrícia Ferreira: um cinema *jeguatá*¹⁴.

Tendo em vista que daremos ênfase neste último conceito citado mais adiante nesta dissertação, mais especificamente no que concerne à autoria de cineastas guaranis no cinema indígena, dedicaremos o subcapítulo 3.4 do presente trabalho à essa questão específica.

¹⁴ *Jeguatá* é o termo utilizado pelos Guarani da parcialidade Mbyá tanto para o ato de andar como para a idéia de viagem e significa “deslocar-se” para além de um sentido meramente físico, por exemplo, uma viagem xamânica na qual o xamã através de seus saberes “caminha” é capaz entre formas e domínios. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/EspacoAmerindio/article/view/8059/6834>> Acesso 09 de maio 2021.

3. COSMOLOGIA GUARANI EM CURTAS-METRAGENS DOCUMENTAIS NO CINEMA *NHANDEREKO*

Para que possamos balizar a abordagem da perspectiva sobre filmes feitos *por* indígenas no cinema brasileiro, especialmente no que concerne ao ato de realização fílmica e aos processos de criação de cineastas indígenas Guarani, é importante tomarmos um conceito de linguagem cinematográfica em primeiro momento. Pensando nisso, neste terceiro capítulo vamos trabalhar com o entendimento da linguagem cinematográfica enquanto sistema significante, ou, de forma mais abrangente, como “o sistema geral de relações que percebemos entre os elementos do filme todo.” (BORDWELL & THOMPSON, 2013, p. 111).

É certo que há inúmeras formas de uso da linguagem cinematográfica. Muitas delas são amplamente conhecidas e debatidas enquanto padrões de utilização e, até mesmo entendidas como a maneira correta ou adequada para alcançar um alto grau de comunicabilidade com o público. Mas esses padrões usuais também refletem concepções de mundo e valores de certas sociedades. Por isso, ao tratarmos da linguagem cinematográfica de filmes indígenas guaranis tendo em conta valores de sua cosmologia, partimos da premissa de que “uma obra de arte não usual tem suas próprias regras e cria um sistema formal não ortodoxo que podemos aprender a reconhecer e ao qual é possível reagir.” (BORDWELL & THOMPSON, 2013)

Nossas questões norteadoras, já apresentadas, levam em conta o conceito aqui apresentado para buscar entender como os guaranis utilizam a linguagem cinematográfica tendo em conta suas visões de mundo, sua cosmologia. Para dar conta das questões, escolhemos três filmes de curta duração, cada um deles realizado por cineastas guaranis dos povos Kaiowá, Nhandeva e Mbyá, respectivamente. Os filmes são: “*Mensageiros do Futuro*” (2018), dirigido pela cineasta Kaiowá, Graciela Guarani (Poty Rory); “*Sonho de Fogo*” (2020), dirigido pelo cineasta Nhandeva, Alberto Alvares; e “*Pará Rété*” (2015), dirigido pela cineasta Mbyá, Patrícia Ferreira (Pará Yxapy). Ir aos filmes buscando entender a relação do uso da linguagem cinematográfica com a cosmologia guarani consiste em nossa metodologia principal para compreender a ideia de um cinema constituído a partir de “um sistema ideal de vida, o *nhandereko*” (SILVA, 2007, p. 24).

Para Silva, esse sistema é constituído através da junção de duas dimensões essenciais que definem a existência do guarani e englobam um repertório amplo de elementos constitutivos da vida individual e coletiva: a “maneira de viver”(-eko) – sufixo usado entre os

Mbyá e que varia para (-etã)¹⁵ entre os Nhandeva e significa a “identidade corpórea” – e “nós” (nhande), pronome da 1ª pessoa do plural.

O *nhandereko* “apresenta-se como uma dimensão do visível que se manifesta através de comportamentos e atitudes individuais ou coletivas, preferências alimentares, padrões estéticos, ‘visões de mundo’ que são próprias [...]” (SILVA, 2007, p. 84). Assim, ele estabelece para os guaranis que o modo de viver na Terra deve ser reflexo do modo de viver dos deuses nos céus, o que inclui frequentar a casa de reza, participar das cerimônias e rituais, fumar o petyngua, dançar, falar guarani etc.

André Brasil (2016) afirma que filmar envolve um saber corporal. Para além de uma assimilação de códigos prévios, envolve a mútua reconfiguração entre corpo e máquina bastante diversificado, “tanto na maneira como o corpo é convocado quanto em seus efeitos expressivos, os filmes guardam em comum o fato de que, acoplado à câmera, o corpo do cineasta não se furta nem se protege do atrito com o mundo” (BRASIL, 2016, p.604).

De acordo com o autor, no cinema indígena a imagem é o indicador de uma relação mediada pela câmara. Pois:

Em maior ou menor grau, essa câmera-artefato-corporal - câmera máscara, câmera-pele-de-animal, câmera-flecha, câmera-canoa, câmera armadilha, câmera-flauta, câmera-bicho-preguiça (Brasil, 2013) - é incorporada às práticas ritualísticas e cotidianas da aldeia. (BRASIL, 2016, p.604)

Na expressão cinematográfica, é possível observar que o *nhandereko* se traduz no que Lévi-Strauss (2008) chama de pensamento mítico ou selvagem, cuja base é composta por elementos heterogêneos e primitivos, uma *bricolage*.

Assim como o bricolage, no plano técnico, a reflexão mítica pode alcançar, no plano intelectual, resultados brilhantes e imprevistos. [...] muitas vezes se notou o caráter mitopoético seja no plano da arte chamada “bruta” ou “ingênua” nos cenários de Georges Melies ou ainda naquele imortalizado por *As grandes esperanças* de Dickens [...] (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 32)

Nesse sentido, tomamos o Cinema *Nhandereko* nestas análises fílmicas como a expressão de um sistema ideal de vida dos guaranis através do uso da linguagem cinematográfica que produz um sistema de formas singular – portanto, uma estética – que nos dá a sentir (RANCIÈRE, 2009).

¹⁵ Entre os Mbyá e Kaiowás se difunde a expressão *nhandereko*, já entre os Nhandeva, *nhanderetã*.

3.1 MENSAGEIROS DO FUTURO: ORALIDADE E TERRITORIALIDADE NA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM.



Figura 33: *Mensageiros do Futuro* (2018)

Mensageiros do Futuro (2018) é um documentário de doze minutos, dirigido por Graciela Guarani, realizadora Guarani Kaiowá, e filmado na Aldeia Jaguapiru, reserva indígena situada no município de Dourados, no Mato Grosso do Sul, território onde a cineasta nasceu e foi criada. O filme trata da preocupação das lideranças da aldeia com o enfraquecimento do vínculo dos mais jovens com a cultura Guarani Kaiowá.

Em primeiro momento, é possível identificar alguns aspectos estéticos da obra que estabelecem aproximações com a cosmologia guarani no que diz respeito à organização social e à oralidade presente na cultura dos Guarani Kaiowá. Podemos dizer que a cineasta Graciela Guarani opta por uma estratégia que Marcius Freire (2007) chama de documentário de improvisação¹⁶ e se utiliza de planos mais fechados nas entrevistas com as lideranças políticas e espirituais da aldeia, evidenciando a relação de proximidade entre quem filma e quem é filmado e possibilitando destaque maior a esses personagens em relação a outros.

¹⁶ Segundo o autor, o filme de improvisação é um estilo que se tornou bastante presente nos filmes de Jean Rouch, uma vez que, trabalhando com pessoas de tradição oral, seria impraticável para o cineasta utilizar ferramentas como roteiros e diálogos previamente escritos. A improvisação, neste caso, se refere a arte do logos, a arte da palavra e a arte do gesto. Nessa modalidade, o “outro” deixa de ser apenas objeto do registro, contribuindo para que este aconteça, pois “é necessário deslanchar uma série de ações, para ver, de repente, emergir a verdade da ação inquietante de um personagem que se tornou inquieto”. (FREIRE, 2007, p. 58)



Figura 34: (PP) Getúlio Juca, Cacique e *Ñande Ru*



Figura 35: (PPP) Teresa Guarani, *Ñande Sy*.

