

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes

FICÇÃO

EM TERRA INDÍGENA

ENREDO, ENCENAÇÃO E NARRAÇÃO NA
CONSTRUÇÃO DO FILME *PARÁÍ* JUNTO
AOS GUARANI MBYA DO JARAGUÁ

VINICIUS MANTOVANI CONTRERA TORO

São Paulo 2023



FICÇÃO EM TERRA INDÍGENA

ENREDO, ENCENAÇÃO E NARRAÇÃO NA
CONSTRUÇÃO DO FILME *PARÁÍ* JUNTO
AOS GUARANI MBYA DO JARAGUÁ

VINICIUS MANTOVANI CONTRERA TORO



Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes

FICÇÃO

EM TERRA INDÍGENA

ENREDO, ENCENAÇÃO E NARRAÇÃO NA
CONSTRUÇÃO DO FILME *PARÁÍ* JUNTO
AOS GUARANI MBYA DO JARAGUÁ

VINICIUS MANTOVANI CONTRERA TORO

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios
e Processos Audiovisuais

Área de concentração: Poéticas e Técnicas

Orientador: Prof. Dr. Atilio José Avancini

São Paulo 2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

email: vinciustoro@yahoo.com.br

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Toro, Vinicius Mantovani Contrera
Ficção em terra indígena: Enredo, encenação e
narração na construção do filme Para'í junto aos Guarani
Mbya do Jaraguá / Vinicius Mantovani Contrera Toro;
orientador, Atílio José Avancini . - São Paulo, 2023.
124 p.

Dissertação (Mestrado Profissional) - / Escola de
Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Povo Guarani. 2. Terra Indígena Jaraguá. 3.
Roteiro. 4. Encenação. 5. Narrativa cinematográfica. I.
Avancini , Atílio José . II. Título.

791.43

CDD 21.ed. -

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

**FICÇÃO EM TERRA INDÍGENA
ENREDO, ENCENAÇÃO E NARRAÇÃO NA CONSTRUÇÃO
DO FILME *PARAÍ* JUNTO AOS GUARANI MBYA DO JARAGUÁ**

VINICIUS MANTOVANI CONTRERA TORO

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios
e Processos Audiovisuais

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora

Orientador: Prof. Dr. Atílio José Avancini. Instituição: ECA-USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Pedro de Niemeyer Cesarino. Instituição: FFLCH-USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Leandro Rocha Saraiva. Instituição: UFSCAR

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Disseram-me que escrever os agradecimentos era a parte mais importante de uma dissertação, pois seria a única que todo mundo leria. Espero que me desculpem aqueles que por acaso eu venha a esquecer. De forma metalinguística, agradeço primeiramente a oportunidade de agradecer, pois ao escrever estas linhas, emocionei-me profundamente ao lembrar tantas pessoas e momentos desta jornada.

Começo como aprendi com os Guarani, agradecendo à mãe e ao pai celestes Nhandecy e Nhanderu. Ter tido a oportunidade de adentrar o mundo dos Guarani me faz ter certeza de que estou no *tape porã*, o bom caminho.

Agradeço àquele que inicialmente me levou a Tenonde Porã, Rony Cácio, com quem continuei indo às aldeias nos primeiros anos. Lembro com nostalgia das risadas que nos acompanhavam a cada passo por aquelas terras. Agradeço à Luna, com quem formamos o trio desse começo e cuja amizade perdura até hoje.

Agradeço a todos os Guarani. Seu povo me fez encontrar algo que ainda não conhecia em mim e sua luta me deu direção. Agradeço aos que inicialmente me abriram a porta de sua casa, onde dormi pela primeira vez em solo indígena: Pará, Cláudio e seus filhos, Karaí, Marília, Maysa e minha afilhada Giselda. Aos outros que, nesse início, compartilharam a fogueira: Ataíde, Dirceu e Dona Bernarda.

À Jera, que me hospeda em sua casa e me dá trabalhos há mais de uma década. Agradeço por me apresentar sua aldeia e os caminhos do mundo Guarani, foi no quintal de sua casa que pela primeira vez plantei um milho. Também agradeço à sua família, que se tornou minha primeira grande rede entre os nhandekuery: Dona Ilsa, Verá, Tata, Rose, Chiquinha, Kerexu, Pará, Paloma, Marisa, Karaí baixinho, Priscila, Pedrinho, Erete, Negão.

Agradeço à turma da primeira oficina na Tenondé: Praiano, Txumbai, Gisele, Fulano e ao querido Laio. Agradeço a todos os *xamõis* e *xejary* que compartilharam a história de seu território, nessa oficina e depois, durante a pesquisa do meu primeiro roteiro: Casemiro, Brandina, Inácio, Nivaldo, Kamba, entre outros.

Agradeço àqueles com quem convivi intensamente na época do Programa Aldeias: Elias, Yara, Jefferson, Lau e todos Honório kuery, mas especialmente ao Kaká e à Ara, companheiros de oficinas e amigos desde então, e ao Tiago, liderança por quem minha admiração e respeito só crescem, e que me deu a notícia, em meio ao protesto do Pátio do Colégio,

que eu havia sido selecionado para trabalhar com os Guarani, um sonho na época.

Agradeço como um todo à comunidade da Terra Indígena Jaraguá, às várias pessoas com quem vivi e trabalhei nesses anos: Desu e Deda, Jaciara, Jaci, Morena, Mari, Márcio, Joabe, Irene, Akae, Pedro, Paulo, Fabi, Kátia. Às várias crianças que agora são jovens: Wera, Fran, Laine, Yasmim, Bila, Wendel, Henrique, Moises, Siara, entre outros. Agradeço às lideranças Natalício, Polaco, Maria, Ari, e em especial ao Tiago Henrique, companheiro das lutas e que muito ajudou nas filmagens. Ao Jura, grande amigo, que além de todo apoio, ainda tocou e cantou as músicas do *Para'í*.

Aos co-criadores do filme, que me acolheram e com quem desenvolvi o projeto ao longo desses anos: Márcia, Frank, Richard e Sonia. Companheiros de criação, de relacionamento, que abriram suas casas e com quem pude compartilhar essa trajetória, nas discussões, nos rituais, nas viagens, na Secretaria de Cultura, na sala de mixagem, na correção de cor, na van para Brasília e na estreia no Belas Artes.

Aos atores que deram vida ao filme. Primeiramente, ao xamôĩ Hortêncio, presença mais leve e abençoada de toda filmagem. Ao Lucas, que além do filme, tornou-se companheiro de viagens nas exposições. À Regiane e ao Kau, à Sonia novamente, e por fim, agradeço às crianças que agora são jovens, Monique e Samara, a vocês um carinho mais que especial. Também agradeço às suas famílias, cujo apoio e dedicação possibilitaram o trabalho: Leandro, Silvia, Sara e Junior; Roberta, Jorge, Nadia, Tinina, Lorena e Marina.

Aos outros Guarani que cruzei pela yvyrupa e aos nhandekuary parceiros do cinema: Alberto, Wera, Patri, Ariel, Kuaray, Papa, Cris, Aladio, Adriano e, em especial, ao meu irmão guarani Rokadju.

Agradeço à Inês, cuja caminhada inspiradora abriu as portas para todos nós juruas. Agradeço por um e-mail seu, atento e carinhoso, que pela primeira vez me fez sentir que o filme tinha alcançado seu objetivo. Agradeço a todos aqueles do Centro de Trabalho Indigenista, minha casa durante esses tempos. Àqueles com quem trabalhei de perto, nos campos e no escritório: Rafa, Helena, Eliza, Thi, Ju, Teresa, Godi, Ina, Dai, Thi de novo, Fabrício, Sinara, Vic. E àqueles de mais longe: Jaime, Ju, Pri, Porri, Maria Eliza, Giba, Carol, Su, Renato, Mauro, Polly, entre tantos outros. À Guta, que deu muita força nas primeiras exposições do filme. Ao Má, colega de trabalho e mestrado, que acompanhou esta dissertação de perto.

Àqueles que trabalharam nesse momento tão intenso que foi o Programa Aldeias, mesmo período que começávamos juntos a empreitada do sítio, local sagrado de encontro dos parceiros Guarani. Ao Lucas, que

reencontrei um dia sentado no campinho da Tenondé e se transformou em meu irmão toaja. Agradeço por toda a força e por todas as portas que abriu nessa trajetória, das aldeias ao CTI, do Programa Aldeias ao sítio. Ao Dani, cujo livro me inspirou e que me ouviu logo na primeira ideia da pesquisa. Ao Breno, presença maravilhosa de mil conversas e risos. À Lu, companheira de audiovisual e responsável pelas belas fotos do filme. E ao Gui, a quem agradeço não só por ter sido meu fiel escudeiro indigenista durante as filmagens, mas também pelas conforto durante as primeiras exibições em Brasília.

A todos juruas desse tepe porã, nas aldeias, na cozinha do sítio, nas frentes de ato: Cris, Naiana, Zé, Ed, Ana, Talita, Edu, Maria, Gabi, Lucy, André, Villi. À Paulinha, pelas reflexões sobre as pesquisas. Ao Pedro, cada vez mais perto. Ao Fábio, à Sophia e à Mari, tão recentes e tão próximos, pelo desabafo coletivo da pesquisa de cada um. À Tati, pela imensa força no lançamento. À Lauri, por um retorno de uma exibição que me deixou em lágrimas.

À equipe do Paraí, em particular à galera que mergulhou fundo no filme: Maíra, Clara, Papi, Regina, Amanda, Edu, Raquel e minha querida maninha Ju. Aos amigos Mura e Marcela, sempre reconfortantes. Ao Victor e Zollner, pela paciência e parceria na reta final. À Cris, amiga querida e agora sócia, pensar em cada plano do filme na sua casa me deu a certeza de que fazer juntos é a melhor escolha.

Ao Bruno, irmão de cinema, maior parceiro da jornada do filme, das planilhas aos post-its de cenas, da obsessão pelo diário oficial ao quarto de hotel. Agradeço por ter cuidado e brigado pelo filme e por compartilhar a felicidade agora em cartaz. Pelas trocas durante a pesquisa e por toda a vida partilhada.

Aos outros que colaboraram no roteiro: Maya querida amiga, Quelany, Henrique. Ao Ibirá, que acompanhou o filme por tanto tempo para agora chegar no lançamento. À Mirian com que compartilhei as primeiras reflexões sobre as crianças e o cinema. Ao Kiarostami, que veio ao Brasil e me deu uma tradição de cinema para seguir. Ao Daniel Munduruku, pela faísca inicial. Ao Leon Hirszman, por mostrar que emoção e política podem se integrar na tela.

Agradeço ao Atílio por me orientar com suavidade e abertura. Agradeço aos meus colegas de mestrado e de aulas. Ao Henri e Renato, pelas atentas e valiosas contribuições durante a qualificação. Ao Pedro e ao Leandro, por aceitarem compor a banca final.

Agradeço à minha família toda. Aos meus tios. Ao meu pai. À minha mãe, sempre tão presente. Aos meus irmãos, fundação de toda parceria

nesse mundo e que percorreram parte desse caminho: Ju no filme, Gabi no sítio. À vó Leda e à vó Tita, idas recentes, ainda presentes. À minha nova família: Lilian, Antonio, Carol, Irene, Alice, Yva e agora Tetê.

À Bruna, com quem partilho cada segundo da vida, nossa relação teve sincronia com esse percurso entre os Guarani. Reencontramo-nos num protesto e nossa família se confunde pela aldeia. Teria que haver uma dissertação só para agradecê-la. Não só por solucionar o início do filme, fazer o cartaz, criar os projetos gráficos ou mesmo revisar os trechos mais difíceis desta dissertação. Não só por segurar a barra em casa, com filha, cachorra e encanador quando eu precisava sair para escrever. Não só pelo suporte emocional, do projeto até agora no fim. Não só por me acordar gritando quando soubemos que o filme havia ganhado o edital. Mas por acreditar, e nunca deixar de me fazer sentir isso.

Agradeço aos meus avós, Fermin e Diva, na casa de quem escrevi o *Para'í*. À vocês devo tudo, meus xamãs, minha ancestralidade, com quem, mesmo no outro plano, continuo conversando. Agradeço à vocês, meu passado. E agradeço ao futuro, à Rosa, que surgiu no meio dessa pesquisa, meu horizonte, a quem tudo dedico a partir de agora.

Agradeço a todos que agora são terra e àqueles que nascem, como o milho, colorindo.

Ha' evete.

RESUMO

Este trabalho é um relato a partir da experiência pessoal do pesquisador na roteirização e direção do longa-metragem de ficção *Para'í*, realizado junto ao povo Guarani Mbya, na Terra Indígena Jaraguá, em São Paulo. A dissertação se divide em três elementos que compõem o discurso fílmico: o enredo, a encenação e a narração, apresentando-os a partir de Aristóteles e teóricos do cinema moderno, como André Bazin e Ismail Xavier. Discute-se, primeiramente, a complexidade do processo de transposição de conteúdos da vivência e pensamento Guarani para um roteiro de cinema. Depois, são apresentados pensamentos sobre atores amadores a partir dos quais é feita a reflexão sobre o trabalho de atuação com a comunidade indígena. A pesquisa ressalta a dicotomia do processo entre a busca por uma estética realista e a criação audiovisual a partir de um ponto de vista do nhandereko, o modo de vida Mbya, e da luta política pela demarcação das terras Guarani. Comenta-se também as especificidades da região do Jaraguá, suas interfaces com o contexto urbano e a relação entre o pesquisador-autor e o grupo da comunidade com o qual escreveu e produziu o filme.

Palavras-chave: Povo Guarani, Terra Indígena Jaraguá, Roteiro, Encenação, Narrativa cinematográfica

ABSTRACT

This work is a report based on the researcher's personal experience in scripting and directing the feature film *Para'í*, made with the Guarani Mbya people, in the Jaraguá Indigenous Land, in São Paulo. The dissertation is divided into three elements that make up the filmic discourse: the plot, the staging and the narration, presenting them from Aristotle and theorists of modern cinema, such as André Bazin and Ismail Xavier. It discusses, first, the complexity of the process of transposing contents of Guarani experience and thought into a film script. Afterwards, thoughts on amateur actors are presented, from which a reflection is made on the work of acting with the indigenous community. The research highlights the dichotomy of the process between the search for a realistic aesthetic and audiovisual creation from a point of view of nhandereko, the Mbya way of life, and the political struggle for the demarcation of Guarani lands. It also comments on the specificities of the Jaraguá region, its interfaces with the urban context and the relationship between the author-researcher and the community group with which he wrote and produced the film.

