



CINEMA NHANDEREKO: PERSPECTIVAS A PARTIR DA COSMOLOGIA ORIGINÁRIA GUARANI

Anne Lise Filartiga Ale (PPG-CINEAV /Unespar)

Eduardo Tulio Baggio (PPG-CINEAV /Unespar)

Resumo: A proposta de comunicação aqui apresentada nasce do questionamento sobre as possibilidades e impossibilidades da representação da cosmologia ameríndia do povo guarani no cinema. Partimos da hipótese de que o ponto de vista filosófico dos povos guarani tem base no que Eduardo Viveiros de Castro concebe como Perspectivismo Multinaturalista, 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 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). Nosso objetivo é apontar para uma perspectiva de construção do discurso cinematográfico (XAVIER, 2005) diversa da convencionalmente trabalhada no cinema. Para tanto, realizaremos a análise fílmica de duas obras de curta duração do gênero documentário dirigidas por cineastas e/ou coletivos guaranis contemporâneos: Mensageiros do Futuro (2019), direção de Graciela Guarani, cineasta guarani Kaiowá e Sonho de Fogo (2020), direção de Alberto Alvares, cineasta guarani Nhandeva, com vistas a identificar um conjunto de elementos particulares da cosmologia indígena guarani, teorizada por Egon Schaden, e compreender de que forma tais elementos podem produzir atravessamentos em aspectos estéticos no uso da linguagem cinematográfica.

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

1. INTRODUÇÃO

Este artigo 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, *inter alia*, 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).

Nosso objetivo é apontar para uma perspectiva de uso da linguagem cinematográfica diversa da convencionalmente trabalhada no cinema. Diante disso, algumas questões iniciais se fazem presentes nesta reflexão. 1 - O que realizadores indígenas guarani buscam mostrar em seus filmes? 2 - Existe(m) e/ou quais são as particularidades(s) no uso da linguagem cinematográfica própria(s) da cosmologia indígena em filmes de realizadores/as guarani? 3 - Como um documentário pode reverberar a cosmologia guarani na constituição da estética fílmica?

Para dar conta dessas questões, propomos a análise fílmica de duas obras de curta duração do gênero documentário dirigidas por cineastas e/ou coletivos contemporâneos pertencentes a duas diferentes etnias dos povos guarani: *Mensageiros do Futuro* (2019), direção de Graciela Guarani, cineasta guarani Kaiowá e *Sonho de Fogo* (2020), direção de Alberto Alvares, cineasta guarani Nhandeva. Pretendemos identificar um conjunto de elementos particulares da cosmologia e da cultura indígena guarani e compreender de que forma tais elementos podem produzir atravessamentos em aspectos estéticos do uso da linguagem cinematográfica.

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

Tratamos da representação indígena no cinema em três perspectivas distintas, tendo em conta a cinematografia brasileira e como esta apresenta tais perspectivas a partir de exemplos representativos. Primeiro houve o período de um tipo de representação que era estereotipada, como aquelas que apelavam ao exótico primitivo ou ao 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).

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 Guarani* (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 em 1920, 1926, 1950, 1979, 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.” (SCHVARZMAN; IANEZ, 2012, p. 161).

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 elitizados e populares de espectadores.

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; ou *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 as obras do cineasta Sérgio Bianchi, o cineasta Zelito Viana com *Terra dos Índios* (1979), os documentários do cineasta Sylvio Back destacando *República Guarani* (1982) e *Yndios do Brasil* (1995).



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).

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 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 Yxapy¹ 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 fílmicas 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

¹ 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.



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 o pensamento do outro penetrarem no pensamento do observador: ou seja, ver o ponto de vista do outro” (DE QUEIROZ, 2008, p.103).

É a partir desta última perspectiva, que traz uma noção de ato de realização cinematográfica partindo dos próprios indígenas guarani, que o recorte filmográfico apresentado nesta comunicação se insere.