Em *Mensageiros do Futuro* a oralidade atua como fio condutor e está presente em grande parte do filme, que faz uso de entrevistas em planos mais fechados tais como primeiro plano (PP) e primeiríssimo plano (PPP) para criar a narrativa do documentário a partir das vozes que são consideradas lideranças políticas e espirituais na aldeia. Aqui, a instância da oralidade opera como poética e tem papel central na transmissão dos saberes e na afirmação cultural indígena, conforme salienta Rêgo, Przybylski e Silva (2016):

[...] nas poéticas orais é que se instauram as formas de sobrevivência, (re)emergência de um antes, de um ontem, pois muitas práticas da vida social são explicadas através dela. Percebe-se suas peculiaridades e influências dentro do cotidiano de toda e qualquer sociedade; Expressa crenças, valores, presentifica e reatualiza saberes. (RÊGO; PRZYBYLSKI; SILVA, 2016, p. 30)

Nesse sentido, os autores complementam ainda que “a voz pode ser entendida como um conjunto de elementos sonoros ou visuais, que carrega uma expressividade, e que, de modo organizado e hierarquizado, na arquitetura do filme, consegue produzir um efeito característico próprio das realizações documentais”. (RÊGO; PRZYBYLSKI; SILVA, 2016, p. 31)

Na estrutura social indígena Guarani, a aquisição e a transmissão de conhecimento estão atreladas à comunicação que se desenvolve, no eixo vertical, entre humanos e deuses e, no eixo horizontal, dos humanos entre si (TESTA, 2008). Nesse sentido, parte-se da premissa de que os líderes espirituais mais velhos da aldeia (*Ñande Ru* e *Ñande Sy*), atuam como mediadores do conhecimento do campo divino para o terreno. Sobre tal comunicação espiritual, Mezacasa acrescenta:

A comunicação xamânica é uma espécie de superlinguagem, permitindo a comunicação dos homens com seres situados em outros planos cósmicos: havendo comunicação há também relação, e esta pressupõe a comunicação. De certa forma, a linguagem xamânica é uma linguagem não humana, seu uso se restringe à comunicação com “os de cima”. (MEZACASA apud PEREIRA, 2014, p. 147)

Também é possível identificar a relação da oralidade com a doutrina da concepção e reencarnação humana na cultura Guarani. De acordo com Egon Schaden, a divindade guarani “pode mandar os pais para uma criança que ainda não viveu nesse mundo. É por ocasião do nascimento que lhe é conferida a alma *ñeé* (‘fala’)” (SCHADEN, 1974, p. 109). De acordo com a “teoria das almas” de Schaden, cada indivíduo indígena guarani portaria duas ou mais almas. São elas: *ã*, associada à sombra da pessoa, e *nhe'é*, que significa fala e é central ao conhecimento na medida em que possibilita a comunicação (PISSOLATO apud TESTA, 2008, p. 295).

Para Schaden, embora haja uma ou outra diferença entre as etnias, é comum entre os Mbyá, Nhandeva e Kaiowá a ideia de uma pluralidade de almas que personifica as diferentes forças da natureza e que influencia sobre as ações do indivíduo (ações que podem ser consideradas “boas” ou “más”). *Ayvú* ou *ñe* que é considerada a “alma boa” e está associada à fala, significa propriamente a linguagem.

O *Ayvú* ou *ñe* - fala - é de origem divina, isto é, participa da natureza dos espíritos sobrenaturais. É responsável pelos desejos, sentimentos e manifestações mais sobres do indivíduo. A função primordial, básica, da alma é a de conferir ao homem o dom da linguagem. (SCHADEN, 1974, p. 112)

Segundo Borges, o universo na concepção dos Guaranis sustenta-se na e pela palavra. Ou seja, visto que a palavra divina gerou a vida e a norma, ao mesmo tempo, os Guaranis

dividem o ser humano em corpo e fala. Nesse sentido, eles dizem que ao nascer alguém uma palavra tomou assento: “*verdadeiros pais da palavra que habitará os numerosos filhos que estão por vir*” [trecho extraído de um mitopoema guarani] (BORGES, 2015, p. 83). Tal designação evidencia um aspecto interessante sobre a conexão entre oralidade, crença e identidade, já que existe “em primeiro lugar a ideia de comunicação inter-humana, em consonância, aliás, com a filosofia de vida (...). O indivíduo vale socialmente na medida em que é parte da comunidade e em que se comunica com os companheiros” (SCHADEN, 1974, p. 112).



Figura 36: (PG) *Chiru* ou *xiru*¹⁷, símbolo xamânico Kaiowá.



Figura 37: (PG) Perspectiva de dentro da casa de reza.

¹⁷ O *chiru* ou *xiru* é uma espécie de cruz feita em madeira que representa um elemento espiritual poderoso na intermediação entre o povo Kaiowá e as várias dimensões do universo.

Os planos gerais (PG) presentes em *Mensageiros do Futuro* são mais alongados e contemplativos, se entrelaçam com as entrevistas buscando nos apresentar o território, os elementos ritualísticos e as forças da natureza que se conectam através do sagrado. Podemos desdobrar a relação espiritual e material do Guarani Kaiowá com o território através de um breve trecho da lenda mitológica em forma de cânticos transcrito por León Cadogan presente em *Literatura Pai-Kaiová*:

*Ya estamos pisando esta tierra,
ya estamos pisando esta tierra reluciente,
ya estamos pisando esta tierra llameante,
ya estamos pisando esta tierra tronante,
ya estamos pisando esta tierra perfumada,
ya estamos pisando esta tierra reluciente perfumada,
ya estamos pisando esta tierra llameante perfumada,
ya estamos pisando esta tierra verdaderamente perfumada,
ya estamos pisando esta tierra iluminada débilmente con la luz eterna,
ya estamos pisando lo iluminado verdaderamente con débil
luz eterna por jasuká [por jeguaká, mba'ekuaá y kurusú...],
dijo mi Abuelo grande primigenio”.*

(Tradução original Guarani/Espanhol, por Marcial Samaniego e Leon Cadogan, 1965)

De acordo com Mezacasa podemos entender nesse contexto o conjunto de explicações simbólicas decorrentes do fazer-se existir em um território. Para ela, “é nesse estar no território, a partir do cosmológico, que essa sociedade explica e se coloca no mundo”. Nesse sentido, a autora corrobora o pensamento de Porto-Gonçalves quando diz que “a sociedade se territorializa sendo o território sua condição de existência material” (PORTO-GONÇALVES apud MEZACASA, 2014).





Figuras 38 e 39: (PC) Dança e cantos ritualísticos Kaiowá preenchem o enquadramento aberto.

É importante mencionar a oralidade como elemento-chave tanto na construção discursiva como na estética de *Mensageiros do Futuro*. O filme mescla depoimentos em português e guarani, onde podemos observar os mais velhos falando somente na língua guarani, enquanto os jovens aparecem falando, majoritariamente português, o que reforça a ideia da fragilização do vínculo das novas gerações com a língua originária.



Figura 40: (PC) Jovem Guarani ao centro ao lado de dois moradores mais velhos da aldeia.

Na estrutura estética do documentário, os jovens da aldeia, seja em posição de escuta ou de fala, aparecem em planos-conjunto (PC) sempre acompanhados dos mais velhos, evidenciando, na imagem, a estrutura hierárquica na transmissão do conhecimento cultural Guarani através da linguagem oral.

Por fim, podemos constatar que o filme *Mensageiros do Futuro*, de autoria da cineasta Graciela Guarani, imprime os aspectos cosmológicos dos Kaiowá na medida em que captura elementos da oralidade e da territorialidade presentes no uso da linguagem cinematográfica.

Nesse sentido, compreendemos que, aqui, a palavra - enquanto comunicação terrena e espiritual - é constitutiva da imagem. E, ainda, enquanto escolha ética e estética - é constitutiva da narrativa. Nas palavras de Rêgo, Przybylski e Silva:

Vale ressaltar que dentro da dimensão da voz, e para além da voz tradicional constituída por elementos sonoros, poder-se-ia identificar uma outra dimensão ligada à escolha das imagens, por meio da decisão e arranjo dos recursos visuais e sonoros imbricados na construção da estrutura fílmica. Essa voz estaria ligada à forma como o cineasta busca expressar uma determinada perspectiva, ao construir seu ponto de vista do mundo e do seu tempo. (RÊGO; PRZYBYLSKI; SILVA, 2016, p. 31)

Se o território é condição de existência material entre os Kaiowá, a demarcação da linguagem cinematográfica em seus próprios termos é crucial para existir no simbólico. Ocupar e preencher o território da imagem no campo e extracampo fílmico significa reivindicar o território imaginário a partir de seu próprio ponto de vista e forjar futuros possíveis. Felipe afirma que “[...] **[Cineastas indígenas guarani - grifo meu]** não abdicam ‘da condição de sujeitos de sua própria fala e história’ (Miglievich- Ribeiro, 2014, p. 67), ‘de modo dialogal e comunitário’ (Mignolo, 2014, p. 7), ‘[tencionando o] fim da colonização oficial e sua presença reiterada’ (FELIPE *apud* Almeida, 2019, p. 250).