Key-words: Guarani People, Jaraguá Indigenous Land, Script, Staging, Film narrative

SUMÁRIO

■	INTRODUÇÃO	11
1 ENREDO		
■	TERRA E TRAMA	16
■	O GRUPO AUDIOVISUAL DO JARAGUÁ	18
■	UM “FILME-FILME”	23
■	O CONTRASTE - FIGURA E FUNDO	25
■	A PERSONAGEM	27
■	A HEROÍNA OBSTINADA	28
■	AVAXI, O PROTAGONISTA DA HISTÓRIA GUARANI	31
■	OBSERVAÇÃO E QUESTIONAMENTO	32
■	A QUESTÃO DA LÍNGUA	34
■	A ESCOLA E A CERCA	36
■	A RETOMADA	38
■	FAMÍLIA E POLÍTICA	39
■	E AGORA?	41
2 ENCENAÇÃO		
■	ESPECIALISTAS DE SUAS PRÓPRIAS VIDAS	46
■	“CARA DE ÍNDIO”	49
■	OUTROS DE SI MESMO	51
■	O HOMEM DA PEDRA	52
■	O JOGO DOS DONOS	55
■	(REL)AÇÃO!	57
3 NARRAÇÃO		
■	O JARAGUÁ É UMA TERRA INDÍGENA?	64
■	DESEJO DO REAL	67
■	PONTO DE VISTA	71
■	OLHARES CRUZADOS	77
■	O QUE PARÁ VÊ?	80
■	HORIZONTE	82
■	CRÉDITOS	84
■	CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
■	POSFÁCIO	88
	CRÉDITOS DE IMAGENS	99
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99

INTRODUÇÃO

Estava a duas horas da minha casa quando pisei pela primeira vez numa Terra Indígena. Era 2010, na aldeia Tenondé Porã, localizada no extremo sul da cidade de São Paulo. Minha surpresa foi grande em descobrir a existência de indígenas na minha metrópole natal e, por isso, havia confirmado mais que prontamente quando surgiu o convite para ir conhecer os Guarani Mbya. Não me lembro direito de chegar lá, mas recordo da sensação de estranheza, já que não se tratava nem do meu mundo, nem da imagem que projetava nos índios. Para estar ali, não havia viajado durante dias no meio da floresta amazônica e não encontrei índios nus e pintados que não entendiam a minha língua, como nas cenas de contato clássico que havia visto em filmes. Ali, a estranheza era absoluta, especialmente por não ser assim, tão estranho.

Nos quatro anos seguintes continuei indo àquela mesma aldeia com assídua frequência, iniciando laços de amizade e parceria. Passava períodos na aldeia, comendo e conversando ao redor das fogueiras, percorrendo alguns núcleos familiares com os quais havia começado a me relacionar, muitas vezes participando dos rituais noturnos na *opy*, a casa de reza, e voltando na manhã seguinte. Passei aos poucos a realizar ações de apoio, que, mais tarde, se transformaram em trabalhos.

Foi em 2014 que recebi a notícia de que havia sido selecionado para trabalhar no Programa Aldeias,¹ um projeto da prefeitura de São Paulo que se iniciava junto às comunidades guarani do município. Já mantinha relações durante esses anos anteriores, mas foi a partir desse momento, em que comecei de fato a trabalhar diretamente nas Terras Indígenas, que tal processo ganhou muito mais intensidade e profundidade. Em princípio, minha função no projeto era de suprir a demanda de capacitar as comunidades guarani na linguagem e técnica do vídeo, no intuito de terem autonomia para a realização audiovisual como forma de contribuir para seu fortalecimento cultural e político. Eu também era solicitado muitas vezes a apoiar o movimento político dos Guarani, fazendo fotos e vídeos para divulgação ou registro de protestos nas ruas ou outros eventos.

Todas essas atividades me eram muito gratificantes, pois podia estar com os Guarani, vivenciar mais o cotidiano das aldeias, aprofundar relações e experiências, passar bastante tempo na *opye* ter uma função junto à comunidade. Ainda assim, como cineasta, estava sempre com a

¹ O projeto foi desenvolvido a partir de esforços e de negociações entres as lideranças indígenas, o Centro de Trabalho Indigenista e a Secretaria de Cultura do Município de São Paulo. O diferencial do programa era a constituição de um plano de ações aberto, a ser definido em reuniões com as aldeias, tendo assim os Guarani como reais definidores das atividades a serem realizadas. Para saber mais acessar <https://web.facebook.com/ProgramaAldeias/>.

escuta aberta, na busca por significados, experiências e histórias, através das quais pudesse criar alguma narrativa para traduzir para o cinema tudo que vivia junto às comunidades guarani, que tanto me encantava e emocionava. Com o tempo, esse desejo de fazer um filme com os Guarani ganhou vida.

“Como surgiu o roteiro, quem escreveu?”, “Como é a situação hoje na aldeia?”, “Como foi o trabalho com as crianças?”.

*Para'í*² foi o filme que escrevi e dirigi junto à comunidade do povo Guarani Mbya da Terra Indígena Jaraguá, localizada na zona noroeste do município de São Paulo. As filmagens aconteceram entre julho e agosto de 2016 e o filme, em sua versão mais curta para a televisão, foi exibido publicamente pela primeira vez em junho de 2017 na TV Cultura³. Após um ano, o filme começou a ser apresentado em festivais de cinema, mostras, cineclubes e universidades, nos quais as exibições eram geralmente seguidas de debates, e perguntas como as acima colocadas.

Mesmo que as platéias variassem muito segundo localidade, faixa etária ou classe social, o interesse do público se concentrava centralmente no processo do filme, especialmente na relação estabelecida com a aldeia, em geral, e com os atores guarani, em particular. Os espectadores buscavam conhecer uma realidade que existia para além do filme e entender como as filmagens se inseriram no cotidiano da Terra Indígena. Parecia determinante que aquela obra havia sido construída a partir de um contexto específico, desconhecido, distante. A partir das preocupações apresentadas pelas plateias, entendi que a curiosidade frente ao universo das aldeias se expressava, sobretudo, através de questões sobre a forma como se deu a construção de um filme de ficção dentro de um contexto cultural específico.

2 Originalmente o filme tinha o nome de *Avaxi Ete*, depois passou a se chamar *Avaxi Para'í* e por fim, somente *Para'í*. Os motivos das mudanças serão abordados ao longo do trabalho.

3 O filme foi financiado para ser exibido na televisão, através do Edital Proac da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, para desenvolvimento de roteiro e produção de telefilmes de temática infanto juvenil para a TV Cultura, 2014

Esta pesquisa de mestrado percorreu um longo caminho, repleto de transformações. Primeiramente, a proposta era estudar três outros longas-metragens ficcionais realizados em contextos de povos originários. Mas logo no início do processo, em parceria com meu orientador, chegamos à decisão de tomar meu próprio filme como objeto. Estudar esse processo de criação pessoal soava bastante complexo: de que forma eu poderia avaliar minhas escolhas? Como não tecer o texto com justificativas pelo processo de filmagem na aldeia? Como integrar estudo teórico e um relato extremamente pessoal? Não soube responder a isso, até o momento em que comecei, de fato, a escrever.

Iniciei o percurso acadêmico realizando matérias e aproximações do objeto com a antropologia, já que estava imerso num círculo do trabalho indigenista, de discussões, temas e eventos ligados aos Guarani. Depois, fui tomando outros rumos, diminuindo a incidência da pesquisa no campo antropológico, mas mantive as contribuições teóricas dos estudos com o povo Mbya, que me apoiaram a descrever certos elementos do universo das aldeias que foram determinantes para a criação do longa-metragem.

Utilizei como proposta para a dissertação um formato bastante livre de exploração dos conceitos teóricos, levantando, em meio ao relato, pesquisas sobre filmes e teorias de cinema que serviram de referência na construção do *Para'í*. Assim, muito do desenvolvimento do texto aconteceu por aproximação, ao traçar relações temáticas e de linguagem entre o objeto do estudo e essa série de obras que o influenciaram. O relato acabou por se construir com alta carga de subjetividade e através dele percorro o contexto da minha aproximação nas aldeias, a construção do enredo, o trabalho com os atores e as escolhas de linguagem, procurando apresentar como foi pensada e produzida a ficção dentro da Terra Indígena.

No primeiro capítulo, descrevo o início da relação com o grupo de audiovisual no Jaraguá, com o qual a história do filme foi desenvolvida. Relato as vivências tanto em meio aos protestos pela demarcação quanto das oficinas de desenvolvimento do roteiro e da conquista do edital. Apresento como o enredo do *Para'í* foi sendo construído a partir da assimilação de temas do contexto guarani (milho, casa de rezas, luta pela demarcação, retomada de terras) e discorro como esses temas foram se relacionando com referências cinematográficas, dando caminhos para a construção da trama. Apresento um conjunto de filmes dramáticos com protagonistas crianças, passando depois a realizar paralelos com obras de cineastas Mbya e filmes com ênfase nos aspectos da família e de mobilizações políticas. Também relato como as propostas da comunidade guarani foram sendo desenvolvidas no enredo, assim como fatos e vivências reais também eram incorporados na história.

No segundo capítulo, com o foco na encenação, apresento inicialmente o conceito de drama, para depois desenvolver um breve histórico sobre a atuação amadora no cinema. Relato as etapas de trabalho com os atores no *Para'í*, desde o *casting*, passando à preparação de elenco e à relação construída durante a filmagem. Problematizo a questão da escolha do elenco, tecendo reflexões sobre a imagem dos Guarani a ser apresentada no filme, através da aparência dos atores. Também procuro trazer um caso específico do período de ensaios, em que a atriz principal do filme adoeceu espiritualmente, num tema caro e central os Mbya, relativo ao “*jepota*”, a sedução por parte de outras subjetividades. Descrevo como essa vivência acabou sendo fundamental para a criação de uma metodologia própria de trabalho com as crianças do filme.

No terceiro capítulo, abordo inicialmente o conceito de narração cinematográfica e procuro mostrar como se deram as escolhas dos principais elementos da *mise-en-scène* do *Para'í* – os planos contínuos, os *closes* e as câmeras subjetivas, revelando a motivação de tais abordagens. Apresento um painel de algumas correntes de pensamento sobre o realismo no cinema, a partir de Xavier (2005), num sentido de construir uma estética que pudesse transpor para a tela o contexto da aldeia com o mínimo de interferência possível. Por fim, procurar expressar o que seria a visão de Pará no filme, criando uma justaposição entre narrador e protagonista. Traço a hipótese de que o olhar construído não seria nem da criança indígena, nem do diretor *jurua*, mas representaria uma aliança política para expressar o modo de vida Guarani e sua luta pela terra.

Através dessa estrutura, vinculada aos três momentos-chave da realização do filme, procurei organizar a dissertação e os pontos nebulosos relacionados à escolha de estudar um processo pessoal. Minha intenção foi utilizar esse espaço para refletir sobre um caminho atravessado por diversas camadas e densidades, as quais não apenas suscitaram a curiosidade das platéias como povoaram a minha mente durante os últimos anos. O texto não tem como objetivo justificar minhas escolhas durante a jornada, nem atenuar as complexidades do meu papel como realizador de cinema em meio aos Guarani, mas sim, aprofundar algumas das muitas questões levantadas na construção de um filme de ficção junto a um povo indígena, que não se encerram nos créditos finais.

1 ENREDO

Avaxi ete conta a história de Pará, menina guarani que encontra por acaso um milho guarani tradicional, que nunca havia visto. Ela se encanta com a beleza das sementes coloridas do milho e busca cultivá-lo. Através da busca de plantar as sementes do milho, Pará começa a questionar seu lugar no mundo; quem ela é; por que fala português, e não guarani; por que é diferente dos colegas da escola; por que seu pai vai à igreja cristã; por que moram numa aldeia tão perto da cidade, por que seu povo luta por terra. Na medida em que, em sua aldeia, a terra pequena e poluída a impossibilita de plantar o milho, Pará busca realizar uma jornada até a aldeia de seu avô, que luta por uma terra mais preservada na floresta. Pará é uma criança que põe na cabeça a ideia de ver a semente de milho nascer. Mesmo com todas as dificuldades que encontra, ela não desiste. Pará mostra que, mesmo diante de um contexto tão adverso, a cultura guarani guarda em si muita força para resistir, semear e crescer.⁴

Esse foi o primeiro argumento do filme que veio a ser chamado de *Para'í*⁵. Da primeira ideia até a exibição do longa, muita coisa aconteceu, mas pouco do enredo se alterou. A trama nasceu em torno deste evento principal: uma menina guarani encontra um milho colorido na Terra Indígena Jaraguá, o qual tenta plantar.

O enredo, do grego *mythos* (ARISTÓTELES, VALENTE, 2008), é a estruturação dos acontecimentos, aquilo que equivale à história, a trama. É geralmente dividido em três partes: introdução, desenvolvimento e final. No teatro e no cinema, essas partes podem ser chamadas de atos, divididos em três ou cinco, já que o desenvolvimento pode se subdividir em até três atos.

Um filme é tradicionalmente composto por sequências de cenas, e cada uma delas é formada por uma articulação entre planos. A linha temporal dos planos organizados pela montagem é o que constrói o encadeamento que dá ordem à trama.

Numa narrativa fílmica, a trama só é apresentada de fato na tela; porém, é antes, no roteiro, que todas essas sequências são elaboradas, imaginadas para serem posteriormente transformadas em coisa concreta, em

⁴ Argumento enviado para o edital de desenvolvimento de roteiro de telefilme para a TV Cultura, por meio do PROAC (Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo) de 2014.