3. A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA COMO BALIZADORA

Seja para qualquer das perspectivas que acabamos de apontar, sobre filmes sobre/com/feitos por indígenas, é importante tomar um conceito de linguagem cinematográfica para que possamos balizar as perspectivas de abordagem, especialmente, neste caso, dos indígenas realizadores em seus processos de criação.

Para tal balizamento conceitual vamos trabalhar com a perspectiva da linguagem cinematográfica enquanto sistema signifiicante, ou, de forma mais ampla, como “o sistema geral de relações que percebemos entre os elementos do filme todo.” (BORDWELL & THOMPSON, 2013:111). Existem maneiras de utilização da linguagem cinematográfica que são amplamente conhecidas e debatidas enquanto padrões usuais e, até, enquanto a maneira correta ou adequada em busca de um alto grau de comunicabilidade com o público. Mas esses padrões usuais também refletem concepções de mundo e valores de certas sociedades. Assim, ao tratarmos da linguagem cinematográfica de filmes indígenas guaranis, em busca dos valores de sua cosmologia, estamos tendo em que conta que “uma obra de arte não usual tem suas próprias regras, o que cria um sistema formal não ortodoxo que podemos aprender a reconhecer e ao qual é possível reagir.” (BORDWELL & THOMPSON, 2013:117)

Nossas três questões, já apresentadas, levam em conta o conceito aqui apresentado para procurar entender como os guaranis utilizam a linguagem



cinematográfica tendo em conta suas visões de mundo, sua cosmologia.

4. ANÁLISE DO USO DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NO CINEMA NHANDEREKO

Ir ao 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)² 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.

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 nesta análise fílmica 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).

4.1 Mensageiros do Futuro: Oralidade e Territorialidade na construção da imagem

² Entre os Mbyá e Kaiowás se difunde a expressão *nhandereko*, já entre os Nhandeva, *nhanderetã*.



Fig. 1: *Mensageiros do Futuro* (2018)

Mensageiros do Futuro 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. A cineasta Graciela Guarani opta por um tipo de documentário de improvisação 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.



Fig. 2 (PP): Getúlio Juca, Cacique e Ñande Ru.



Fig.3 (PPP): Teresa Guarani, Ñande Sy.

Em *Mensageiros do Futuro* a oralidade atua como fio condutor e está presente em grande do filme, que faz uso de entrevistas em planos mais fechados tais como primeiro plano (PP) e primeiríssimo plano (PPP) para criar o enredo do documentário.

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 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, Mota 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 em *Aspectos Fundamentais da Cultura Guarani*, a divindade guarani “pode mandar os pais para uma criança que ainda não viveu nesse mundo. É por ocasião do nascimento que Ihe é conferida a alma ñeé (‘fala’).” (SCHADEN, 1974, p. 109). De acordo com a “teoria das almas” de Schaden (1974), 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~e - 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, 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 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).



Fig.4 (PG): *Chiru* ou *xiru*³, símbolo xamânico Kaiowá.



Fig. 5 (PG): Perspectiva de dentro da casa de reza.

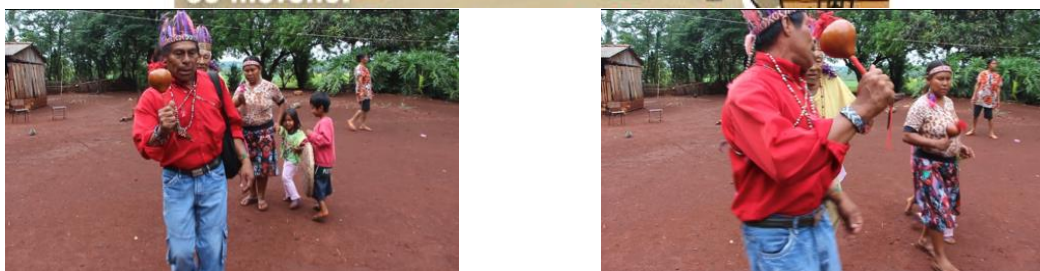
Os planos gerais (PG) presentes em *Mensageiros do Futuro* são mais alongados e contemplativos, se entrelaçam com as entrevistas buscando nos apresentar o território, os elementos ritualísticos e as forças da natureza que se conectam através do sagrado. Podemos desdobrar a relação espiritual e material 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 Paí-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).