Em referência a Walter Mignolo (2010), em sua formulação sobre a reversão de espelhos pós-coloniais, Felipe salienta que as intervenções dos cineastas indígenas se configuram como ““projetos decoloniais, isto é, projetos que forjam futuros nos quais a modernidade/colonialidade será um mal momento na história da humanidade dos últimos quinhentos anos”. (FELIPE, 2019, p. 250). Pois, para ele “[...] chegamos ao mundo histórico, que atravessa o cinema documentário indígena com precisão: “[o que, enfim] foi, é e o que poderá vir a ser” – não um mundo estático em sua temporalidade, mas mutante, dinâmico e circular”. (FELIPE, 2019, p. 250)

3.2 SONHO DE FOGO: AUTO-REPRESENTAÇÃO E O REGISTRO DO PRESSÁGIO COM A CÂMERA-PETYNGUÁ



Figura 41: (PP) Alberto Alvares, cineasta guarani Nhandeva

Sonho de Fogo (2020) é um documentário de sete minutos, dirigido por Alberto Alvares, realizador Guarani Nhandeva, que narra uma experiência xamânica da visão dos sábios espirituais guaranis em relação à doenças e pandemias através da interpretação dos sonhos. De acordo com Salustiano (2020), “O sonho é um fenômeno que se conecta a diversos aspectos interrelacionados da vida guarani: concepção, nomeação, parentesco, canto, curas xamânicas, aconselhamentos cotidianos, deslocamentos territoriais etc”. (SALUSTIANO, 2020, p. 2). Podemos acrescentar, ainda, o aspecto do presságio. De acordo com o autor:

o sonho entre os Guarani – acontecimento de alto valor epistemológico e relacionado ao “ver” (-*exa*) – pode atuar como uma “tecnologia de antecipação” (Sztutman, 2020) voltada a evitar aquilo que leva ao definhamento das pessoas. Dessa forma, se os sonhos, por um lado, figuram ao lado de processos de rompimento de relações, por outro lado, eles comumente têm por efeito a produção de “alegria” (-*vy’a*) daquele(s) que parte(m), que buscarão estabelecer novas relações em um território propício ao “fortalecimento” (-*mbaraete*). (SALUSTIANO, 2020, p. 1)

Para Viveiros de Castro, o xamanismo ameríndio pode ser compreendido como a habilidade que certos indivíduos manifestam “de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies a adotar a perspectiva de subjetividades ‘estrangeiras’, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 49).

Na construção fílmica de *Sonho de Fogo*, a representação da cultura guarani é afirmada não somente enquanto gesto político de quem dirige a obra, mas também na auto

representação de Alberto Alvares, que se põe em frente à câmera em primeiro plano (PP) para narrar seu ponto de vista enquanto guarani nhandeva sobre o acontecimento da pandemia da covid-19. “Trata-se de um corpo que, ao filmar, marca sua presença em cena, deixando-se, por sua vez, afetar por aquilo que filma”. (BRASIL, 2016, p.604). Nessa perspectiva, o engajamento participativo do cineasta nos acontecimentos é o que prende a nossa atenção (NICHOLS, 2012, p. 158).

Podemos dizer que, enquanto espectadores, somos convidados a participar dessa experiência/testemunho xamânica de presságio mediada pela câmera, possivelmente de uma maneira mais próxima do ponto de vista de Alberto Alvares. A forma de documentar a própria experiência escolhida pelo cineasta aproxima a obra do documentário participativo, pois “reduz a importância da persuasão, para nos dar a sensação de como é estar em uma determinada situação” (NICHOLS, 2012, p. 153). Nas palavras de Brasil (2016):

[...] o acoplamento entre o corpo e a câmera permite que a dimensão que denominaríamos fenomenológica – ou seja, que tudo aquilo que se inscreve concretamente na imagem – entre em relação com uma outra dimensão, digamos, cosmológica - constituída muitas vezes por processos invisíveis que afetam a imagem, mas que a ultrapassam. (BRASIL, 2016, p.604)

Lévi-Strauss (2007) na leitura de Caixeta de Queiroz, afirma que o pensamento indígena é “um pensamento selvagem porque se constrói com base nas qualidades sensíveis” (DE QUEIROZ, 2008, p. 117). Para o autor, a base deste pensamento se constitui de pedaços daquilo que foi desmobilizado ou destruído, e concebido mais a partir do corpo e da experiência do que através do intelecto e da razão, “um pensamento esquivo à instituição e ao poder” (Ibidem).

[...] o pensamento selvagem - ou mitológico - elabora estruturas organizando os fatos ou resíduo dos fatos (pedaços, pontas), ao contrário da ciência, que fabrica fatos com base em estruturas (hipóteses, teorias) (LÉVI-STRAUSS, 2007). Contudo, a ciência do concreto é apenas uma das faces do pensamento selvagem. Outra seria aquela do pensamento rebelde e imaginário, aquele que não se deixa domesticar. (Ibidem)



Figuras 42 e 43: (PD) registro do corpo que atravessa o quadro frente ao fogo.

Registrar a passagem de um corpo humano que atravessa em plano detalhe (PD) o quadro em frente às chamas que tomam quase a totalidade do enquadramento traz consigo a ideia de uma “captura do presságio”, e ainda, uma apropriação poética desses elementos da natureza em busca de uma forma filmica, uma proposta estética.

Para os guarani Nhandeva, o sonho está relacionado ao entendimento dos aspectos de sua própria existência. E sonhar com fogo seria uma previsão catastrófica associada a chegada de enfermidades, conforme pontua Schaden “acreditam eles, é verdade, que o mundo vai caminhando para o seu fim e que a sua destruição, que se dará por meio do fogo, deverá ser interpretada como consequência da maldade dos homens, mormente dos brancos.” (SCHADEN, 1974, p. 166). O autor afirma que os dois grandes males que atormentam o espírito do Guarani são as numerosas doenças que o afligem e, mais ainda, a ideia mítica do fim do mundo cada vez mais próximo (SCHADEN, 1974).

Para Caixeta de Queiroz,

fazer um filme documentário é uma espécie de *bricolage*, ir a cada passo, pé ante pé, tateando o caminho, atento ao que se passa na frente da câmera, colhendo pedaços (que são as imagens) de um todo (uma materialidade, uma corporalidade) e de um 'tudo' (um imaginário) que se passa fora da câmera, tudo isso sem roteiro prévio (...) (DE QUEIROZ, 2008, p. 118).

Nesse sentido, o cinema oferece ao indígena um meio mais eficaz para realizar sua antropologia nativa ou reversa do que a palavra escrita uma vez que “se aproxima da mitologia, do imaginário, do sonho, do mágico, do corpo, da materialidade, ou seja, aproxima-se do pensamento indígena, selvagem e não domesticado”. (Ibidem).



Figura 44: *Xeramoin* usa o petyngúá durante ritual de proteção e cura.

Podemos compreender *Sonho de Fogo* com um filme de autoria Guarani, uma vez que, observa-se que o processo de realização do cineasta em seu conjunto de obras é atravessado por aspectos da cosmologia guarani, sobretudo no que diz respeito ao xamanismo.

Ao relatar o processo de realização de seu primeiro filme documentário intitulado “*Karai ha’egui kunhã karai ‘ete - Os verdadeiros líderes espirituais*” em seu trabalho de conclusão de curso “*Da Aldeia Ao Cinema: O Encontro Da Imagem Com A História*” (2018), Alberto Alvares nos aponta que a cosmologia está presente desde o princípio de seus processos criativos. Tanto no que diz respeito à escolha pela construção narrativa, conduzida a partir das palavras do espiritual da aldeia e personagem central do filme, *xeramoin*¹⁸ Alcindo. Como no que se refere ao uso e manejo do aparato câmera. Conforme assinala:

¹⁸ *Xeramoin* [lê-se tcheramói] é o homem mais velho e líder espiritual da aldeia guarani.

Xeramoin sempre brincava comigo dizendo: não tenha medo desse equipamento, faz de conta que isso é uma câmera de brinquedo e você está aprendendo a capturar um vento vazio aí dentro. [...] Depois da palavra do *xeramoin* Alcindo, passei a usar a câmera como se fosse um *petyngua*¹⁹, para me conectar espiritualmente com a sabedoria do silêncio. Passei a usar minha imaginação no mundo da lente, sem ter medo de quebrar o equipamento. (ALVARES, 2018, p. 18)

A partir de Shiratori (2013), Salustiano sustenta a constituição do sonho guarani, por seu viés cosmológico, enquanto elemento com “‘peso ontológico’ suficiente para ser levado em conta [...] em explicações do que acontece e/ou antecipações do que virá a acontecer” (SALUSTIANO, 2020, p. 7)

De acordo com o autor, um dos aspectos do sonho enquanto fenômeno interrelacional na vida guarani é o vínculo entre sonho e a os deslocamentos territoriais entendido como uma prática anti-definhamento que gera a mobilidade espacial entre esses povos. Na busca pelo bem-estar e “fortalecimento” (*-mbaraete*) do grupo, o sonho guarani deve ser interpretado junto aos seus pares (parentes) e age com uma espécie de “tecnologia de antecipação” (Sztutman, 2020), bem como exemplifica Salustiano:

Em “*O Último Sonho*” (2019), do diretor guarani Alberto Álvares, a irmã do falecido líder Wera Mirim conta que uma noite ele lhe disse ter tido um “sonho revelação”. Nesse sonho, era mostrado um lugar para fundar uma nova aldeia, que viria a ser a aldeia de Brakui (Angra dos Reis/RJ). Ele foi na frente, vivendo dois ou três anos no novo lugar; ao retornar, anunciou que o lugar sonhado existia mesmo, e que era um lugar “para buscar forças para fortalecer a alegria das crianças”. Em seguida, se mudou para lá com os parentes. (SALUSTIANO, 2020, p. 10)

Por fim, podemos dizer que a perspectiva cosmológica guarani sobre o sonho, em suas diferentes formas, se faz presente no conjunto das três obras da filmografia de Alvares acima citadas.