⁵ *Avaxi Ete*, *Avaxi Para'í* e *Para'í* foram os três nomes do projeto e os motivos e contextos dessas mudanças serão comentadas no decorrer da dissertação. De forma geral, chamaremos o projeto de *Para'í*.

imagem e som. Como o próprio nome diz, um roteiro serve de guia (como no espanhol *guión*), um mapa que orienta os caminhos daquele enredo, o encadeamento dos eventos narrativos.

Esse primeiro capítulo apresenta o processo de criação da história do filme, traçando um breve panorama do contexto, tanto territorial quanto temporal, em que o roteiro foi escrito, assim como das relações que o produziram.

TERRA E TRAMA

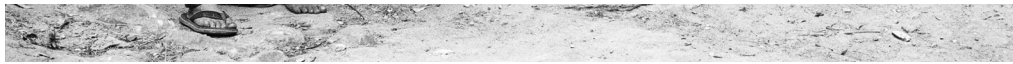
A introdução do roteiro de *Para'í* era constituída de cenas que contextualizavam o espaço da terra indígena e as relações da protagonista. É só depois dessas primeiras contextualizações que a trama efetivamente se inicia, quando Pará encontra o milho colorido. Desse momento em diante, a trama se desenvolve a partir das tentativas de Pará de cultivar o milho e das sucessivas frustrações da menina. A falta de um espaço adequado para plantar é o que impede Pará de atingir o seu desejo. O conflito, assim, é a falta de terra, problema que não só incide na narrativa particular da personagem, mas que também percorre a situação fundiária dos Guarani de uma forma geral e que ainda mais dramaticamente está no contexto próprio da Terra Indígena Jaraguá.

A região do Jaraguá já foi já habitada, desde muito tempo, pelos Guarani, fazendo parte de seu complexo sistema territorial, que envolve simultaneamente espaços de constituição de vida comum, as *Tekoas*⁶, assim como caminhos que as ligam e localidades de transição, compondo assim a plataforma em que habitam, a *Yvyrupa*.

⁶ Termo usualmente traduzido como “aldeias”. Para mais sobre Tekoa e Yvyrupa ver Ladeira (2008).



AO LADO Jandira e Joaquim, fundadores da Tekoa Ytu, junto com sua família e com o *xeramõi* Kambá José Fernandes, que guiou a ocupação da Tekoa Pyau, na Terra Indígena Jaraguá (1985)



Yvyrupa é a expressão utilizada em guarani para designar a estrutura que sustenta o mundo terrestre, e para nós seu significado evoca o modo como sempre ocupamos o nosso território de maneira livre antes da chegada dos *jurua* (não indígenas), quando não existiam as fronteiras (municipais, estaduais e federais) que hoje separam nosso povo. (PIRES DE LIMA, KEESE DOS SANTOS, 2015)⁷

Em sua história recente, o Jaraguá tem sido uma localidade de ocupação complexa e perenes conflitos. Foi por volta do começo da década de 1960 que o casal guarani Jandira e Joaquim se instalou na região, fundando a primeira aldeia guarani do Jaraguá, a Tekoa Ytu. Conforme me foi contado por lideranças da comunidade, Joaquim havia sido criado por não indígenas, missionários, e só descobriu que era Guarani em sua juventude, quando encontrou com a família de Jandira. O casal teve diversos filhos, mas, quanto ao único núcleo familiar da aldeia, começou a se relacionar com os não indígenas dos arredores, o que posteriormente iniciou um processo de casamentos entre os Guarani e os *juruas* da região. Joaquim, mesmo tendo casado com uma Guarani e fundado uma aldeia, continuou a praticar a religião cristã, enquanto Jandira praticava os rituais Mbya e veio a construir uma *opy*, casa de rezas, para a prática dos cantos e curas tradicionais.

Foi assim, em meio a casamentos com não indígenas e a uma convivência entre xamanismo Mbya e protestantismo cristão, que foi se desenvolvendo a aldeia Ytu, que teve seus estudos aprovados pela FUNAI em 1987. Reconhecida a área como terra tradicional guarani, nos parques 1,7 hectares de terra, a aldeia se tornou famosa por integrar a menor área indígena demarcada do Brasil.

Alguns anos depois se fixou na região a família do importante xamã José Fernandes, o *xamõi* Kambá, cujo prestígio espiritual e político foi determinante para a consolidação de diversas aldeias e terras indígenas pelo sul e sudeste do país, dos anos 80 até hoje. Acompanhando-o, chegaram outras famílias, que se assentaram no local que ficou conhecido como aldeia Pyau, área que, ainda hoje, é alvo de disputas, sendo pleiteada por não indígenas e tendo sofrido diversas ações de reintegração de posse, as quais foram sempre combatidas pelo movimento indígena e nunca chegaram a se realizar. A Pyau está incluída nos novos limites da terra indígena desde que a FUNAI aprovou os estudos da demarcação.

As aldeias do Jaraguá possuíam e ainda possuem umas das situações mais ímpares e socialmente tensas entre as terras indígenas no Brasil. Trata-se da menor área demarcada do país, estando sufocada entre as

⁷ Texto presente na exposição *Nhandekuary São Paulo Pygua - Os Guarani da Cidade de São Paulo*, realizada no Centro Cultural São Paulo, em 2015.



rodovias dos Bandeirantes, Anhanguera e o Rodoanel, com sua população convivendo nas adjacências do contexto urbano. A cidade estava à distância de uma faixa de pedestres. Não era a fronteira física que marcava onde acabava a cidade e começava a aldeia, mas uma fronteira de modo de vida.



[...] embora suas condições de vida no local fossem ruins, não queriam ser removidos para nenhum outro lugar que alguém julgasse ser melhor para eles, queriam era garantir a demarcação da terra onde viviam, e lutar a partir de seu próprio entendimento pelas formas que consideravam adequadas para garantir melhores condições de vida. Queriam retomar o controle dos pequenos espaços de mata que restavam junto ao Pico do Jaraguá, e cujo acesso lhes havia sido progressivamente cerceado³. (PIERRI, 2018, p. 22)



O GRUPO AUDIOVISUAL DO JARAGUÁ



[...] o bom encontro tem lugar quando “um corpo compõe diretamente a sua relação com o nosso e com [...] uma parte de sua potência aumenta a nossa” (Idem). Assim, uma questão fundamental tanto no pensamento de Espinoza, como no dos Mbya parece concernir à natureza dos encontros e a pergunta “o que pode um corpo?” pode muito bem tomar a forma de “o que podem os encontros?”. (PEREIRA, 2014, p. 149)



Minha aproximação do Jaraguá aconteceu de maneira muito rápida, já que na região a criação de alianças com os *jurua* era produzida de forma bem intensa. Na Tekoa Ytu, especialmente, fui amplamente acolhido, já que era ali que estava a maior parte das pessoas que se dispuseram a participar das atividades de audiovisual. Para a realização das oficinas e dos trabalhos com vídeo, foi criado um grupo de audiovisual, que logo se estabeleceu em torno de algumas pessoas que representavam bem o multifacetamento próprio ao Jaraguá, no que diz respeito às histórias pessoais.





Os Guarani que ali conheci faziam parte do povo Mbya, o qual se dispersava em diversas comunidades principalmente no sul e sudeste do Brasil, assim como também na Argentina e Paraguai. Possuíam certas diferenças linguísticas, e nos modos de vida com outros Guarani como os Kaiowá, Nhandeva, Ava. Os Mbya usavam a palavra *nhande kuery* para se referir aos seus, e chamavam a nós, não indígenas, de *jurua*.

“Nhande’i va’e kuery” ou simplesmente “nhande kuery”, é assim que nós chamamos ao nosso povo, que os jurua (não indígenas) há muito conhecem pelo nome “guarani”. (...) Nossos filhos e netos crescem pelo litoral do Espírito Santo até o do Rio Grande do Sul, seguindo pelo interior desse estado, como também em Santa Catarina e Paraná, até a tríplice fronteira, na Argentina, Paraguai e, voltando a este lado, no sul do Mato Grosso do Sul. (PIRES DE LIMA, KEESE DOS SANTOS, 2015)

Eram seis participantes que se envolviam de modo mais fixo: Isaac, Márcia, Sônia, Frank, Richard e Alcides. Isaac e Márcia (Djera) foram quem me acolheram durante o início do trabalho. Ela era agente do Programa Aldeias e minha principal interlocução durante as oficinas, além de ser a pessoa que mais se colocava numa posição criativa, produzindo ideias para o roteiro. Os dois também acabaram por inspirar os personagens dos pais de Pará, sem que eu me desse conta na época, assim como sua filha, no início, era imaginada como a protagonista.

Frank não havia nascido entre os Guarani, mas uma tia sua havia se casado na Tekoa Ytu, e ele passara a infância visitando a região. Durante o tempo que desenvolvemos o roteiro, casou com uma Guarani da Ytu e recebeu o nome de Karaí Mirim. Era muito interessado e logo aprendeu a operar bem os equipamentos audiovisuais. Sônia (Ara Mirim), também da Ytu, era uma liderança da terra indígena, discursava nos protestos e era muito bem articulada com os jurua parceiros. Tinha bastante interesse na criação dos projetos audiovisuais.



AO LADO Grupo audiovisual durante gravação de entrevista. (Da esquerda pra direita, de cima para baixo) Márcia, Alcides, Frank, Franciele, Richard e xeramõĩ Kambá José Fernandes, Aldeia Pyau (2015)



Alcides era morador da Pyau e já havia realizado oficinas de audiovisual anteriormente, por isso e por conta dos vídeos que havia produzido, tinha algumas noções de montagem. Richard na época tinha dez anos, participava quieto, mas não perdia um encontro⁸. Diversas outras pessoas passaram pelas reuniões do audiovisual, mas não se fixaram. Mais à frente, nas filmagens, Isaac e Alcides se afastaram do grupo, mas os outros quatro seguiram sendo a base de toda a parceria no projeto, do começo ao fim.

As atividades do grupo audiovisual eram basicamente de dois tipos: capacitação técnica em audiovisual e reuniões sobre objetivos e produções a serem realizadas. A capacitação técnica acabava servindo principalmente às gravações de rituais. Em paralelo, íamos estabelecendo gradativamente nosso vínculo, conversando e alinhando ideias sobre os projetos. Procurávamos refletir sobre a mensagem a ser construída com o uso do vídeo, que discutisse os problemas pelos quais passava a comunidade. Num primeiro momento, discutimos a situação política e o contexto social das aldeias. Cada um indicava quais seriam seus projetos e o que gostariam de ver produzido.

Quando iniciamos o trabalho no Jaraguá, havia pouco tempo que a FUNAI havia concluído os estudos de revisão dos limites das duas terras indígenas do município, porém, só a aprovação da FUNAI não era o bastante para que suas terras fossem reconhecidas, devendo ser demarcadas pelo Ministério da Justiça, e posteriormente homologadas pela Presidência da República⁹. Começou-se a implantação de uma agenda bastante estratégica de reuniões, vídeos e atos políticos na cidade para pressionar pela assinatura da demarcação das terras guarani de São Paulo por parte do Ministro da Justiça.

Os atos realizados aconteceram em locais de grande carga simbólica, de forma a construir uma narrativa que visibilizasse a presença dos Guarani na maior cidade do país e que reconhecesse os seus alçozes históricos. Os protestos aconteciam para evidenciar a existência indígena no interior da maior cidade do país e, assim, pressionar as autoridades responsáveis por autorizar a demarcação. Nesse contexto, o audiovisual se

8 Hoje em dia Richard é comunicador da Comissão Guarani Yvyrupa e um dos principais comunicadores indígenas do país, seu canal, Mídia Guarani Mbya, possui quase 50 mil seguidores.

9 Em 2012, a Fundação Nacional do Índio – FUNAI aprovou o relatório que descreve a área da ocupação tradicional dos Guarani no Extremo Sul da Grande São Paulo, reconhecendo a Terra Indígena Tenondé Porã, com cerca de 15.969 ha, e abrangendo as antigas áreas da Barragem e do Krukutu, reconhecidas na década de 1980 (Ver resumo publicado no Diário Oficial da União). E em 2013, por sua vez, a FUNAI aprovou relatório que descreve os reais limites da ocupação tradicional dos Guarani na região do Pico do Jaraguá, reconhecendo a Terra Indígena Jaraguá, com cerca de 532 ha (Ver resumo publicado no Diário Oficial da União).

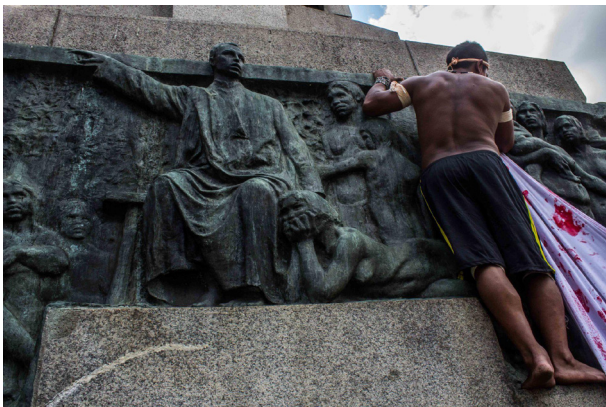
fazia importante como forma de imprimir a imagem dos Guarani por meio das redes sociais e dos eventos públicos.