³ 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.



Sequência Fig. 6 e 7 (PC's): 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 guarani, enquanto os jovens aparecem falando, majoritariamente, português, o que reforça a ideia da fragilização do vínculo das novas gerações com a língua originária.



Fig. 8 (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.

4.2 *Sonho de Fogo* - A auto representação e o gesto de “registrar o presságio” com a câmera



Fig. 9 (PP): Alberto Alvares, cineasta guarani Nhandeva

Sonho de Fogo é um documentário de sete minutos, dirigido por Alberto Alvares, realizador Guarani Nhandeva, que narra uma experiência xamânica da visão dos



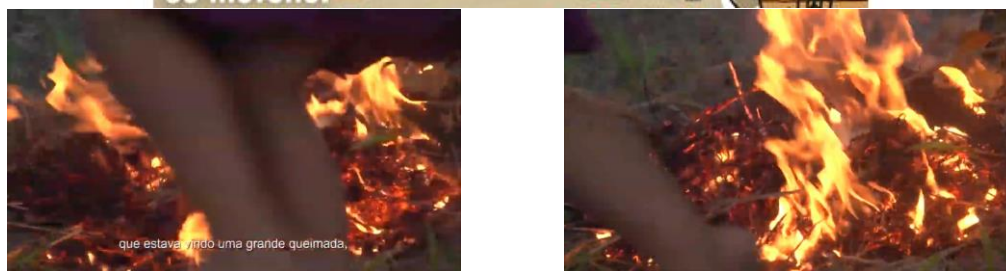
sábios espirituais guaranis em relação à doenças e pandemias através da interpretação dos sonhos. Para Viveiros de Castro, o xamanismo ameríndio pode ser compreendido como a habilidade que certos indivíduos manifestam “de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies a adotar a perspectiva 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 na também 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 do vírus covid-19. 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)

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)



Sequência de Fig. 10 e 11 (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 fílmica, 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).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo teve como proposta produzir uma reflexão sobre as possibilidades de representação da cosmologia guarani no cinema a partir da análise



de filmes documentais de curta-metragem realizados por cineastas indígenas.

Na primeira parte, buscamos tratar de uma ideia de representação do indígena guarani no cinema brasileiro, seus desdobramentos e características em três perspectivas históricas distintas: o cinema feito sobre guaranis (da década de 1910 até 1960), o cinema feito com guaranis (da década de 1970 até final dos anos 1990), e o cinema feito por guaranis (a partir dos anos 2000), com base em exemplos representativos da nossa cinematografia.

Na segunda parte, apontamos para o uso diverso da linguagem cinematográfica em filmes realizados por indígenas guaranis enquanto sistema signifiicante que é capaz de produzir uma estética diversa da que reconhecemos como cinema padronizado e que, muitas vezes, pode causar um certo estranhamento.

Na terceira parte realizamos a análise fílmica de *Mensageiros do Futuro* e de *Sonho de Fogo* em busca da identificação de particularidades próprias da cosmologia guarani que atravessam a construção das obras fílmicas dos realizadores guarani Kaiowá e Nhandeva, respectivamente. A partir das análises fílmicas foi possível concluir que o interesse dos realizadores indígenas guarani está em capturar esses elementos particulares de sua cultura. Nesse sentido, podemos dizer que a câmera está a serviço de uma tradução cosmológica através da linguagem do cinema.

6. REFERÊNCIAS

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

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, 7 out. 2015.

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

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

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.

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



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

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.

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

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.

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

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.