Ao evocar as imagens com seu *petyngua*-câmera em *Sonho de Fogo*, Alberto Alvares nos parece fazer o exercício de tecer três tempos de forma circular: o tempo das memórias do passado de seus ancestrais evocadas pelo próprio cineasta em seu depoimento em frente à câmera, o tempo mítico a partir das perspectivas originárias que constituem o *nhandereko*, e o tempo presente atravessado pelo fenômeno da pandemia do covid-19. Nesse sentido, o aparato câmera se revela indissociável do aspecto mediúnico que produz as imagens nesse cinema indígena particular. Nas palavras do realizador:

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. Através dela você vai ao

¹⁹ *Petyngua* é um cachimbo usado como instrumento xamânico guarani.

encontro de sua história de vida, e a partir do momento que se filma, você também escuta, aprende, e revisita o passado, o presente, e até mesmo seu futuro. (ALVARES, 2018, p. 15)

3.3 PARÁ RETÉ: A “CÂMERA JEGUATÁ” E O CINEMA QUE MOVIMENTA COM AS FORMAS DO CINEMA.



Figura 45: (PP) Imagem de abertura do filme *Pará Reté*.

*Pará Reté*²⁰ (2015) é um filme-processo (ALVARENGA, 2017) do gênero documentário com duração de quinze minutos da realizadora Guarani Mbyá, Patrícia Ferreira (Pará Yxapy) no qual a cineasta conta a história de sua mãe (*Elsa Pará Reté*), homônima do filme, e nos convida a conhecer esta relação particular entre gerações de mulheres guarani.

O filme abre com a protagonista, *Pará Reté*, em primeiro plano (PP), caminhando ao lado da rodovia. Ao fundo, crianças, homens e mulheres mais jovens seguem-na. A câmera, em punho, acompanha o ritmo do caminhar, enquanto uma narração em guarani feita pela própria cineasta nos apresenta a matriarca.

Na cena de abertura, é possível identificarmos, a partir da escolha da *mise-en-scene* e da narração, que o filme possui muitos atravessamentos em relação ao *Jeguatá*, palavra que na língua guarani se traduz como o ato de caminhar, de se deslocar, ou viajar, mas para além desta definição, abrange múltiplos significados ligados a aspectos cosmológicos, sociais e históricos do povo guarani Mbyá. De acordo com Souza Pradella (2009), o termo significa

²⁰ Uma vez que este filme possui originalmente o formato de longa-metragem, nesta análise, irei me ater apenas a um dos cortes provisórios da obra, exibido em formato de curta-metragem em 2021, o qual tive a oportunidade de assistir em exibição on-line no site da mostra de cinema “Amotara – Olhares das Mulheres Indígenas”, acesso realizado em 29 de março de 2021.

ainda “deslocar-se para além de um sentido meramente físico, por exemplo, uma viagem xamânica na qual o xamã através de seus saberes “caminha” é capaz entre formas e domínios”. (SOUZA PRADELLA, 2009, p. 2). Segundo a mitologia dos Guaranis, a caminhada sagrada está presente desde a criação de suas divindades, conforme trecho abaixo:

É também caminhando que *Nhãnderú* abandona a Primeira Terra após se desentender com *Nhãdexý heté* (Nossa Mãe verdadeira). Grávida, a deusa percorre uma longa jornada buscando por *Nhãnderú*, guiada por seu filho *Nhãmandú* (a divindade Solar), que antes mesmo de nascer, lhe indica por quais caminhos seguir. Eis que *Nhãmandú*, da barriga de sua mãe, vê uma flor à beira do caminho e passa a desejá-la. Ao pegá-la, *Nhãdexý heté* acaba sendo picada por uma vespa, tornando-se ríspida com seu filho (em algumas versões chega mesmo a bater no ventre, ora intencionalmente, ora sem o querer) que, desde então, cala-se. Diante do silêncio do filho, *Nhãdexý heté* se perde, afastando-se das pegadas de *Nhãnderú* Tenonde Gua e caminhando na direção da morada da avó de todas as onças, onde é morta. *Nhãmandú*, nascido de *Nhãdexý heté* já falecida, cria seu irmão *Jaxy* (dono da imperfeição, a divindade Lunar) e com ele caminha pela primeira terra nomeando as coisas, povoando os espaços e guaranicizando o mundo para, ao fim de sua jornada, encontrar o grande Pai e receber deste os atributos do xamanismo. (SOUZA PRADELLA et al, 2009, p. 9)

Segundo o autor, o *jeguatá* se relaciona não somente a uma busca pela terras sem males, mas se caracteriza, ainda, por diversos outros aspectos e/ou motivos registrados por estudiosos da Etnografia, os quais ele destaca: a “busca por uma terra ideal e um ideal de terra”, de acordo com Melià (1989) e Ladeira (2001). “Conflitos e intenção de distanciamento em relação à presença das sociedades euroreferentes”, segundo Ladeira (1992), Garlet (1997) e Montardo (2002). “Memórias e profecias concebidas em torno das caminhadas”, sugerido por H. Clastres (1978) e Mello (2001). “um entendimento nativo de movimento inerente ao xamanismo no qual os mitos se atualizam e são revisitados”, para Ciccarone (2001). Por fim, o “caminhar que dá forma às metáforas das escolhas da vida e do cotidiano”, proposto por Montardo (2002).

A cineasta Mbyá faz reflexões acerca de certos aspectos da cultura guarani que atravessam gerações de mulheres de sua família e se transformam ao longo do tempo. Na primeira cena, ouvimos Patrícia com os seguintes dizeres:

“*Pará reté*, minha mãe, carrega no nome as palavras ‘mar’ e ‘coragem’. Olho para ela com atenção e curiosidade. Tento alcançar seus dias, sua espiritualidade, sua história. Em breve minha filha cortará os cabelos e entrará em reclusão. Tento compreender aquilo que em nossa cultura desaparece ao mesmo tempo em que resiste e se transforma. Aquilo que nos une e nos distancia como mulheres e como povo” (PARÁ, 2015, 15 min).

Souza Pradella (2009) afirma que, para os Mbyás, o destino dos homens, assim como seus deuses, se encontram no caminhar. Nesse sentido, há aqui um imaginário dotado de referências constantes à necessidade de movimento, uma vez que “o caminhar pode ou não se

caracterizar como uma busca pelos atributos da divindade. Mas, independentemente desta busca, estar em movimento é viver”. (PRADELLA, 2009, p. 9)

O branco não conhece a nossa cultura, essa caminhada que a gente tem. Quando os guarani tão vivendo na beira da estrada, essa caminhada é uma cultura milenar como Nhänderú deixou. Uma visão, uma caminhada pra ser feliz e ter saúde. O Guarani é uma raça só, que tem sabedoria e conhecimento pra andar pelo mundo. (SOUZA PRADELLA apud FRANCO, 2009, p. 9)

Na sequência, o filme acompanha o cotidiano da família da cineasta. *Pará Reté* varre a frente de sua casa ao raiar do dia. A pequena família, onde se encontra a matriarca, a cineasta, sua filha adolescente Gessica e outros familiares, conversam ao redor de um braseiro improvisado no interior da casa enquanto tomam erva-mate com água quente (chimarrão). *Pará Reté* diz a Yxapy que escove os cabelos das meninas pequenas para que Nhamandu as veja belas pela manhã como se fazia antigamente. Pois, segundo a matriarca, nos tempos atuais, as pessoas deixaram de seguir certos ensinamentos sagrados. Nos chama a atenção uma cena específica em que acompanhamos a conversa a partir das imagens de um travelling lateral por meio de um plano americano (PA) que se desloca da esquerda para a direita, enquadrando netas, Patrícia e, por fim, *Pará Reté*. Tal como um corpo-dispositivo que caminha entre eles, temos a impressão de presenciarmos ali um ambiente muito íntimo.

No filme de Patrícia Ferreira, estamos diante do que se assemelha a uma caça às imagens do cotidiano da aldeia, das relações que atravessam o reduto familiar indígena. A captura das imagens nessa caça conta com o dispositivo caminhante, dotado de uma subjetividade sedimentada nos saberes sagrados da cultura guarani.

De acordo com Sophia Pinheiro (2017), podemos refletir ainda sobre o uso da linguagem cinematográfica a serviço de uma produção de “imagens como arma de registro, denuncia, documento e alteridade” (PINHEIRO, 2017) no cinema realizado pela cineasta Mbyá-Guarani, Patrícia Ferreira. Nesse sentido, a autora conclui que o gesto de fotografar e filmar como análogo ao gesto do caçador (FLUSSER, 1985), por meio do acoplamento corpóreo com o instrumento de filmagem, produz um importante efeito de arma múltipla, uma vez que a “câmera está com as pessoas filmadas e/ou fotografadas e com o/a operador/a, ela não opera *sobre* eles”. (PINHEIRO, 2017, p. 115)

A partir deste modo particular de captura das imagens que marcam pegadas pelo caminho do cinema indígena contemporâneo, é que podemos observar o florescer de cinema particular que desenvolve técnicas, estilos, formas de incorporar o cinema à comunidade, formas de pensar a si com o cinema e de fazer do cinema um instrumento de resistência

através de imagens e sons. “Um cinema que caminha com a câmera e descobre-se” (PINHEIRO, 2017, p. 141). Ou, nas palavras da cineasta Mbyá-Guarani, Patrícia Ferreira: um cinema *jeguatá*.