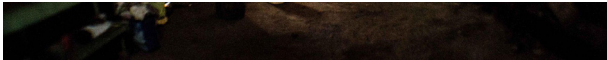
Se não é mais possível viver livremente por esse amplo território como faziam seus antepassados, cujas aldeias eram localidades específicas que compunham um sistema de ciclos regulares de habitação e uso pelos diferentes grupos e gerações guarani, pois o esbulho territorial que sofreram foi tão intenso que limitou severamente o acesso a inúmeras de suas *tekoa* tradicionais, as demarcações das aldeias e áreas de mata que lhes restaram constituem uma das únicas garantias de acesso dos Guarani a terra. (KEESE DOS SANTOS, 2016, p. 242)

A sincronia existente entre os trabalhos audiovisuais nas aldeias e a jornada do movimento pela demarcação das terras em São Paulo foi algo indissociável. Trabalhar no programa era uma extensão de trabalhar para a militância Guarani. O objetivo era o fortalecimento dos conhecimentos tradicionais — a luta para dentro — e o movimento pela demarcação de terras — a luta para fora. Foi nesse contexto de intenso envolvimento político que também surgiu a ideia do *Para'í*. Para além das discussões e da produção do filme, houve um encontro, uma relação que foi estabelecida e amplificada durante o processo, como abordado pela entrevista concedida pela Sônia, por conta do lançamento do filme:

O Vinicius foi uma pessoa que já trabalhava com a gente. E conversando, numa reunião, a gente pensou em criar algo que a gente pudesse mostrar a cultura, através do audiovisual. E a importância que teve era dar visibilidade. Acho que isso é a principal questão, a visibilidade para as pessoas entenderem o que é importante pro povo Guarani. Muitas vezes a gente ficava muito invisível, as pessoas não tem o entendimento da importância dos Guarani, do que praticam no dia a dia. Então o que mais pegou nesse filme mesmo era a visibilidade mesmo. (ARA MIRIM, 2023)

AO LADO Monumento às Bandeiras, São Paulo; Protesto no Pátio do Colégio, São Paulo e preparativos para o Ka'a Nhemongarai da aldeia Ytu (2014)





Por vezes os parceiros *jurua*s são convidados a serem padrinhos das crianças Mbya, numa forma de estreitar relações. Isso acontece no momento do *nhemongarai*, traduzido geralmente como batismo. Uma vez que o *nhemongarai* seja associado às sazonalidades ligadas ao plantio (início da primavera para o começo dos trabalhos na terra, verão para primeiro momento de colheita), é durante esses rituais que são recebidos os nomes das crianças Mbya, que, até por volta de um ano, ainda não possuem nomeação guarani. Também é nesse momento que podem ser batizados os próprios *jurua*s, a quem se atribui também um nome guarani.

É uma forma de fortalecer as alianças com os *jurua kuery* que começam a frequentar as aldeias de forma mais assídua. Esse convite varia bastante de *tekoa* para *tekoa*, mas acontece especialmente naquelas em que há maior ênfase na produção de aliados não indígenas. A busca por parceiros se realiza especialmente nas terras indígenas em situação de maior vulnerabilidade ou com mais proximidade com o espaço urbano. No Jaraguá, as duas características se somavam.

Um outro modo de enxergar a guaranização de brancos, ilustrada aqui pelo batismo, diz respeito à necessidade política de buscar aliados, ou seja, ela tem um papel fundamental no processo de afirmação da diferença enquanto estratégia política — o que, em última análise, garante retomada e posse de terras e direitos. (PEREIRA, 2014, p. 41)

Foi na casa de rezas da aldeia Ytu, no Jaraguá, que ganhei um nome guarani, e no ano seguinte fui padrinho do filho do Frank, do grupo de audiovisual. Isso acabou por intensificar os laços que vinha desenvolvendo com aquela comunidade, eu era padrinho e apadrinhado ao mesmo tempo, e, dessa maneira, a aliança era fortalecida, ao mesmo tempo que a criação do filme tinha início, em suas primeiras ideias. A vivência, os laços de amizade e de parceria e a criação do roteiro foram acontecendo de forma integrada, um desembocando no outro.

UM “FILME-FILME”

O grupo acolheu com entusiasmo a ideia de criar um filme de ficção, ou um “filme-filme”, como chamavam (em oposição ao documentário), numa narrativa contemporânea, em que se mostrariam como são, vestindo roupas modernas, usando celulares, mas, ao mesmo tempo, frequentando a casa de rezas.

Então de que forma ia ser feito esse filme? Como ia ser construído esse filme? Isso foi tudo através do diálogo. Então o Vini escrevia tudo que a gente ia contando e foi se criando essa história. Uma história real. A gente queria mostrar realmente a nossa realidade dentro da aldeia do Jaraguá. (ARA MIRIM, 2023)¹⁰

Sônia trazia sua preocupação com as crianças da comunidade, por sentir que elas vinham se afastando dos saberes sobre os rituais, dos alimentos e do plantio. Além disso, devido a sua preocupação política, Sonia achava que deveríamos fazer nossos vídeos passando os conhecimentos tradicionais não só para as crianças Guarani, mas também para as crianças *jurua*. Segundo ela, a realização audiovisual para o público infantil seria um projeto político de longo prazo, para transformar a imagem do indígena para aqueles que estão fora da comunidade e também para servir de estímulo ao fortalecimento cultural interno.

Márcia e Frank traziam à discussão o conflito que enfrentavam com a igreja protestante, com relação aos cristãos guarani da própria aldeia e também do preconceito que já haviam sofrido fora da comunidade, pelas vizinhanças. Contavam que o *petyngua*, o cachimbo guarani, elemento central em seu xamanismo, era nomeado pela comunidade evangélica de “chupeta do diabo”. Contavam que os Mbya aceitavam que os frequentadores da igreja entrassem na *opy* para participar dos rituais; porém, na igreja cristã não era permitida a entrada dos que frequentavam a casa de rezas guarani.

¹⁰ Trecho de entrevista que Sônia Ara Mirim concedeu a Tatiane Klein, por conta do lançamento do *Para'í* nos cinemas.



AVATI ETE

SEMENTE

Ao começar a trabalhar as primeiras linhas da história, fomos pensando em como integrar os interesses de todos ao projeto, o que aconteceu de forma bastante natural. A partir da linha narrativa principal da personagem de Pará e da busca do plantio do milho, fomos estruturando a história através da incorporação de outros temas, como o conflito entre espiritualidade guarani e igreja cristã, a luta pela demarcação e as retomadas de terras no Jaraguá. Produzimos um primeiro argumento e enviamos para o edital de desenvolvimento de roteiro de telefilme para a TV Cultura, por meio do PROAC (Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo) de 2014.

Algum tempo depois chegou a notícia de termos sido selecionados na primeira fase do edital para o desenvolvimento do roteiro. O fato de logo no início da criação do grupo audiovisual termos ganhado o edital para o desenvolvimento do roteiro do filme trouxe uma força maior ao laço entre eu e os participantes. A visibilização da aldeia, por meio do filme, era um sinal de valorização daquela comunidade, que se sentia desprezada, tanto pelos brancos de fora, quanto por muitos de seus próprios pares, em razão, em particular, da questão da língua.

Passamos a realizar encontros nos quais assistíamos a produções que se relacionavam com algum aspecto do nosso projeto. O primeiro filme exibido foi *A viagem de Shiriro* (2001), do Hayao Miyasaki, por se tratar de uma jornada com aspectos mágicos e mitológicos, com uma protagonista infantil que vivencia uma trajetória de crescimento. No encontro seguinte, vimos o primeiro capítulo da série *Anos Incríveis* (1988)¹¹, no intuito de dar uma referência sobre a construção de narração em primeira pessoa, com voz *over*¹², em um contexto de produções infanto-juvenis.

Assistimos em seguida a uma dupla de documentários do projeto Vídeo nas Aldeias, *Arca dos Zo'é* e *Shomõtsi*¹³. Enquanto o primeiro tinha sido realizado no início do projeto e tinha como diretores os fundadores da organização, o segundo filme, de uma fase posterior, tinha um indígena como diretor. *A Arca dos Zo'é* era um filme reflexivo, no qual alguns membros do povo Waiãpi iam ao encontro dos recém-contatados Zo'é após terem visto suas imagens por vídeo. Trata-se de povos de um mesmo tronco linguístico, o Tupi, e por isso, uns e outros se reconheciam como parentes. Os Zo'é, por estarem isolados da sociedade nacional, são vistos

¹¹ Criado por Neal Marlens e Carol Black, exibido originalmente pela ABC americana.

¹² A voz *over* é aquela em que o áudio da narração não pertence ao plano da diegese, a voz é produzida fora da cena, podendo ser justificada como memória, como leitura ou como diálogo.

¹³ *A arca dos Zo'é* (Dir. Vincent Carelli, Dominique Gallois, 1993) e *Shomõtsi* (Dir. Wewito Piyãko, 2001).

no filme pelos Waiãpi na forma de irmãos do passado, como se o filme fosse uma viagem no tempo, na qual os indivíduos do futuro avisam sobre os perigos do tempo que virá. O perigo? Os brancos, claro.

Mas foi *Shomõtsi* que nos marcou mais fortemente. Se *Arca dos Zo'é* realizava uma discussão sobre cultura e conflito com os brancos, *Shomõtsi* simplesmente presenciava a vida do protagonista e de seus parentes. Em certo momento da narrativa a personagem ia até a cidade para buscar sua aposentadoria. A cena não narra uma jornada do encontro, de um índio deslumbrado ou perdido pela cidade, criando relações de alteridade, conflito e amizade com os brancos. *Shomõtsi* andava pela cidade com seus parentes sem qualquer convivência marcante com os não indígenas, retirava sua aposentadoria e comprava coisas num armazém. Não havia encontros, nem novidades, nem conflito, não era seduzido nem oprimido por aquele mundo de brancos. Só passava por lá, pegava o que tinha de pegar e voltava. O importante como referência para o *Para'í* era justamente essa perspectiva de apresentar ações cotidianas que revelam o conflito cultural e territorial com os não indígenas, não através de denúncia, mas de observação.

A partir das conversas sobre esses e outros filmes, fomos dando sequência ao desenvolvimento do roteiro. No grupo, íamos levantando as ideias e depois, em casa, eu colocava os tópicos no papel e levava de volta para a aldeia na semana seguinte. Também realizamos gravações com os mais velhos da aldeia, como forma de pesquisa, e ao fim do processo fizemos uma viagem para o Paraná, para a aldeia da qual vieram, no princípio, as fotos do milho colorido.

■ O CONTRASTE - FIGURA E FUNDO

O título do nosso projeto foi passando por mudanças em cada uma de suas fases. Um dia, numa das primeiras reuniões, um dos integrantes do grupo, Alcides, chegou antes dos outros e fomos conversar dentro da *opy*. Disse que *avaxi ete* seria o milho guarani de uma forma geral, o milho verdadeiro, mas que havia um nome para cada um dos tipos de milho. Aquele, colorido, era o *avaxi para'í*.

A protagonista do filme, desde o início, foi chamada de Pará, pela simples razão de que era um nome feminino comum entre as pessoas que conhecia nas aldeias. Assim, foi realmente uma coincidência fortuita o fato de a personagem e o milho terem o mesmo nome. Alcides me falou que “Pará” e “*para'í*” tinham esse mesmo sentido de pintura, de colorido, de desenho. Também me disse que “Pará” se referia ao mar, algo que, na época, não compreendi; depois pude pesquisar e conversar com outras

peessoas sobre o assunto. Entendi, então, que o cerne do conceito tinha relação com “contraste”, ou seja, com aquilo tudo que se gera quando uma imagem está sobre outra; é figura e fundo. É por isso que os grafismos que via nos desenhos dos Guarani eram nomeados como *Ajaka Pará*, pois eram baseados nas pinturas realizadas sobre a palha nos cestos tradicionais (*ajaka*). A pintura formava a figura enquanto a palha constituía o fundo. Assim, o título do projeto foi adaptado e ganhei mais referências a respeito do milho colorido e de suas implicações simbólicas.

[...] o termo utilizado para referir-se ao oceano, *para guaxu*, possui significado próximo, pois *para* expressa também a ideia de um padrão contrastado, por isso é usado para os grafismos da cestaria (*ajaka para*) e para os papéis desenhados ou livros (*kuaxia para*). O mar, ao cintilar os reflexos do sol em meio aos tons escuros de suas águas, aparece como uma grande imagem de padrões contrastados. (KEESE DOS SANTOS, 2021, p. 231)

Na reflexão que realizo agora, utilizo também o conceito para se pensar a relação entre ficção e realidade na construção narrativa do filme. Proponho olhar para essa dualidade de uma maneira diferente, em que a oposição ficção-realidade não é dicotômica, mas complementar.

Muitas vezes se opera uma divisão clara entre o que seriam dois polos opostos, situando a realidade afílmica como “aquilo que existe no mundo real, independente da relação com a arte fílmica” enquanto, do outro lado, a diegese “faz parte de um mundo ficcional. Um mundo mental que tem suas próprias leis” (GAUDREAUULT; JOST, 2009). Já na criação do *Para'í*, essa divisão não existia de forma exata, pois tudo o que preenchia o mundo ficcional existia de alguma forma também na realidade afílmica, no contexto vivo da terra indígena.

Não que não existissem fronteiras. Estávamos nos inspirando em situações que aconteceram de fato, como a queimada da aldeia nova, os atos por demarcação ou os rituais tradicionais Mbya. Entretanto, nossa história era autônoma em relação a quaisquer eventos anteriormente acontecidos. Pará não era uma pessoa que existia fora do filme, tampouco a sua trajetória. Eram eventos novos, imaginados, que serviam como moldes para a realidade se apresentar.

Nosso processo nunca opôs ficção e documentário, criação e realidade, mas simplesmente abordava espectros diversos de uma mesma matéria, em que um só era visível a partir do outro. Era mesmo como um *ajaka para*, uma pintura, um contraste, em que a realidade era o fundo sobre o qual a ficção se desenhava. E assim como no *ajaka para*, em que é possível ver formas brancas a partir das linhas pretas, a realidade poderia ser vista através dos contornos da ficção.

A PERSONAGEM

“[...] o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo”. (CANDIDO, 1985, p. 53)

Pará surgiu junto com a primeira ideia para o filme, e na primeira ideia do filme surgiu Pará. “Uma menina encontra um milho colorido no Jaraguá.” Foi assim que tudo começou: uma personagem, um lugar e um objeto de desejo. Pará não era baseada em ninguém e nasceu num rompante de imaginação, ou, mais precisamente, nesta imagem, da menina que encontra o milho.

As demais personagens tinham inspirações em pessoas reais da comunidade, como o avô, a mãe e o pai da Pará, e algumas pessoas interpretavam no filme uma certa versão de si mesmos, como a liderança Kerexu e a melhor amiga da protagonista, Silmara. Já Pará não tinha ligação com ninguém real, pois Pará era em si mesma o filme. Nosso caso era de um “filme de personagem”, um tipo de obra cuja narrativa se desenvolve em torno de uma figura central. Nesse sentido, Pará era mais do que uma pessoa, era uma força de vontade, uma jornada.

A proposta de um “filme de personagem” procurava estabelecer uma condição de protagonismo Guarani no contexto da produção cinematográfica. Diante do apagamento histórico e da invisibilidade midiática, a estratégia narrativa consistia em se criar o filme a partir de um protagonista da aldeia; era uma forma de colocar o indígena como sujeito, como subjetividade.

O grande sinal distintivo da ficção se dá quando o narrador entra na “subjetividade ou consciência de uma personagem”, revelando suas “experiências subjetivas íntimas”, possibilitando assim a “acessibilidade à vida interior” [...] a impressão de se estar “diante dos múltiplos estratos que compõem uma pessoa” — uma pessoa real. (GONÇALVES DA SILVA, SARMIENTO, 2017, p. 172)

Para analisar os personagens indígenas no cinema argentino, Gonçalves da Silva e Sarmiento começam por delimitar as raízes do cinema ficcional moderno no romance literário do século XIX, especialmente quanto a seus efeitos mais emblemáticos: “Tal é a potência da moderna ficção, ou seja, ativar esse nível de identificação e empatia, produzindo sentidos sociais e históricos verossímeis para os personagens e tramas narradas” (GONÇALVES DA SILVA; SARMIENTO, 2017, p. 170).

Identificação e empatia são dois dos efeitos mais potentes de uma construção narrativa ficcional e foi nessa direção que realizamos o roteiro de *Para'í*, se opondo ao imaginário corriqueiro a respeito do índio como esse longínquo Outro. Para contrapor o lugar-comum do indígena selvagem, estranho e primitivo, voltamos nossa estratégia para que o público se identificasse com a história de Pará e se relacionasse empaticamente com a personagem no decorrer da trama.

Para criar a identificação, buscamos construir situações dramáticas por meio das quais os espectadores pudessem entender e se colocar no lugar da protagonista, mesmo que os conteúdos lhes fossem estranhos. É o caso da relação familiar da personagem, pois enquanto a mãe e o avô de Pará participavam dos rituais na *opy*, o seu pai frequentava a igreja evangélica. Mesmo que o público não tivesse em suas vidas um conflito semelhante, o mote de ver Pará se sentindo dividida entre seus pais seria algo bastante palpável às pessoas em geral.

No caso da empatia, a ideia era criar a narrativa de tal maneira que o público conseguisse, mesmo sob o espectro da diferença, torcer pela personagem no decorrer da trama. Ao apresentar o desejo inabalável da personagem em plantar o milho, o roteiro foi construindo uma ponte para que o espectador pudesse se colocar na posição de Pará e torcer pela protagonista, na medida em que passava pelos conflitos da trama.

A construção da empatia se fazia também através de cenas que revelam os aspectos de fragilidade da protagonista. Como exemplo, cito a cena da escola, em que Pará tem de ler um trecho de um livro, mas não consegue, e acaba sendo alvo de olhares e risadas dos outros alunos, na sua maioria, não indígenas. Esse tipo de cena possui um caráter muito palpável, pois, sob diferentes circunstâncias, é possível que muitas pessoas tenham se sentido da maneira como a personagem se apresenta nesta sequência: exposta, nervosa, vulnerável.

■ A HEROÍNA OBSTINADA

Um filme de crianças pode ser elaborado em cima de pequenos fatos, pois na verdade nada é pequeno no que se refere à infância. (TRUFFAUT, 2005, p. 36)

Havia por parte do grupo a vontade em realizar um filme para crianças. A ideia da Sonia era desenvolver uma história para que os *kiringue*, os mais novos da terra indígena, pudessem valorizar mais as práticas tradicionais Mbya, como o plantio e os rituais na *opy*. Além disso, mirava também o público infantil dos não indígenas, com o intuito de diminuir o preconceito que os Guarani sofriam no Jaraguá.

Porque esse milho nasceu colorido? Não é uma dúvida só da cabeça de uma criança indígena, também é uma dúvida da cabeça das crianças não indígenas e até do adulto não indígena. Então essa foi a primeira questão que a gente quis trazer, mostrar a importância desse alimento pra vida do povo Guarani. (ARA MIRIM, 2023)

O nosso caso não era de um filme simplesmente infanto-juvenil, pois estávamos falando de luta por terras, conflitos culturais, temas sérios que não poderiam deixar de entrar no roteiro. Ainda assim, havia a perspectiva de que o filme fosse acessível a todo tipo de público, em especial às crianças. Mais do que ser ou não um filme para crianças, a ideia era que o contexto da terra indígena pudesse ser apresentado de forma didática, para que os espectadores entrassem em contato gradativo com um universo tão distante. Além disso, a vontade era criar um ponto de vista que visibilizasse com sensibilidade a situação contemporânea dos Guarani.

Primeiramente, tramas que colocam crianças como protagonistas tendem a despertar rapidamente um vínculo emocional com os espectadores. Em geral, podemos sentir a conexão com nossos passados mais jovens com um toque de nostalgia que nos faz revisitar nossa própria infância. Por outro lado, as crianças parecem mais vulneráveis a diversas ameaças porque ainda não possuem todas as ferramentas para lidar com o mundo. Ainda assim, pode ser reconfortante estar em contato com a ingenuidade e a imaginação de quem mal enxerga os limites das suas ações e de seus desejos. (MONTEIRO, 2021, p. 157)

A jornada de Pará seria um meio para se abordar, com leveza e empatia, os conflitos nos quais está inserida a sociedade indígena. A personagem criança viabiliza aproximações mais didáticas, para transmitir aos espectadores questões importantes do universo Guarani, como o problema fundiário, os conflitos com a sociedade não indígena, entre outros. Nesse espaço ambíguo, mas não oposto, entre a personagem infantil e o filme infanto-juvenil, tivemos como grande inspiração os filmes com protagonistas crianças produzidos no Novo Cinema Iraniano, movimento que ganhou ampla repercussão mundial desde meados dos anos 80¹⁴.

Os filmes eram sobre crianças (mas não para elas) [...], formulando por intermédio de protagonistas infantis uma outra percepção possível para o mundo islâmico — a pureza e a plasticidade da criança permitiam evocar outras formas de imaginário para o Irã. (LA CRUZ, ARAÚJO, 2021, p. 40)

14 Entre os cineastas mais renomados à época, podemos citar Abbas Kiarostami, Mohsen e Samira Makhmalbaf, Jafar Panahi e Majid Majidi.

A forma como esses filmes apresentavam o universo infantil em suas narrativas serviu de inspiração para a criação do nosso enredo. Muitas das obras iranianas possuíam narrativas nas quais uma protagonista criança é dotada de um desejo muito forte a respeito de uma coisa aparentemente simples: conseguir um peixe para o ritual de ano-novo, devolver o caderno a um amigo, consertar um jarro quebrado. No decorrer das tramas, esses personagens infantis passam as histórias buscando realizar suas singelas conquistas. Em filmes como *Balão branco* (1995) de Jafar Panahi e *Onde fica a casa de meu amigo* (1987) de Abbas Kiarostami, as personagens são inabaláveis em sua busca e partem numa aventura no universo social dos adultos para atingir seus objetivos.

O peixe, o caderno, o jarro ou a maçã são objetos mágicos ou coisas problemáticas (MAIA, AHLERT) que movem muitas narrativas infantis. A criança se institui como agente frente a um objeto inanimado e, por intermédio dele, se aventura no mundo adulto. Uma jornada de herói na qual a personagem infantil representa a sensibilidade que ainda resiste frente a uma sociedade materialista e violenta.

Sobre o filme *Onde fica a casa do meu amigo*:

O caderno é um gatilho para que o personagem construa uma *malha* de interações e *conexões* descrevendo um conjunto de movimentos dentro do qual se dá a sua prática de aprendizado sobre outros objetos, lugares e pessoas. (MAIA; AHLERT, 2017, p. 102)

Assim como os objetos das histórias do cinema iraniano, em *Para'í o milho* é o princípio fundamental da história; é a relação entre ele e Pará que mobiliza toda a jornada. Suas cores e aspecto fantástico são a chave para o encantamento da personagem, assim como o significado fundamental que possui no *nhandereko*, o modo de vida Mbya. É o centro da alimentação, a fonte de sustento de um povo, seu símbolo do plantio, sua sobrevivência. Coisa e personagem se fundem numa só trajetória, como se o milho tivesse aparecido justamente para a heroína que pudesse salvá-lo, como a espada de Arthur ou o anel encontrado por Frodo¹⁵, um objeto encantado que pode redimir o mundo, desde que encontrado pela personagem heróica.

15 As citações remetem a *Excalibur* (1981) de John Boorman e *O senhor dos anéis* (2001) de Peter Jackson; ambos são adaptações literárias de universos da fantasia medieval. No primeiro, a profecia mágica é de que aquele que conseguisse retirar a espada da pedra seria o novo rei de Avalon. Já no segundo, o anel mágico é encontrado justamente por aquele que o acaba destruindo, de modo a restabelecer o equilíbrio de seu mundo.



AVAXI,

O PROTAGONISTA DA HISTÓRIA GUARANI

O “milho tem alma, corpo e sangue” — é como uma criança (Silveira, 2011, p. 237). De diversos tipos e colorações, os *avaxi* são em si e simbolicamente uma resistência cultural e material dos Guarani¹⁶. O próprio nome *avaxi ete*, que seria literalmente “milho verdadeiro”, pode também ser traduzido como “nosso alimento verdadeiro”¹⁷. O *avaxi para’í*, o milho colorido, é ainda mais impressionante, com suas sementes de cores diversas. É um desses que, por parecer um tesouro mágico, acaba por gerar o encanto que mobiliza toda a trama do filme.

Nos muitos discursos que pude ouvir dos Guarani — tanto aqueles direcionados a nós, os parceiros, como aqueles direcionados aos não indígenas “de fora” — a narrativa sobre o plantio foi sempre bastante central. A impossibilidade ou mesmo a dificuldade de se plantar nas aldeias pequenas e populosas era o grande conflito.

Hoje, vivemos em um confinamento territorial cada vez mais intenso, limitando o espaço para termos nosso alimento, e somos levados a comprar nos mercados para comer. Não queremos ficar dependentes dos alimentos ultraprocessados. Isso nos entristece muito. (...) Assim, guardaremos os saberes de nossos mais velhos junto com as sementes das muitas variedades do milho tradicional guarani (*avaxi ete’i*), que em suas várias cores trazem saúde e alegria ao nosso povo. (PIRES DE LIMA, KEESE DOS SANTOS, 2015)

No trecho acima, fica clara a ligação entre o confinamento territorial e o consumo de alimentos industrializados, já que, pela falta de terras, não é possível plantar. Esse foi o ponto central que guiou o enredo de *Para’í*. Dessa forma, se a falta de terras seria a impossibilidade para o milho se desenvolver, então a busca por uma terra nova seria o

¹⁶ A aldeia Kalipety, na Terra Indígena Tenondé Porã, produziu recentemente o livro *Ara Pyau*, sobre os tipos dos milhos tradicionais guaranis e a culinária a partir desse alimento.

¹⁷ Nome traduzido em título do vídeo realizado pela aldeia Tenondé Porã para o programa VAI.

horizonte procurado. É esse o princípio que move o avô de Pará a buscar uma terra na qual é possível viver do que se planta. Geralmente, esse movimento de busca por uma terra nova não é guiado simplesmente pela vontade pessoal, mas pelos próprios deuses, que indicam as terras a serem buscadas, geralmente através dos sonhos. Como relata um interlocutor de Pierri:

Eles (*Nhanderu kuery*) me mostraram esse lugar pra eu vir e ficar plantando milho, pra eu vir e ficar plantando milho, só viver disso, só me alimentar das coisas que eu consigo da terra. (PIERRI, 2018, p. 213)

Nota-se que o que impulsiona o *xeramõi* que conta a história a procurar uma nova terra foi o fato de os deuses mostrarem um lugar para ele, no qual deveria somente plantar milho e comer só o que conseguisse da terra, somente assim é que poderia se aproximar das divindades. A alimentação tradicional Guarani é entendida como uma maneira de alimentar não somente o corpo, mas também o espírito, e ao se comer a comida do não indígena o corpo adocece, fica fraco, não é possível ser feliz. O plantio do milho, a busca pelo alimento verdadeiro, plantado numa terra boa, é a ação central do cotidiano de uma vida guiada pela espiritualidade. “Então, Nhanderu se comovia com eles, porque eles comiam alimento verdadeiro, plantavam milho”(PIERRI, 2018, p. 133).

Não é à toa que é esse mote motor para toda a jornada da personagem. Não significa simplesmente querer comer um milho, é uma busca espiritual, a bem-aventurança, o modo de se aproximar dos deuses e de buscar a perfeição da própria vida, neste mundo.

■ OBSERVAÇÃO E QUESTIONAMENTO

Além da cinematografia iraniana, nos anos 2000 o cinema latino-americano apresentou alguns dramas políticos cujos protagonistas eram crianças, compondo narrativas que tratavam das ditaduras vividas entre os anos 60 e 70 no continente. O chileno *Machuca* (2004), de Andrés Wood, o brasileiro *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger, e, especialmente, o argentino *Kamchatka* (2002), de Marcelo Piñeyro, são exemplos dessa abordagem. Nesses filmes, o contexto político era o pano de fundo no qual os protagonistas crianças estavam inseridos e do qual eram alijados ao mesmo tempo.

Nesses filmes, podemos observar um tipo de protagonista que testemunha, pois as personagens infantis que neles observamos acabam por saber do que acontece de forma indireta, observando seus pais, cuidadores ou

outras personagens com quem mantém relação. A própria *mise-en-scène* desses filmes constrói esse distanciamento entre a personagem infantil e o evento político que mobiliza a trama, já que “a encenação dá destaque ao protagonista no centro da imagem enquanto os diálogos ocorrem no fundo da cena e em voz baixa”. (MONTEIRO, 2021, p. 151).