Podemos observar que o estilo da câmera *jeguatá* pontua a produção da cineasta desde os seus primeiros filmes com o Coletivo Mbyá de Cinema. Estilo esse que carrega consigo, bem como observa Aurelio Felipe (2019), uma “estética decolonial”, uma vez que se tratavam de obras filmicas que decorrem de “atos decoloniais que forçam a decolonização da história e da crítica da arte, e a construção de *aesthesis* decoloniais”. (FELIPE apud Mignolo, 2019, p. 243), pois:

[...] temos a caracterização do *ethos* Guarani Mbya do deslocamento, da mobilidade ou da multilocalidade. [...] Estamos diante de uma “noção de propriedade” distinta, que concebe o território como uma grande aldeia, sem que haja a necessidade de fixação em um só lugar. Esse deslocamento, que expande a territorialidade, incorpora-se à materialidade narrativa [...] que se assemelha a um “dispositivo nômade” (FELIPE apud Brasil, 2019, p. 243)

Para o autor, uma vez que filmam a si mesmos nesse mundo próprio, “o dispositivo torna indissociáveis a materialidade do cinema e a materialidade da aldeia”. (FELIPE, 2019, p. 247)

[...] em hipótese alguma a câmera segue uma ética do recuo, na posição de – pretensa – invisibilidade do sujeito que enuncia. [...] Ao contrário, a câmera indígena é o tempo todo denunciada [...], pois pertence à realidade sobre a qual produz imagens, dela é íntima e procura colher o ponto de vista do Outro (dos Guarani Mbya, ou melhor, de si mesma). (FELIPE, 2019, p. 248)

Se é a partir do ato de filmar [e ainda de afirmar o espaço onde o pensamento subalterno foi sistematicamente negado] que projetos decoloniais acontecem, “uma das formas passa, necessariamente, pela autoria”. (FELIPE, 2019, p. 248)

A autoria indígena, de fato, materializa-se no corpo narrativo, nas problemáticas históricas e na intimidade dos cineastas com o espaço fílmico que se confunde com o espaço cotidiano, espiritual e histórico da aldeia. Em cada plano, mesmo nas obras em parcerias com não índios, ocorrem o real acolhimento da *mise en scène* do Outro (Comolli, 2008) e a efetivação de uma antropologia reversa (Caixeta de Queiroz, 2008, p. 116) e revelam não só sua dimensão histórica, mas sua presença real no mundo de hoje”. (FELIPE, 2019, p. 249)

Retornando ao desenvolvimento das cenas, observamos que o fio narrativo da história se bifurca e passamos a acompanhar dois perfis geracionais distintos: de um lado, *Pará Reté*, a mais velha do grupo, figura o saber ancestral, simbolizando a conservação da cultura e do conhecimento. De outro, Géssica, representando a linhagem mais recente de guaranis, a

jovem filha da cineasta, que transita entre o tempo e mundo dos *juruá*²¹, ao passo que vivencia o *nhandereko* no cotidiano da aldeia.



Figura 46: Gêssica, filha de Patrícia Ferreira, a mais jovem da geração de mulheres Mbyá.

À primeira vista, Gêssica é uma adolescente comum: sonolenta, tem dificuldade de acordar cedo e não dá muita importância a certos rituais caros à avó, como se arrumar para Nhanderu, ajudar nos afazeres da casa, e até mesmo aprender a pilar o milho corretamente. Gêssica se diverte ao ouvir músicas eletrônicas e jogar jogos em seu aparelho celular, gosta de andar de bicicleta e jogar futebol na escola com as crianças.

Um corte abrupto nos leva para dentro da casa. Pará Reté está sentada ao redor de um braseiro já quase apagado, recolhendo as cinzas espalhadas enquanto a neta fuma o *petyngué*, cachimbo frequentemente utilizado em ritos e momentos espirituais pelos guaranis.

Vemos Pará Yxapy do lado de fora da casa moendo farinha em um grande pilão. Ela bate com força enquanto a neta despeja aos poucos o farelo no moedor. Reté oferece à neta para pilar, que recusa a função, vemos a avó frustrada continuar a pilar.

Observamos que é através da montagem e justaposição das imagens, que a cineasta tensiona o conflito geracional entre passado e futuro.

Podemos entender aqui a montagem como um processo caminhante *jeguatá*, o qual coloca a cineasta frente a frente com suas próprias intenções de direção que agora, materializadas em imagens brutas, se tornam escolhas de direção.

Pinheiro (2021) pontua que em *Pará Reté* algumas lógicas de consciência são desveladas durante o processo de feitura do filme. Justamente nesse sentido, é que podemos

²¹ *Juruá* é o termo designado para o branco não-indígena.

compreender a obra como o que Clarisse Alvarenga (2017) chamou de filme-processo²².

Pará Reté altera-se pela história, pelo cotidiano e pelas imprevisibilidades da vida e assim, também possui força para alterá-la em contrapartida, formá-la. “Ser cineasta” na trajetória de Patri revelou-se mais como um estado em permanente formação, ou seja, um aprendizado a cada filme, festival, prêmio e debate, e, principalmente, um aprendizado conquistado na realização desse seu primeiro filme como diretora. Logo, Patri não “é” cineasta, “torna-se” cineasta a cada experiência em que apreende mais a respeito de seu processo criativo e imagético. Concomitantemente a esse aprendizado contínuo, esse filme-processo cuja temática abrange as relações entre ela e as mulheres de sua família pode revelar um pouco mais da sua profunda relação com as mulheres Mbyá e com seu próprio “ser mulher” e ser mulher *Mbyá*. (PINHEIRO, 2021, p. 192)



Figura 47: (PC) Pará Reté e Patrícia Ferreira na cena de encerramento do filme.

Em uma das cenas finais do filme, é noite, a câmera está fixa em plano conjunto (PC) lateral. Vemos Pará Reté e Yxapy sentadas uma de frente para a outra do lado de fora da casa. À esquerda, a matriarca aparece em um posição mais alta em relação à Yxapy, à esquerda do quadro. Neste plano, podemos observar uma posição de subalternidade e reverência uma em relação à outra. Yxapy pergunta à Pará Reté: “Tenho a impressão de que as mulheres são mais espiritualizadas. Porque será?”. Ao passo que a matriarca responde: “Na maioria das vezes é assim. Sempre vejo as mulheres entrando mais na casa de reza. Talvez porque convivemos mais com nossas filhas e elas nos acompanham. Yxapy pergunta: “Como você quer que sua vida seja quando você for bem velhinha?” Pará Reté: “Eu queria viver na casa de reza. Para

²² De acordo com a autora, o filme-processo é uma obra cuja sua forma é fundamentalmente indissociável de seu processo de realização. Citando Cláudia Mesquita (2011, p. 18) “[...] seria como se a partir da dilatação do tempo de produção, em função de sua interseção com o vivido”. Desse modo, seria como se a partir da dilatação do tempo de produção, em função de sua interseção com o vivido, o filme tivesse “que se haver com a historicidade desse decurso” (ALVARENGA, 2017, p. 78)

meditar para Nhanderu”. Um momento de silêncio e introspecção entre as duas encerra o filme.

Nas palavras de Pinheiro (2021),

Em *Pará Reté*, o *jeguatá* (a caminhada Mbyá) está ali, o território, a terra, a espiritualidade, o nhadereko, os mitos. Estão todos ali, mas no nível do mais cotidiano e do mais doméstico, no dia a dia dessas mulheres. É o extracampo que invade o campo de maneira muito sensível, e não por se tratar de uma atribuição supostamente feminina, mas por mostrar sutilmente como toda a cosmovisão de mundo Mbyá se dá na vida, no comum, borrando as fronteiras entre o público e o privado, a história e a memória, o íntimo e o êxtimo, o pessoal e o político. (PINHEIRO, 2021, p. 196)

Em consonância com o pensamento da autora é que, em síntese, podemos pensar em *Pará Reté* como um filme que movimenta as formas do Cinema na medida em que ele se materializa a partir de um processo de transformação contínua de autor(a) e obra. Se faz *jeguatá*, uma vez que se revela um cinema-processo dotado de particularidades cosmológicas, capaz de caminhar, atravessar e transbordar as maneiras como enxergamos o Cinema.

3.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A AUTORIA GUARANI NO CINEMA INDÍGENA.