A criança envolvida num contexto de conflito social se relaciona com ele de maneira periférica, observando o mundo adulto desenrolar. Apesar disso, esses personagens são bastante transformados pelos acontecimentos, pois “o cotidiano de um garoto pode ser afetado e desestabilizado pelo regime autoritário” (MONTEIRO, 2021, p. 157). Os filmes “não encenam diretamente o horror histórico, dando-lhe assim, outras formas de resposta e ressonância” (SERELLE, 2013, p. 85-86).

Trata-se ainda nesses filmes de um momento de passagem, um subgênero cinematográfico chamado *coming of age*, cujas narrativas, como no caso dos filmes citados, focam em crianças e adolescentes que “atravessam um processo de amadurecimento que promove sua transformação” pela “compreensão de seu lugar no mundo” (MONTEIRO, 2021, p. 157).

Existe ainda um impacto muito grande para as crianças protagonistas: ter sua inocência perdida precocemente. Em geral, as narrativas são dramas domésticos que têm como centro dramático a família, até o momento em que esta inocência é abalada quando a unidade familiar é rompida abruptamente antes do crescimento deste jovem. (MONTEIRO, 2021, p. 157)

Tanto o *coming of age* quanto a “criança testemunha” têm ecos diretos na criação da personagem de Pará, que passa por um processo de crescimento ao se deparar com os conflitos que atravessam a sua comunidade, assim como com preconceitos e violências que incidem em sua vida. Em sua trajetória, Pará integra o heroísmo ingênuo e determinado dos filmes iranianos com a observação reflexiva das crianças dos filmes latinos. Ao buscar incansavelmente plantar o milho, ela desperta para sua própria cultura, e isso gera questionamentos tanto para a própria personagem, quanto para os adultos de seu convívio.

Apesar da ideia original do filme ter surgido da imagem dos milhos coloridos, a estrutura do enredo - uma história reflexiva e política, apresentada pelo olhar de uma criança - havia sido muito influenciada pelo livro *O sinal do pajé*¹⁸, do escritor indígena Daniel Munduruku. Desde a primeira vez que li, seu livro me causou uma impressão muito profunda. Era uma história contada na primeira pessoa do singular, sobre Curumim, um menino

18 MUNDURUKU, Daniel. *O sinal do pajé*. São Paulo: Editora Peirópolis, 2003.

indígena que refletia sobre o seu lugar no mundo, a sua tradição e a sua relação com as “luzes da cidade”, que seduziam os jovens para fora da aldeia.

Dentro de mim há escuridão. Estou confuso com o que estou vivendo agora. Vejo que muitos amigos estão partindo para a cidade da grande claridade noturna. Tenho ouvido dizer que nossa tradição pode acabar se passarmos a viver sob a influência das pessoas de lá. (MUNDURUKU, 2003, p. 11)

A forma da narrativa, a partir de diversas interrogações internas e externas, fez com que eu refletisse sobre a posição dos sujeitos indígenas. No livro, o menino de 10 anos se perguntava sobre o seu papel numa cultura em transformação. Questionava pais e avós sobre a necessidade de realizar as práticas tradicionais de seu povo Munduruku, assim como o lugar que a tradição ocupava em sua existência.

A história foi bastante importante e influenciou a personagem da Pará, que, assim como Curumim, realiza questionamentos para seus familiares. O importante nessa construção não são as respostas, mas as perguntas, pois elas poderiam antecipar os questionamentos dos espectadores não indígenas: “por que não falam mais a língua?”, “por que vão na igreja cristã?”, “por que vivem no meio da cidade?”, “por que não plantam?”.

Partindo do pressuposto de que o público não indígena tem um conhecimento distante e preconceituoso a respeito do universo dos povos originários, a estratégia era, primeiramente, aproximar o espectador daquela realidade. Ao colocar uma personagem Guarani buscando entender a sua própria cultura, a narrativa traz a possibilidade de o público externo se familiarizar com os questionamentos a respeito da vida na aldeia através da própria trajetória de Pará. As respostas que os adultos lhe oferecem têm menos importância e dizem mais sobre as relações que se estabelecem entre eles e a menina. Enquanto com sua mãe e a liderança Kerexu existe uma relação de aprendizado, nas perguntas de Pará a seu pai revela-se o conflito entre os dois. Além disso, o dispositivo das perguntas indica uma agência e uma crítica por parte da personagem indígena, que questiona os seus e seu povo.

■ A QUESTÃO DA LÍNGUA

Antes ainda da primeira ideia de *Para'í*, havia um pressuposto de que o filme deveria ser falado na língua guarani. Era uma questão de ética e de verossimilhança, já que a quase totalidade dos Guarani que conheci falam a língua nativa em seu dia a dia, tendo o português como segundo idioma, para se comunicar com os não indígenas.

Quando estávamos desenvolvendo o roteiro, me dei conta de que a história não poderia ser falada em guarani, já que se tratava de um edital para a realização de um filme para o público infanto-juvenil. A obra não poderia ser legendada, já que as crianças ainda detêm pouco domínio da leitura para conseguir acompanhar um filme pelas legendas. Assim, restavam duas opções: falar em guarani e dublar posteriormente para o português ou falar diretamente em português.

No Jaraguá, a questão do idioma era uma problemática importante na comunidade. Por uma série de razões relacionadas a história da formação das aldeias da terra indígena, diversas pessoas hoje não falam o Guarani. Além disso, pelo grande trânsito dos *jurua* que percorrem as aldeias, o português era mais estimulado do que em outras localidades.

Dessa forma, o que seria uma limitação para o filme (não ser falado em guarani) acabou por se transformar em temática narrativa. O primeiro dos questionamentos que Pará realiza no filme é justamente sobre a língua. Ela pergunta para seu pai qual é o motivo de ele falar guarani, mas não ter ensinado para ela. A resposta da personagem de José é evasiva, e a cena apresenta a relação e o conflito entre pai e filha.

Assim, o tópico de o filme ser ou não falado em guarani passou a expressar uma problemática real daquela comunidade e também um elemento narrativo para a interação entre as personagens. O tema era delicado, poderia depor contra a própria terra indígena, os Guarani poderiam ser tomados como “menos guarani” por não falarem plenamente a língua. Porém, ao apresentar a problemática em um enredo e refletir sobre tal questão, o filme abria a possibilidade de criar um debate interno à própria aldeia e gerar identificação por parte de seus habitantes. Jurandir Martins, responsável pelas cenas musicais do filme, quando assistimos juntos ao primeiro corte do filme, disse que a cena do questionamento de Pará sobre não falar a língua Guarani era real e muito importante. Samara, que interpreta a amiga de Pará, Silmara, também disse em um debate¹⁹ que se identificava muito com a protagonista, especialmente nesta cena, pois vivia em sua vida um dilema idêntico.

Também decidimos que aquilo que fosse falado em guarani não seria nem legendado, nem dublado. O avô de Pará só fala em guarani, tanto em seus discursos, quanto nas interações com José e com sua neta. Com a adoção da perspectiva total de Pará, foi feita a escolha de não traduzir essas falas, o que levou os espectadores a entendê-las junto com a protagonista, pelo contexto da cena e pelos gestos do avô. Dessa forma, a

19 Realizado na Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP após exibição do filme em maio de 2023.

trajetória para plantar o milho na aldeia nova também ganha uma sonoridade especial, pois se torna uma jornada pelo idioma de seu povo.

■ A ESCOLA E A CERCA

Filmes em meio a contextos indígenas pressupõem, na maioria das vezes, alguma relação (geralmente conflituosa) com a sociedade envolvente, o mundo dos *jurua*. Tais conflitos podem ser mais ou menos evidentes, mais ou menos violentos, mas quase sempre, em algum nível, os filmes tratam dessa questão. Os Guarani Mbya, por habitarem tradicionalmente faixas de terra que se localizam no sul e sudeste do Brasil, acabam por viver em regiões próximas do contexto dos brancos e ter relações bastante intensivas com esses. É o que nos mostra, por exemplo, *Bicicletas de Nhanderú* (2012), dos cineastas guarani Kuaray Poty (Ariel Ortega) e Pará Yxapy (Patrícia Ferreira). Assistimos ao filme num dos encontros do grupo audiovisual no Jaraguá, por compartilhar com o nosso filme o fato de trazer personagens infantis e de tratar do conflito territorial e cultural com os não indígenas por meio das trajetórias dessas crianças²⁰. Essas duas instâncias (territorial e cultural) do conflito podem ser observadas em *Bicicletas*, assim como em *Para'í* através dos elementos da cerca e da escola.

No filme de Ariel e Patrícia, observamos as personagens de Palermo e Neneco cruzando a cerca que divide seu território para pegar lenha, pedir pão e comprar sabão num sítio vizinho. Nessa jornada, performam uma imitação de Michael Jackson e um ataque armado imaginário contra fazendeiros, sobre os quais também contam histórias de quando foram alvo de tiros por entrarem em suas propriedades²¹.

[...] problemas nas relações interétnicas podem ser identificados, principalmente em torno da ação de brancos, proprietários de terras próximas, à comunidade. A discursividade do menino mbyá complexifica a visibilidade de subjetividades e práticas vinculadas a diferentes modos de resistência a forças dominantes, que coproduzem reações específicas a um atrito entre sistemas culturais distintos e que se influenciam mutuamente. (FERNANDES, 2016, p. 4)

Por se localizar numa área rural, a cerca é elemento destacado no filme e configura o marco espacial entre terra indígena e sociedade envolvente,

■ 20 O filme possui duas linhas narrativas paralelas, com protagonistas diferentes, mas focarei aqui no enredo que se desenrola em torno das personagens infantis.

21 Mais sobre isso no artigo “Bicicletas de Nhanderú: lascas do extracampo”. André Brasil. *Devires*, Belo Horizonte, V. 9, N. 1, P. 98-117, Jan/Jun, 2012.

uma divisa artificial que estabelece o limite e o risco para as incursões das crianças guarani. Já em *Para'í*, tal elemento se apresenta somente na cena final, quando a protagonista retorna à área da qual a sua comunidade foi expulsa. No filme, vemos a cerca naquele espaço somente após a invasão violenta de sua aldeia. Desse modo, o filme estabelece a cerca como objeto simbólico da fronteira criada pelo não indígena, corte e expulsão do território guarani. Se em *Bicicletas* a cerca é o espaço cotidiano de transição pelo qual as crianças se arriscam, em *Para'í* a cerca é o limite final, que a personagem transpõe para poder encontrar o milho que resiste à queimada. A cerca remete ao conflito fundiário, territorial.

Já a escola, outro elemento presente nos dois filmes, revela os conflitos culturais entre os Guarani e os não indígenas. Em *Bicicletas*, a escola só é apresentada na parte final do filme. Palermo entra na sala; porém, não consegue prestar atenção na aula, logo saindo novamente para se juntar à parte da comunidade que está construindo uma *opy* nova para a aldeia.

Em *Para'í* a escola é apresentada em diversos momentos, desde o início até o fim do enredo. Não se trata de uma escola dentro da aldeia como no filme de Patrícia e Ariel, mas de uma escola pública estadual da região do Jaraguá, sem nenhuma especificidade ou relação com a cultura indígena, a não ser pelo fato de que, pela configuração própria da região, é frequentada pelos Guarani. Essa situação revela diversas problemáticas para Pará, que tangenciam o enredo do filme e evidenciam o conflito cultural que prolifera em seu cotidiano: a sensação de não pertencimento ao lugar, a dificuldade com a palavra escrita, o estranhamento com relação a seu nome indígena.

As cenas da escola se articulam com a trama principal e constroem uma camada complementar, que revela o embate com o *jurua* através de vivências e de relações desse espaço próprio do mundo infantil. Por fim, numa cena parecida com a de *Bicicletas*, Pará se levanta de sua cadeira sem dar ouvidos à professora e se coloca rumo à aldeia nova.

As duas crianças guarani rompem, nessas cenas, com o espaço da escola, que representa uma “cerca cultural”, e partem em direção ao final das tramas dos filmes, em que se integram a um aspecto tradicional da vida Guarani. Palermo se junta à sua comunidade partilhando da construção da *opy*. Em *Para'í* a protagonista, ao sair da escola, corre para o local em que ficava a aldeia nova, cruza a cerca e os capangas dos não indígenas, para finalmente ver o milho que nasceu na plantação. Assim, ambos os filmes não escondem os diversos conflitos com a cultura do *jurua*, revelando a complexidade dessas transações, a permeabilidade, as incorporações, as assimilações e os perigos das trocas e também as influências do mundo do não indígena. Porém, em ambas as obras, as personagens conseguem ultrapassar as cercas espaciais e culturais, em direção a elementos centrais da territorialidade e do modo de ser guarani.

A RETOMADA

As aldeias indígenas dali sobreviveram à expansão da cidade de São Paulo, ao abandono, à especulação imobiliária mantendo a língua, os costumes e a tradicional educação Guarani. Alocadas na região mais pela questão mítica que cerca a localização das aldeias Guarani no Brasil, estão sobre terreno pedregoso que dificulta a exploração agrícola dantes feita nas áreas que hoje são do Parque Estadual do Jaraguá. [...] Elas vivem conflitos derivados do frequente assédio pelos loteamentos clandestinos, requerimento ilegal de terras agrícolas do lugar somada à proibição de sua permanência nas áreas do Parque Estadual, bem como, de uso e exploração. (SOUZA, 2015, p. 3)

São vários os problemas que envolviam a terra indígena Jaraguá. Desde a época do roteiro até os dias atuais, há uma instabilidade muito grande, com o processo de demarcação avançando e retrocedendo, e as aldeias sofrendo diversos processos de reintegração de posse e assédio constante daqueles que se autoproclamam como proprietários. No filme, o aspecto da disputa em torno do território compôs o clímax do enredo de *Para'í*, através da cena da queimada, que expõe o assédio e a violência dos não indígenas contra a comunidade Guarani.

Tal conflito acontecia de fato no local onde se realizaram as filmagens. O núcleo familiar liderado por Ari Martins é expulso da aldeia Itakupe em 2005 por meio de uma ação jurídica de reintegração de posse. Por volta da época em que começamos a escrever o roteiro, em 2014, a mesma família estava voltando ao local, sentindo-se mais segura por conta da aprovação dos estudos de demarcação da Terra Indígena Jaraguá por parte da FUNAI.

A aldeia *tekoa* Itakupe é um local um pouco distante das outras aldeias do Jaraguá e possuía uma área grande com mata e nascentes de água. É onde podem vislumbrar realizar seu plantio, coletar os *moã*, os remédios da floresta, caçar segundo seu modelo de armadilhas (*monde*), definindo as motivações pelas quais se faz necessária a retomada numa área maior e mais preservada.

Os Guarani e a literatura têm dado o nome a esse movimento de dispersão e equilíbrio territorial de “retomada de terras”, aspecto central na cosmopolítica praticada pelos Mbya. A retomada seria a ocupação autônoma de um espaço que se inscreve nos limites da terra indígena ou do que concebem como seu território tradicional.

Diante da sociedade nacional, as mobilizações dos índios são assumidas como um problema administrativo-territorial, como um problema de mapas, linhas e limites. No dia a dia das comunidades, no entanto, os “acampamentos de retomada” parecem estar engajados em reproduzir um modo de viver específico sobre o território, baseado fundamentalmente na circulação de pessoas, objetos e afetos, e em relações de parentesco que envolvem tanto os vivos como os mortos. [...] uma modalidade de “territorialização de resistência”. (MARTINS MORAES, 2017, p. 122)

Em meados de 2014 a aldeia Itakupe começou novamente a se formar. Nesse tempo aconteceram duas queimadas criminosas, que não produziram vítimas, mas trouxeram danos às plantações, à parte da mata, às casas e aos canos de água. Esse tipo de ação tenta assustar e desmobilizar a retomada para evitar que mais pessoas se juntem ao acampamento. Um dia após a queimada fomos até o Itakupe para fotografar o local. A ocasião da queimada produziu um impacto que se traduziu numa das partes de maior importância narrativa para o roteiro do filme.

O conceito de retomada de terras, entendido como uma territorialização de resistência, e suas implicações na cosmopolítica Mbya foram elementos centrais na escrita da história de Pará. Seja no sentido físico - para o plantio - seja no sentido de território, para o habitar das comunidades, a terra é a base para a vida dos Guarani. A falta de espaço para plantar o milho é um entrave para os objetivos da protagonista do filme, ao mesmo tempo que denuncia a problemática fundiária de seu povo. Assim, o particular e o político entrelaçam duas camadas em uma só narrativa.

■ FAMÍLIA E POLÍTICA

Uma referência importante para o desenrolar da trama de *Para'í* foi o filme *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman, adaptado da peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri. O filme era construído a partir de aspirações políticas ao tratar do tema das greves de sindicatos de metalúrgicos do ABC paulista nos anos 80. Porém, a narrativa aborda tal universo concentrando “seu olhar na vida doméstica de uma família de trabalhadores” (TAKEDA, 2016, p. 127):

O cineasta parece almejar observar a intimidade da classe trabalhadora [...], entender sua realidade e os embates enfrentados por eles tanto na esfera pública quanto na esfera privada. (TAKEDA, 2016, p. 126)

O conflito do filme se constrói gradativamente pela oposição das posições políticas de pai e filho. Otávio (o pai, interpretado pelo próprio

Guarnieri) é parte ativa da organização de uma greve, enquanto Tião (o filho, interpretado por Carlos Alberto Riccelli), trabalhando também na fábrica, procura não se envolver na luta sindical. Habitando a mesma casa, os dois expressam duas posições antagônicas diante de uma problemática única. Dessa forma, a questão sai de um âmbito anônimo, para ganhar contradições e particularidades (TAKEDA, 2016, p. 127) por meio de uma história familiar, na qual a luta pelos direitos trabalhistas ganha alcances afetivos. Tião tem medo de se envolver, já que está à espera de seu primeiro filho e conviveu pouco com seu pai, preso na ditadura justamente pelo ativismo. Já Otávio só vê na ação política uma forma de seguir vivendo em meio a sua coletividade oprimida pelo empresariado. “Os trabalhadores não são apenas representantes de uma classe, são possuidores de uma subjetividade que os coloca em um impasse constante” (TAKEDA, 2016, p. 127).

Ao fim do filme, após Tião furar a greve, seu pai o expulsa de casa, assim como também o faz sua namorada, que não quer um traidor da classe criando seu filho. Paralelamente, Bráulio, integrante do sindicato e melhor amigo de Otávio, é morto durante a greve. Assim, o filme possui dois elementos catárticos que se sobrepõem: de um lado, a tragédia política, de outro, a separação familiar. Mesmo que o filme possua claramente um posicionamento pró-greve, a narrativa alcança seu potencial emocional justamente por colocar o espectador também na posição de Tião, que, por não aderir à causa coletiva, acaba sofrendo as consequências de sua escolha ao ser renegado pela própria família.

A inspiração de *Black-tie* para o *Para'í* se deu especialmente por essa construção narrativa que opõe posições dentro de um mesmo núcleo familiar, utilizando tal conflito como estrutura para revelar as problemáticas políticas que envolvem aquela comunidade. Assim como no filme de Leon Hirszman, existe um conflito de posições entre pai e filho, já que, em *Para'í*, é o *xamôí* que lidera a retomada de terras, ao passo que seu filho José reprova a ação do pai, por achar que coloca em risco a comunidade.

O conflito é revelado no embate entre pensamentos diversos no seio do próprio coletivo, e, assim como no caso de Tião, podemos compreender a posição de José (mesmo não concordando com ela), que tem medo dos riscos que a tomada de posição política representa.

Por um lado, o incêndio na aldeia nova confirma os receios de José, por outro, a ida em busca da retomada de terras e o ataque que sofrem juntos fazem com que o pai de Pará volte a se envolver com sua comunidade. A jornada de Pará parece malograda pela queimada, no entanto, no âmbito íntimo, a sua coragem em plantar o milho é recompensada pela reaproximação de sua família.

Assim, o enredo de *Para'í* desemboca numa estrutura diversa de *Black-tie*, pois encontra um final redentor, cuja principal referência era outro filme sobre separações familiares, o clássico *Paris-Texas* (1985) de Wim Wenders. No filme do cultuado diretor alemão, o personagem de Travis retoma o contato com o filho, de quem ficou afastado por quatro anos. Após reconstruir o laço com a criança, eles partem em busca de sua esposa, que também se afastou do menino diante do grave e violento conflito entre o casal. Ao final, Travis percebe que não podem restabelecer o casamento, mas constrói a ponte para que mãe e filho voltem a viver juntos.

Para'í se aproxima dessa estrutura em que, mesmo diante de uma separação, outro encontro é possível. Pai, avô e filha sofrem juntos a expulsão da aldeia nova, e nos tempos que seguem, José percebe a tristeza inconsolável da filha e vê seu pai adoecer. Diante disso, ele vai até a casa de rezas e participa do ritual de cura para salvar o *xamõi*. Além de uma conciliação familiar, existe uma redenção dentro do próprio *nhandereko*, já que José, que habitava o mundo religioso cristão, volta a frequentar a *opy* e a atuar nas práticas espirituais guarani.

■ E AGORA?

Sobre suas lutas, seus triunfos e derrotas. Sobre seu olhar fascinado, interrogativo, desejoso, distraído. O cinema olha a infância e nos ensina a olhá-la. (TEIXEIRA; LARROSA; LOPES, 2006, p. 12)

Em meio à partida de futebol, o menino foge do reformatório, corre e despista o professor que o persegue. Ele corre, corre e corre. Ao fim, chega a uma praia e, à beira do mar, se volta para a câmera. O filme acaba, congelando seu olhar em direção ao espectador.

A descrição remete à última cena do filme *Os incompreendidos* (1959), de François Truffaut, e sugere um final que é, ao mesmo tempo, narrativo e simbólico. Ao nível do enredo, a última ação realizada é a fuga. O filme acaba com Antoine Doinel escapando do reformatório no qual foi compulsoriamente encerrado por seus pais. Mas, quando chega ao mar, o que acontece com a personagem? Vai voltar para a casa de seus pais na cidade? Irá vagar pelas ruas? Encontrará outro lar? Voltará para o reformatório? O destino concreto da personagem não é sabido. E nem precisa sê-lo. Mais importante, é o destino simbólico do protagonista.

Doinel não vive nem mais no seio familiar conturbado, não é mais um aluno problema em sua escola, nem se encontra no reformatório. Ele está em “lugar nenhum”, o que, simultaneamente, o esvazia e o liberta. Seu

olhar para a câmera revela seu abandono à própria sorte e, assim, devolve a questão ao espectador — “E agora?”

Quem poderá o compreender? Salvá-lo? Talvez o mar.

Pará olha em silêncio pela janela da van escolar, assim como Doinel vê as luzes da cidade pelo vidro do carro que o leva ao reformatório. Após a queimada, o mundo de Pará entra em colapso. Ela permanece em silêncio desolador nas brincadeiras, na escola e sozinha sentada perto de casa. Não é só o milho que não conseguiu plantar. Não é só o trauma causado pela violência da queimada. É um mundo que se desmorona, um horizonte. Pará entende o que a expulsão de um território prometido representa: a falta de caminho, de princípio. “Sem terra, não há cultura” foi o que sempre ouvi dos companheiros Guarani.

Mas, novamente, um filme tem outros desfechos possíveis, construídos de forma simbólica. Pará adentra sozinha a terra ocupada pelos não indígenas e em meio à plantação queimada vê que uma das sementes de milho brotou. O *avaxi* irá sobreviver? Os *jurua* vão achar Pará ali? O que ela fará de seus dias quando voltar para casa?

O filme não conta, e nem precisa. É a imagem do rosto de Pará, olhando a planta que nasce, que simboliza a luta de seu povo e sinaliza seu futuro. Em meio às cinzas, há sempre uma semente que insiste em resistir, e em crescer.

2 ENCENAÇÃO



O plano não era, em princípio, um plano. Atrás de uma pedra e de uma árvore, ela olha para a câmera fixamente. Como se colocasse a cabeça pela cortina do palco, antes de entrar em cena, para ver o público. Depois de ver a “plateia” ela muda a direção do olhar, realizando uma triangulação, passando da câmera para alguém atrás da câmera. Ela espera pelo “ação”. Monique (ou já seria Pará?) olha para o público, olha para o diretor e depois se esconde novamente atrás das cortinas, antes que o espetáculo comece.

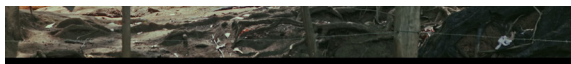
O plano descrito é aquele que aparece logo depois do título, no começo do filme. Depois dele, se inicia uma sequência que intercala planos puramente documentais com tomadas de Pará caminhando pela terra indígena. Nessa sequência, a personagem já está atuando; nem ela, nem os figurantes se dirigem à câmara, pois já incorporam a presença desta e do status da diegese. Já nos planos documentais, muitas das pessoas olham diretamente para a câmera.

Esse intercalar de cenas documentais com cenas da protagonista cruzando as aldeias cria a impressão de que o ambiente está se adaptando à ficção. Monique vai se tornando Pará, os habitantes passam a ser figurantes, os espaços se transformam em locações, a vida vira enredo. É como se, gradativamente, o território estivesse entrando em cena.

Antes de partir para o relato, levanto novamente alguns conceitos expostos na introdução, que nos servem para balizar esse processo: a *mimesis* (imitação), a representação e a encenação. Em seu famoso tratado sobre as artes na Grécia antiga, *Poética*²², o filósofo Aristóteles expõe como elemento central de toda a arte poética o conceito da *mimesis*, traduzido por imitação. A tradução do termo vem revestida de um sentido que parece diminuir o ato artístico a que o pensador faz referência, já que imitar, na concepção

²² Tradução e notas de Ana Maria Valente, Lisboa, 2008.

AO LADO Monique, Tekoa Ytu, e Terra Indígena Jaraguá em cenas do filme *Para'í* (2023) continua na próxima página



atual, soa como algo que limita o ato artístico. Isso porque, desde o final do século XVIII (com a revolução francesa, o fortalecimento da burguesia e o desenvolvimento do romantismo) nos encontramos cada vez mais numa época da valorização da originalidade como atributo do ato criativo. O bom artista não é aquele que faz bem, mas que faz o que nenhum outro faz. O culto da genialidade como sinônimo de singularidade²³.

Aristóteles não se opõe nem à originalidade nem ao gênio artístico. Em diversos trechos de *Poética*, ele ressalta o caráter único da obra de Homero. Todavia, central para o grego é o conceito de *mimesis*, ao qual o autor grego se refere menos em um sentido de estrita imitação, de reproduzir um elemento referencial de forma idêntica, mas no sentido de representar, que abarca a ideia de fazer presente, ou de apresentar de novo.

Uma vez que o poeta é um imitador, como um pintor ou qualquer outro criador de imagens, imita sempre necessariamente uma de três coisas possíveis: ou as coisas como eram ou são realmente, ou como dizem e parecem, ou como deviam ser. (ARISTÓTELES, 2008, p. 97)

Nesse trecho, percebe-se que, além do sentido de re-representificar, o objeto em si da imitação não é uma realidade una, mas se diferencia por sua temporalidade (o que era e o que é) ou seu modo (como são, como dizem, como parecem, ou como deveriam ser). Assim, ao caráter de imitação literal se acopla um sentido maior, em que interpretação e imaginação estão presentes. O sentido de *mimesis* é ampliado, e o termo imitação inclui também o conceito de representar.

Mas a representação possui diferentes formas, e Aristóteles a divide em duas vertentes, a do drama e a da narrativa. Para o pensador grego a arte dramática seria aquela realizada pelos atores no palco, já a arte narrativa, aquela realizada na epopeia, em que o enredo é contado, não por contato direto, mas através da mediação desse

²³ No cinema, o caso da “Política dos autores” é emblemático na valorização da marca individual do diretor que se repete entre seus filmes como padrão para a qualificação deste como um autor.

contador de histórias, o narrador. Nos termos atuais, a arte dramática seria hoje o teatro, enquanto a arte narrativa seria aquela dos romances.