Para chegarmos às considerações específicas sobre a autoria guarani no cinema tomando como *corpus* as análises fílmicas de “Mensageiros do Futuro”, *Sonho de Fogo*” e “*Pará Reté*” acima desdobradas, é importante - em primeiro lugar - trazermos alguns aspectos da formulação da hipótese de André Brasil quanto à autoria de cineastas indígenas na contemporaneidade. Segundo o autor, parte-se de um pressuposto sobre autoria pensado para além da ideia “ligada à decisão sobre quem assina ou não a direção do filme” (BRASIL, 2021). Mas sim, composta por um caráter liminar “entre um modo de conhecimento que se constrói a partir da ideia de propriedade intelectual e de autoria, e outro modo de conhecimento, baseado na tradição e nos cuidados para que possa ser permanentemente retomada e reelaborada coletivamente”. (BRASIL, 2021, p. 4)

trata-se do caráter liminar desse cinema, que se produz no âmbito de experiências históricas e cosmológicas específicas, mas que igualmente se faz em meio a uma pragmática (os equipamentos e “dispositivos”, os procedimentos e estratégias, as operações formais, as formas de circulação e legitimação etc) herdeira de formas de conhecimento e de regimes escópicos modernos (a que o cinema dá prosseguimento, mas que também reelabora e contraria). (BRASIL, 2021, p. 4)

Brasil explica que o conceito dominante sobre autoria está abrigado no regime da propriedade intelectual e se apoia na concepção de que coisas (materiais ou imateriais) podem

vir a se tornar objetos de exploração e privatização (BRASIL, 2021). Já as cosmologias ameríndias, por sua vez, partiriam do princípio contrário, uma vez que:

tudo tem seu dono (as árvores, os animais, os rios, os cantos, os rituais, as imagens): a natureza (tomada desde o princípio como cultura) seria constituída por uma infinidade de subjetividades, donos e domínios, o que exige constante e ciosa diplomacia. **Nesse caso** – e isso é central aqui – **ser dono envolve, menos a circunscrição de uma propriedade, do que a produção de coletivos** (de coisas, animais, seres, pessoas e ambientes). Trata-se, assim, de um dispositivo de coletivização que demanda responsabilidade, cuidado e proteção; troca, reciprocidade, conflito. (BRASIL, 2021, p.10, **grifo nosso**)

Nesse sentido, para pensarmos em autoria no cinema indígena é preciso considerarmos, de antemão, que as tensões entre as partes “cinema” (suas heranças e pragmáticas) e “indígena” (as práticas de cada povo indígena ou de cada comunidade, seus modos de produção e circulação de conhecimento, suas formas de criação estética) (BRASIL, 2021, p.5) são constitutivas de sua própria definição:

Se o cinema – instituição, prática e poética – trabalha por criar a autoria, destaca a idéia de obra e, de alguma maneira, reincide sobre a questão da propriedade intelectual, as comunidades tradicionais onde os filmes são feitos cuidam de tornar a autoria parte de uma coletividade e de suas trocas. Há assim um trabalho incessante para impedir que a autoria se destaque das relações e experiências que permitem o filme, das quais ele participa e às quais retorna. (BRASIL, 2021, p.10)

Posto isso, passaremos aos aspectos mais contundentes no processo criativo dos três filmes analisados que apontam para a ideia de autoria. Aqui, é importante mencionar o caráter coletivo de autoria presente nessas três obras. Sobretudo no que diz respeito à construção do filme com a colaboração de seus pares, pelo viés cosmológico.

Em *Mensageiros do Futuro*, a oralidade e o território são os elementos que mais se destacam no filme. A cineasta opta por registrar o discurso oral dos principais oradores da comunidade que funciona como fio condutor narrativo, onde o importante é passar a mensagem de que as tradições e costumes da cultura kaiowá estão sendo ameaçadas de desaparecerem por um processo colonial de séculos que desestimula a preservação dos saberes e fazeres ancestrais nas gerações atuais da comunidade através da presença massiva de religiões, culturas e tecnologias não-indígenas retratadas no filme.

Tal como um elemento base para a constituição do produto documental, a voz apresenta-se como um elemento de construção de auto representação, na medida em que estaria em consonância, de um modo geral, com o falar guarani. Construir uma auto representação aproxima-se, fundamentalmente, do falar de si para o outro, apresentando, para o espaço onde o filme se expressa, a cultura de massa, os sujeitos portadores de um discurso inerente [...] (RÊGO; PRZYBYLSKI; SILVA, 2016, p. 32)

Graciela Guarani muda de posições em set, reveza-se entre a dirigir a cena e operar

a câmera, contando com a colaboração de seu companheiro e cineasta indígena, Alexandre Pankararu, na captação das imagens e sons, na condução das entrevistas e na montagem do filme.

Tendo em vista que a cultura Kaiowá é sustentada e transferida pela oralidade de gerações mais antigas para gerações mais novas, a colaboração das lideranças políticas (Ñanderu, Cacique) e religiosas (Ñandecy) enquanto personagens se faz central na construção narrativa do filme. As imagens alternadas aos cortes das entrevistas evidenciam paisagens contemplativas mas também territórios esvaziados, nos quais se constata um lugar pouco habitado e, por vezes, abandonado. Exceto, na cena em que o cacique da aldeia e sua família é filmada em plano geral em uma dança-ritual. Nesta, o território da imagem é demarcado e tomado pela força coletiva de corpos e cânticos que resistem ao apagamento de suas tradições.

Percebe-se que, do ponto de vista do cinema indígena, a autoria em *Mensageiros do Futuro* se revela a partir de uma preocupação em demarcar a tela com esses corpos territórios, denunciando situações de ofensivas e disputas de grupos não-indígenas por territórios dos povos Kaiowá, sobretudo, formados por integrantes do agronegócio que dominam a região e grupos religiosos missionários. Um olhar engajado que assume a decolonialidade como perspectiva, pois “desponta um regime imagético de ‘atos de desobediência estética e institucional’, ‘uma vez que [a partir dos processos e dispositivos fílmicos] a máscara da modernidade é posta a descoberto, e a lógica da colonialidade aparece [por inteira] atrás dela” (FELIPE *apud* Mignolo, 2019, p. 250)

Em *Sonho de Fogo*, o xamanismo é o elemento mais expressivo presente no filme. Ao contrário do que acontece em *Mensageiros do Futuro*, onde o filme se concentra mais no registro dos depoimentos do que nos rituais, em *Sonho de Fogo* presenciamos na maior parte do tempo um ritual de proteção e cura. O filme abre com um trecho de um ritual operado em uma casa de reza e, na sequência, o cineasta indígena se põe em frente à câmera para relatar um sonho-presságio. Uma vez que, na cultura Guarani Nhandeva, o sonho é entendido como um fenômeno interrelacional de comunicação, de caráter premonitório, entre as entidades humanas e não-humanas (divindades), podemos identificar um elemento do extracampo fílmico²³ que movimenta a ação por meio das imagens “agenciado por aquilo que filma, também em uma relação (xamânica) de co-autoria”. (BRASIL, 2021, p.14)

²³ O extracampo é um lugar vizinho à aldeia, abrigando mundos arriscados, habitados por animais-espíritos, por agências humanas e não humanas da floresta. Ele produziria, no interior do filme, a passagem entre mundos contíguos mas ontologicamente díspares, talvez incomensuráveis. (BRASIL, 2021, p.6)

No âmbito da autoria guarani, podemos dizer que o filme é constituído coletivamente na medida em que, para que ele possa existir, se faz necessário dar a ver os aspectos de natureza cosmológica que habitam o extracampo filmico. Em síntese, “pensar o fora-de-campo não apenas como efeito narrativo, mas como condição de existência do próprio gesto de filmar, de habitar o espaço heterogêneo da cena, constituída por uma potente e ativa porção invisível [...]” (BRASIL, 2021, p.6)

Em *Pará Reté*, observamos que o aspecto de uma autoria coletiva também é atravessado por uma reflexão de gênero. E, arriscamos a dizer que, justamente por dispor dessa característica, o filme carrega uma potência agregadora ao cinema indígena.

As mulheres indígenas que mostram os mundos visualmente por meio de uma “sensibilização audiovisual” (MARIN; MORGADO, 2016, p. 91) se afastam dessa visão pejorativa e exótica (“do outro”) por meio da apropriação de seus discursos, sendo sua própria agência artística na produção de uma cinematografia indígena feminina. (PINHEIRO, 2022, p. 199, grifo nosso)

No filme-processo de Patrícia Ferreira, o que se destaca é a relação geracional e familiar entre três mulheres Guarani Mbyá que habitam um mesmo espaço cotidiano da aldeia. *Pará Reté*, Patrícia e Géssica vivenciam fases diferentes da vida que se imbricam de maneira, por vezes, conflituosa com o modo de vida Guarani. *Pará Reté*, a mais velha, quer que sua neta Géssica se conecte mais com sua própria espiritualidade e tenta ensiná-la a preservar algumas tradições do nhandereko. Géssica, uma adolescente Mbyá, está passando pela puberdade e em breve fará o ritual de reclusão referente a primeira menstruação (*inhangué*). Patrícia, cineasta, mãe de Géssica e filha de *Pará Reté*, ao passo que registra em filme o descompasso de sua filha e mãe, busca entender como alcançar a espiritualidade da mulher guarani Mbyá (que se personaliza na figura de sua mãe). Na dinâmica entre as três personagens mediada através o dispositivo cinematográfico, Patrícia propõe uma *mise-en-scene* dos afetos:

[...] a produção cinematográfica indígena nos possibilita compreender uma complexa atuação da *mise-en-scène*, pois opera tanto como um recurso estético relacionado à forma do filme quanto como uma forma de apropriação dos meios técnicos, ou seja, possibilita uma autonomia de criação e em frente à câmera, de invenção profilmica pois aciona os sentidos cosmológicos da encenação que referem-se ao extracampo do quadro. (PINHEIRO, 2022, p. 202)

O método de criação das imagens da cineasta sugere uma caminhada dentro e fora dos espaços filmicos, tal como já conhecemos pelos filmes do Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema e do Vídeo Nas Aldeias, nos quais ela compartilha a realização com outros cineastas, “esse jogo entre o campo, o extracampo, o antecampo e o fora de campo é intenso na cena Guarani”

(FELIPE, 2019, p. 247). Há cenas em que a cineasta está em quadro com Gêssica ou Pará Reté, mas também há cenas em que ela está presente e interagindo com as personagens, porém fora do quadro filmico. Para Brasil,

[...] o jogo entre campo e extracampo mobiliza uma pedagogia do olhar, nos exigindo aprender a ver no interior de cosmologias (cartografias do sensível e do pensável, modos de relacionar o visível e o invisível) diferentes da nossa. O filme é, ele próprio, o lugar desse aprendizado. Dar a ver – tornar visível – será, portanto, resultado de operações filmicas e, ao mesmo tempo, do aprendizado que elas conduzem acerca do que significa ver para os povos ou grupos indígenas que acolhem, utilizam (e transformam) o cinema. (BRASIL, 2021, p.6)

Ao mobilizar três mulheres indígenas - incluindo a si - no quadro filmico, compartilhando com Gêssica e Pará Reté o desenrolar dos eventos cotidianos onde as coisas não estão dadas, Patrícia Ferreira parece encontrar no próprio processo de fazer filme seu estilo cinematográfico.

Nesse processo de ver-se refletida, a câmera é participante, um espelho posto para evidenciar as coisas que estavam ali, mas que não são mostradas, não são “vistas” pois durante séculos foram psicologizadas e ressignificadas com agressão como “coisas de mulher” pelo patriarcado. Dentro desse cotidiano, descortina-se com outros olhos o espetáculo, agora “visível”, da manutenção da cultura. Essas estratégias também são uma subversão das “ordens impostas” pelo sistema ideológico racional colonial, neste caso, ao tecnicismo ocidental. (PINHEIRO, p. 213)

Dessa forma, a partir dos aspectos desdobrados sobre os três filmes dirigidos por cineastas guaranis, podemos concluir que o nosso entendimento sobre a existência da autoria guarani no cinema passa essencialmente pela definição de autoria coletiva. Vale mencionar ainda, nas palavras de Brasil, que:

[...] no âmbito do cinema indígena, o fato de defender os filmes como espécies de dispositivos de coletivização não impede que ali apareçam e se consolidem “autorias”, formuladoras de obras, formas estéticas incisivas em seu endereçamento ao domínio do cinema (com suas mostras, festivais e formas de legitimação). **Não impede, da mesma forma, a assinatura, que assume a realização e responsabilidade por esta autoria. Mas que essas formas estéticas e essas assinaturas sejam tensionadas, atravessadas e negociadas em processos coletivos (históricos e cosmológicos) talvez explique, em parte, sua contundência.** Ou seja, que o “olhar” do diretor indígena seja sempre impedido de se fechar em uma perspectiva unívoca, talvez esta seja uma força deste cinema. (BRASIL, 2021, p.12, grifo nosso)

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como objetivo produzir uma reflexão sobre as possibilidades e impossibilidades de representação da cosmologia ameríndia guarani no campo do Cinema. Partimos do pressuposto de que existe um Cinema Guarani e que esse cinema singular tem características estéticas formais e discursivas contextuais diversas do/s cinema/s hegemônico/s. Para desdobramos essa hipótese, tomamos o *Nhandereko* (termo do título, que significa “modo de ser guarani” na língua indígena e abarca um conjunto de particularidades cosmológicas) como elemento balizador em nossas análises sobre os processos criativos em filmes realizados por cineastas guaranis.

Na primeira parte, tratamos de uma ideia de representação do Guarani e outros povos indígenas no cinema brasileiro em três recortes distintos: em primeiro, filmes feitos *sobre* indígenas; em seguida, filmes feitos *com* indígenas; e em terceiro, filmes feitos *por* indígenas. Aqui, consideramos analisar filmes com pontos de vista diferentes entre si quanto à abordagem e representação indígena no cinema brasileiro, traçando um panorama que evidencia a transformação de uma filmografia dotada de representações exotizadas, estrangeiras e afastadas da perspectiva indígena, passando pelo olhar compartilhado, uma alteridade, e que culmina na auto representação de sujeitos indígenas em processo de retomada de seus imaginários e devires (BRASIL, 2016).

A segunda parte se desdobra a partir dos questionamentos que faço enquanto pesquisadora do campo do Cinema, mas atravessada por percepções enquanto descendente dos povos Guarani que me moveram em direção ao encontro e análise dessas obras levando em conta as percepções não-convencionais dos povos indígenas, ou seja, sua cosmologia. Nesse sentido, elaborei as seguintes questões: 1) Existem diferenças entre as representações do povo guarani no cinema brasileiro ao longo de sua cinematografia? 2) O que realizadores indígenas guarani buscam mostrar em seus filmes? 3) Existe(m) alguma(s) particularidade(s) imagética(s) própria(s) da cosmologia indígena nos filmes de realizadores/as guarani? 4) Como esta cosmologia própria reverbera na constituição do discurso fílmico através dos processos criativos de seus realizadores?

Tais perguntas demandaram uma compreensão sobre o que significaria e englobaria a expressão “Cosmologia Guarani” para esta pesquisa sustentada no campo do Cinema. Para isso, do subcapítulo 2.1 ao subcapítulo 2.5, demos conta de apurar um conjunto de elementos da cosmologia guarani. Entendendo que esta cosmologia é vasta e não seria possível abrangê-la em todos os seus aspectos, nos apoiamos em recortes conceituais do

Perspectivismo Ameríndio: o xamanismo, o animismo, o cosmocentrismo e o multinaturalismo que, imbricados com a literatura etnográfica de autores como Nimuendajú, Cadogan, Schaden e outros, deram suporte à análise dos filmes considerados principais para a presente pesquisa.

Um último subcapítulo que encerra a segunda parte da dissertação apresenta um breve panorama histórico de conceitos clássicos aos contemporâneos de autoria no cinema, iniciando pela noção de autoria mais tradicional ligada a um princípio eurocêntrico fruto dos movimentos de vanguarda no final da década de 1940 até chegar na ideia de autoria coletiva mais recente, que rompe com o modelo clássico, no qual se inscrevem os cineastas indígenas. Nossa intenção aqui é desenvolver um raciocínio que aponte para as perspectivas diversas sobre a noção de autor no campo do cinema que trabalhamos na última parte deste estudo.

Por fim, na terceira e última parte, propusemos a análise fílmica de três filmes documentais de curta duração, cada um deles realizado por cineastas guaranis dos povos Kaiowá, Nhandeva e Mbyá, respectivamente. Os filmes foram “*Mensageiros do Futuro*” (2018), dirigido pela cineasta Kaiowá, Graciela Guarani (Poty Rory); “*Sonho de Fogo*” (2020), dirigido pelo cineasta Nhandeva, Alberto Alvares; e “*Pará Reté*” (2015), dirigido pela cineasta Mbyá, Patrícia Ferreira (Pará Yxapy).

Em *Mensageiros do Futuro*, a oralidade e o território são os elementos cosmológicos que se manifestam na constituição do discurso e estética do filme. Em *Sonho de Fogo*, o xamanismo é um elemento de dupla função: ao mesmo tempo que faz está presente no discurso fílmico, é um agenciador daquele que filme e com o qual estabelece uma relação (xamânica) de co-autoria. Em *Pará Reté*, o *jeguatá*, caminhada ancestral dos povos Mbyá se revela por meio das imagens que capturam a relação geracional e familiar entre três mulheres Guarani Mbyá em um filme-processo.

Concluimos com estas análises que os aspectos cosmológicos da cultura Guarani são constituintes, portanto indissociáveis, das obras fílmicas de seus realizadores. Nesse sentido, podemos conceber o Cinema *Nhandereko*, como uma um sistema singular de formas, portanto, uma estética (RANCIÈRE, 2009) que abarca um sistema ideal de vida diverso do princípio eurocêntrico, e possibilita a leitura de uma tradução cosmológica através da linguagem do cinema.

Ao realizar este percurso de pesquisa, me deparei com um trabalho consistente de pesquisadores engajados em investigar filmes de realizadores indígenas de diversos povos, tais como os Xavante, Maxakali, Kuikuro, Xacriabá, Tupinambá, Pankararu, Kariri, Terena,

Guaranis, entre outros.

Em especial, no que concerne às pesquisas sobre a filmes realizados por cineastas Guaranis, encontrei abordagens das mais diversas, algumas delas focadas em analisar a trajetória de sujeitos guaranis enquanto cineastas, outras focadas em analisar a filmografia de um(a) cineasta ou coletivo de realizadores específico. Boa parte dos estudos com os quais me deparei foram análises cujos os desfechos apontavam mais para uma perspectiva de importância das obras de natureza ética e/ou política, e menos para a estética. Poucos foram os que buscavam analisar especificamente quais elementos do ponto de vista cosmológico são capazes de produzir atravessamentos (e de que forma) na constituição filmica. Assim, vislumbro esta pesquisa como um passo importante em direção ao avanço dos estudos filmicos que se ocupam do pensamento sobre o cinema indígena e o Cinema Guarani.

5. REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Clarisse. **Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-)**. Clarisse Alvarenga; prefácio de André Brasil. Salvador, Edufba, 2017. 298 p. il. Inclui bibliografia. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/22849>> Acesso 04 de Março 2022.

ALVARES, Alberto. **Da aldeia ao cinema: o encontro da imagem com a história**. 2018. 27 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura)–Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Habilitação em Matemática.

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma Nova Vanguarda: A Caméra-Stylo. **Revista Foco**, 2012.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa-PT : Edições Texto & Grafia, 2013.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: **O Rumor da Língua**. 2ª Ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2004.

BAZIN, André. La Politique des Auteurs. Paris: **Cahiers du Cinéma**, nº 70, April 1957.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema: Uma introdução**. Tradução: Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

BORGES, Luiz C. Cosmologia, religião e discurso Guarani-Mbyá. **Revista RUA**, v. 6, n. 1, p. 81-112, Out. 2015. Disponível em: <<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8640701>>>. Acesso 01 de agosto 2020.

BRASIL, André; BELISARIO, Bernard. DESMANCHAR O CINEMA: VARIAÇÕES DO FORA-DE-CAMPO EM FILMES INDÍGENAS. **Sociol. Antropol.**, Rio de Janeiro, V. 6, N. 3, P. 601-634, Dez 2016. Disponível em <<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752016000300601&lng=en&nrm=iso>>. Acesso 28 de abril 2021.

_____. Cineastas guardiões: hipótese sobre autoria no cinema indígena. In: **ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO (Compós)**, 30.; GP COMUNICAÇÃO E

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, 2021, Virtual. Anais...: Compós, 2021. Disponível em <<https://proceedings.science/compos-2021/trabalhos/cineastas-guardioes--hipotese-sobre-a-autoria-no-cinema-indigena>>. Acesso 05 de março 2022.

CADOGAN, Léon. **Las Literaturas de Los Guaraníes**. Guaymas, México: Editorial Joaquín Mortiz, 1965 (1ª Ed).

CADOGAN, Léon. **Literatura Paí-Kaiová**. Guaymas, México: Editorial Joaquín Mortiz, 1965 (1ª Ed).

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **A Inconstância da Alma Selvagem e outros ensaios de antropologia**. 2002, São Paulo, SP: Ubu Editora, 1ª reimpressão, 2020.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas Canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo, SP: Ubu Editora, n-I edições, 2018.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. MANA, RIO DE JANEIRO, V. 2, N. 2, P. 115-144, OUT 1996. Disponível em <<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200005&lng=en&nrm=iso>>. Acesso 20 de abril 2021.

CESARINO, Pedro. **Histórias Indígenas dos Tempos Antigos**. São Paulo - SP: Editora Claro Enigma, 2015 (1ª Ed).

COLMAN, Rosa Sebastiana. **Guarani retã e mobilidade espacial guarani: belas caminhadas e processos de expulsão no território guarani**. 2015. 1 recurso online (xxviii, 212 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281217>>>. Acesso em: 21 de junho 2021.

DE QUEIROZ, Caixeta. **Cineastas indígenas e pensamento selvagem**. DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 5, N. 2, P. 98-125, JUL/DEZ 2008. Disponível em: <<https://issuu.com/revistadevires/docs/revista_devires_dossie_documentario>>. Acesso 17 de Novembro 2020.

FELIPE, Marcos Aurélio. Contranarrativas filmicas Guarani Mbya:: atos decoloniais de desobediência institucional no cinema indígena. **Matrizes**, v. 13, n. 1, p. 231-254, 2019.

FLUSSER, Vilém. [1920] **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo,SP: Hucitec, 1985.

FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário. **DOC-ONLINE Revista Digital do Cinema Documentário**. n.03, p. 55-65, 2007.

LEITES, Bruno; BAGGIO, Eduardo; CARVALHO, Marcelo. Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria. **Intexto**, Porto Alegre, RS, p. 6-21, jan. 2020. ISSN 1807-8583. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/97857>>. Acesso 10 de maio 2021.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 8ª Ed. Campinas, SP: Papirus Editora, 2008.

MEZACASA, Roseline. **Sistema-mundo moderno-colonial e a cosmologia Guarani e Kaiowá: a racionalidade entre “os de cá e os de lá”**. Revista de @ntropologia da UFSCar, v.6, n.01, p. 139-152, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://www.rau.ufscar.br/wp-content/uploads/2015/06/vol6no1_06_roseline.pdf>>. Acesso 7 de agosto 2019.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. 5ª Ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

NIMUENDAJU, Curt. **As lendas da criação e destruição do mundo como fundamento da religião dos Apapocúva-Guarani**, tradução de Charlotte Emmerich & Eduardo B. Viveiros de Castro, São Paulo, Hucitec, Edusp, 1987.

PINHEIRO, Sophia Ferreira. A imagem como arma: a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxapy. 2017. 283 f. **Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)** - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

_____. **Gerações em cena, filmar com mulheres Mbyá-Guarani: o filme-processo *Pará Reté***. PROA: Revista de Antropologia e Arte | UNICAMP | 11 (1) | p. 182-216, Jan/Jul. 2021. Disponível em: <<https://www3.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/4238/3486>> Acesso em 04 de Março 2022.

PRADELLA, Luiz Gustavo Souza. Jeguatá: o caminhar entre os guarani. **Espaço Ameríndio**, v. 3, n. 2, p. 99, 2009.

QUEIROZ, R. C. de; DINIZ, R. O. Cosmocinepolítica tikm'n-maxakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena (Dossiê Olhares Cruzados). **GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia**, São Paulo, Brasil, v. 3, n. 1, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/142390>>. Acesso 10 de maio 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2ª Ed. São Paulo: EXO/34, 2009.

RÊGO, F. G; PRZYBYLSKI, M. P; SILVA, P. C. O. **A Voz Mbya-Guarani: Autorrepresentação e Resistência no Documentário Contemporâneo.** In: FLECK G. F. (Org.) Coleção Literatura Comparada. Curitiba, PR: Atena, 2016, p. 29-39.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte.** 4ª Ed. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2016.

SALUSTIANO, Hugo. **Os sonhos entre os Guarani e algumas de suas articulações com parentesco, deslocamentos territoriais e configurações sociais multilocais.** Trabalho apresentado na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 30 de outubro e 06 de novembro de 2020.

SCHADEN, Egon. **Aspectos Fundamentais da Cultura Guaraní.** 3ª Ed. São Paulo, SP: EPU, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

SCVARZMAN, Scheila; IANEZ, Mirrah. **O Guarani no cinema brasileiro: o olhar imigrante.** Galaxia (São Paulo, Online), n. 24, p. 153-165, dez. 2012. Disponível em: <<file:///Users/usuario01/Downloads/9123-31080-1-PB.pdf>> Acesso em 3 de Junho 2019.

TESTA, Adriana Queiroz. **Entre o canto e a caneta: oralidade, escrita e conhecimento entre os Guarani Mbya.** Revista Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 34, n.2, p. 291-307, maio/ago. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ep/v34n2/06.pdf>> Acesso 17 de Novembro 2020.

HIPER Mulheres. Direção de Takumã Kuikuro, Leonardo Sette e Fausto Carlos, Mato Grosso. Vídeo nas Aldeias (VNA), DKK, AIKAX, 2011. (80 min), son, color.

MENSAGEIROS do Futuro. Direção de Graciela Guarani. Mato Grosso do Sul. Olhar da Alma Filmes, 2018. (12 min), son, color.

O Guarany. Direção de Vittorio Capellaro. Rio de Janeiro. Companhia Cinematográfica Brasileira, 1916. (153 min), son, P&B

OS Carajás. Direção de Heinz Foerthmann, Goiás. Serviço de Proteção ao Índio (SPI), 1947. (13 min), son, P&B.

PARÁ Reté. Direção de Patrícia Ferreira. Rio Grande do Sul. Vídeo Nas Aldeias (VNA), 2015. (15 min), son, color.

QUANDO Deus visita a aldeia. Direção de Vincent Carelli. Série “Índios do Brasil”, 4º Ep. Mato Grosso do Sul. Vídeo Nas Aldeias (VNA), 2000. (16 min), son, color.

SONHO de Fogo. Direção de Alberto Alvares. Rio de Janeiro. Nhamandu Produções, 2020. (7 min), son, color.

XINGU Terra. Direção de Maureen Bisilliat, Mato Grosso. Taba Filmes, 1981. (74 min), son, color.