A criação dramática para Aristóteles é a forma de “imitarem os homens em ação (...) representando todos em movimento e em atuação.” (ARISTÓTELES, 2008, p. 40). Rosenfeld, a partir do filósofo grego, destrincha um pouco mais o conceito, ao definir: “O poeta como que desaparece, deixando falar, em vez dele, personagens (...); a imitação é executada por personagens em ação diante de nós. (ROSENFELD, 1985, p. 15-16).

Atuar é ação. A base do teatro é o agir, é o dinamismo. A própria palavra ‘drama’, em grego antigo, significa ‘uma ação sendo executada’. Em latim, a palavra correspondente é *actio*, cujo radical se encontra no nosso vocabulário em ‘ação’, ‘ator’ e ‘ato’. Portanto, drama é uma ação que podemos ver enquanto é executada, e, quando o ator entra em cena, ele se torna um agente dessa ação. (STANISLAVSKI, 2017, p. 42, grifo do autor)

Esse trecho de *A preparação do ator* indica um dos preceitos básicos do mestre russo e de seu sistema. Segundo ele, a matéria-prima do trabalho do ator é a ação, ou mais, o ator é a própria ação. Diferente da literatura, onde é possível dizer “Pará está feliz”, no roteiro de um filme esse sentimento deve ser revelado por meio de uma ação da personagem (Pará pula e sorri). Todo sentimento, pensamento, intenção deve ser mostrado através de ações físicas dos personagens.

Por mais que “drama”, ao longo da história, tenha se tornado sinônimo do gênero artístico que envolve histórias de temas solenes ou emotivos, o conceito original de “drama” é o da arte representada por atores. No cinema, o drama acaba por integrar também a criação narrativa, já que a ação encenada pelos atores não é realizada diretamente para o público, mas é mediada por um narrador, a câmera, que conta a história. Assim, o cinema reúne os dois gêneros poéticos originalmente separados por Aristóteles. Neste capítulo, abordaremos a criação dramática no *Para’í*, tudo o que envolveu a escolha e o trabalho com os atores. Já no capítulo seguinte, nos debruçaremos ao modo narrativo, de que forma, por meio da especificidade cinematográfica, a história foi contada.

ESPECIALISTAS DE SUAS PRÓPRIAS VIDAS

Os adultos escolhidos para os papéis no filme haviam tido algumas experiências esporádicas com atuação, na figuração em propagandas televisivas, filmes sobre o período colonial, ou na participação de eventos específicos, como numa campanha durante a Copa do Mundo no Brasil. Já as crianças e o *xamõ*i estavam tendo o primeiro contato com filmagens. De qualquer modo, tanto uns quanto outros poderiam ser categorizados como “não atores”, pessoas que não haviam tido uma formação técnica nem experiências consideráveis na área de atuação. Às vezes, chamados também como atores não profissionais ou atores amadores.

Sobre a confusão em torno do termo “não-ator”, podemos trazer à tona o linguista francês Lucien Tesnière que cunhou o termo “actante”. O actante viria a ser tudo o que é posto em cena, tudo o que ou quem realiza e/ou toma parte do contexto narrativo. Entende-se, portanto, que o termo não ator não possui fundamento, visto que, uma vez subindo ao palco ou entrando em cena, o indivíduo em questão está desempenhando a função de ator. (BARBOSA, 1982, p. 106)

Portanto, apesar de o termo “não ator” ser mais amplamente usado, é impreciso, já que, em cena, todos são atores. Nos primeiros anos do cinema, o status do ator ainda não havia sido definido, já que os filmes eram registros do cotidiano, com pessoas representando ações de suas próprias vidas. Havia nesses filmes um status de encenação introduzido pela presença da câmera, porém, as pessoas não estavam imersas em uma situação dramática, uma encenação de um mundo fictício que existiria por si, criado para o filme. Nesses primeiros momentos do cinema, mesmo performando, as pessoas agiam no mesmo espaço e em atividades já preexistentes em suas vidas.

Também nesses primórdios começam a surgir filmes de atrações, obras realizadas para serem exibidos em espaços de entretenimento, conhecidos como *vaudeilles*²⁴. Muitos desses curta-metragens eram um tipo de evolução dos números de mágica, tendo no dispositivo cinematográfico uma nova ferramenta para criar ilusões óticas. Nesses casos, também não havia atores nos moldes clássicos, os *performers* eram mais próximos dos próprios mágicos ou de atrações circenses, criando números para a

²⁴ *Vaudeville* foi um gênero de entretenimento de variedades predominante nos Estados Unidos e Canadá do início dos anos 1880 ao início dos anos 1930, a cada noite, uma série de números era levada ao palco, sem nenhuma relação direta entre eles, como músicos, dançarinas — e dançarinos —, comediantes, animais variados treinados, mágicos, imitadores, acrobatas, peças em um único ato ou cenas de peças, atletas, palestras dadas por celebridades, cantores de rua e também filmes. (Fonte: Wikipedia)

câmera. É só no fim da primeira década do século passado que o cinema começa a ganhar a tendência narrativo-dramática.

A partir daí, a função dos atores, já amplamente praticada no teatro, ganhou um novo espaço para se desenvolver. O cinema norte-americano iniciou seu amplo predomínio global, e parte da hegemonia de Hollywood se apoiou no chamado *star system*, em que atores alcançam uma escala de celebridades, tendo reconhecimento para além dos filmes que realizam, sendo, muitas vezes, o principal atrativo para que o público assista a certas produções.

A linguagem da atuação no cinema norte-americano evolui do teatro burguês do século XVIII, porém, teve de se adaptar de forma bastante radical, já que, diferente da arte dramática tradicional, esse primeiro momento do cinema não podia se apoiar nos diálogos. As ações nos filmes mudos exageravam sentimentos, mas gradativamente passaram a se adequar às novas possibilidades da linguagem cinematográfica e se separar da estética teatral. Sobre *O cinema e a encenação*, de Jacques Aumont, Cristiano Figueira Canguçu resume:

A luta pelo reconhecimento do cinema como arte autônoma e do diretor como seu autor implicaria, assim, na libertação frente ao predomínio do texto verbal (os diálogos, a dicção, os intertítulos e o argumento), da pantomima (os gestos estilizados) e da cena italiana (as noções de quarta parede e de ponto de vista único), assim como no reconhecimento da vocação do cinema pela revelação do real. (CANGUÇU, 2017, p. 102)

Mesmo após a passagem do cinema mudo para o sonoro, com a possibilidade de as personagens exteriorizarem os seus pensamentos e as suas emoções via diálogos, a linguagem da atuação no cinema não “voltou atrás”. A especificidade do narrador cinematográfico — a câmera que se aproxima, o microfone que capta os sons mais leves — induz um tipo de atuação de gestos mais contidos, explorando a potência dos olhares. O ator cinematográfico pretende reproduzir a forma (volume, entonação) como as pessoas geralmente conversam em suas vidas cotidianas, em oposição à fala performática do ator teatral, que precisa ser compreendido por uma plateia dispersa em um palco de grandes proporções.

Por conta da impressão de realidade da imagem cinematográfica, a atuação nos filmes foi cada vez mais se separando das convenções teatrais e criando uma linguagem própria, cuja encenação se desenvolve na perspectiva naturalista, que procura imitar a forma “natural” na qual as pessoas agem e falam em seu dia a dia. Uma *mimesis* que busca criar uma cópia fiel da maneira de ser cotidiana. Por mais que tenha havido na história da sétima arte propostas de encenações diversas (como o

expressionismo alemão ou nos filmes de Glauber Rocha), o vetor naturalista da atuação é amplamente predominante.

Mesmo assim, a encenação tradicional dos filmes hollywoodianos é construída por convenções, estabelecidas desde os anos 30, com atualizações ao longo do tempo. Diálogos bem estruturados, claros e cheios de sentido, pausas e olhares bem direcionados, tudo de forma a se expressarem os sentidos da narrativa de forma clara e potente, nos limites possíveis do registro natural.

No fim dos anos 40, surgem tendências cinematográficas que se colocam de forma diversa à tradição hollywoodiana, como o notório movimento conhecido como Neorealismo italiano, que procura produzir uma atuação “verdadeiramente natural” a partir da presença, em muitos de seus filmes, de atores não profissionais.

O termo “não ator” talvez sugira, implicitamente, o “não ator hollywoodiano”, pois, muitas vezes, a escolha pelos amadores se dá justamente por apresentar no filme alguém desconhecido do público, proporcionando mais autenticidade para a personagem no interior do mundo diegético.

Como o ator já não é sentido do lado de cá pelo espectador, mais facilmente este o poderá imaginar ‘do lado de lá’, junto com as personagens.
(BARBOSA, 1982, p. 106)

Assim como o Neorealismo italiano, os já citados filmes do Novo Cinema Iraniano tinham uma relação clara com a realidade em que eram realizados, trazendo roteiros simples, cenários na rua e, especialmente, o uso de atores amadores. Silvia de Paiva, ao tratar do Cinema Iraniano, comenta sobre a “participação das pessoas que viveram o evento real interpretando a si mesmas”:

O modo como elas são tomadas pela *mise-en-scène* fílmica permite ao espectador acreditar que, embora apresentadas no universo da ficção, elas pertencem ao mundo exterior ao filme. Nessa condição, elas trazem para dentro do filme os mesmos desejos, sonhos, valores e anseios que as animam no mundo extra-fílmico. (PEREIRA, 2009, p. 11)

No caso do *Para'í*, os atores interpretavam papéis previamente criados, não interpretavam a si mesmos, ou encenavam eventos que haviam vivido no passado. Entretanto, os atores faziam parte da comunidade; dessa forma, traziam para o filme conteúdos que emanam de sua existência e de sua localidade.

Um processo similar era realizado nos projetos do coletivo teatral suíço-alemão Rimini Protokoll, cujas propostas de encenação eram construídas a partir de trabalhos de autorrepresentação de indivíduos de certos grupos sociais. O grupo cunhou o conceito de “especialista/expert de sua própria vida” (DREYSSE; MALZACHER, 2008, p. 8), termo bastante preciso para designar os atores que representam um certo contexto espacial, social ou cultural, com uma propriedade que nenhum ator profissional poderia fazê-lo.

Realizar um filme numa localidade periférica ou numa terra indígena com atores profissionais vindos de outros contextos nos parece atualmente algo impraticável, mas já foi comum no cinema. Hoje, tornou-se uma necessidade, ética, mas também estética, realizar filmes encenados pelos “especialistas em suas próprias vidas”. No Brasil, o caso emblemático de transição para esse modelo foi o filme “Cidade de Deus” (2002), de Fernando Meirelles, cujo longo processo de casting e preparação, levado a cabo junto a jovens de comunidades periféricas no Rio de Janeiro, trouxe resultados expressivos, que espantaram o público nacional e estrangeiro, gerando polêmicas quanto ao método, mas, sem dúvida, criando um divisor de águas nas convenções da atuação cinematográfica.

Nesse sentido, o termo se transforma. Já não é mais, como no Neorealismo italiano, uma escolha pela negativa (o “não ator”) alguém que não possui uma especificidade técnica ou um status social (do ator famoso), pois o “não ator” seria aquilo que o ator profissional ou a estrela hollywoodiana não é, alguém destituído das técnicas convencionais e do status de celebridade.

O ator “especialista em sua própria vida” é um indivíduo muito mais capacitado (se não a única possibilidade verdadeira) para a execução realista de um papel em um enredo que se relaciona com seu próprio contexto de vida, com seu território e história. No contexto das terras indígenas, como dito por Viveiros de Castro, quando da problemática sobre a identidade indígena, “não o é quem quer. Nem quem simplesmente o diz, pois só é índio quem se garante” (VIVEIROS DE CASTRO, 2005, p.7). E foi essa a grande questão que nos assombrou quando começamos a realizar a escolha dos atores.

■ “CARA DE ÍNDIO”

Após a criação do roteiro, o segundo grande momento de criação de relações interpessoais na aldeia aconteceu durante o trabalho com os atores. Para tanto, primeiramente, se deu o processo do casting, a escolha das pessoas que interpretariam as personagens. Realizamos três dias

de encontro em que fazíamos improvisações e brincadeiras a partir das situações dramáticas do roteiro. Tentamos deixar o processo o mais descontraído possível, para que não se configurasse como um teste tradicional, e realmente o foi, especialmente porque, como acontece geralmente entre os Guarani, a atividade acabou sendo tomada pela coletividade, e mesmo crianças e adultos que não queriam participar do filme, estavam ali para ver o que acontecia.

No roteiro havia três personagens crianças: a protagonista Pará, seu melhor amigo Karaí e uma terceira personagem, Poty, uma criança que acompanhava os outros dois em parte de suas aventuras, mas não era tão presente na narrativa. No segundo dia do casting uma das crianças roubou a cena. Era Samara. Muito imaginativa e engraçada, ela era perfeita para o papel do Karaí, o amigo engraçado. Mas não era menino.

Já a escolha da protagonista era ainda mais complicada. A partir do segundo dia de casting, Monique começou a se destacar entre as crianças para o papel de Pará. Quando estávamos realizando as improvisações, ela não se desviava da sua intenção na cena e buscava conseguir aquilo que havíamos colocado como objetivo. Não ria nem ficava com vergonha, estava implicada na construção da encenação.

Monique e Samara haviam se destacado bastante, mas sua escolha envolvia uma questão delicada. Eu tinha uma preocupação com o aspecto físico dos atores, que se misturava a questões sobre visibilidade e criação de uma imagem para a terra indígena. Em princípio, eu imaginava que a protagonista deveria ter um rosto “bem guarani”, alguém que pudesse ser reconhecida como “autenticamente indígena”, tão logo se vissem seus traços de ascendência ameríndia na tela.

O Jaraguá, diferente da maioria das terras guarani que conheci, tinha um histórico de miscigenação que havia sido, e que continuava a ser, bastante intenso. Samara tinha uma aparência que, “de cara”, não era tradicionalmente identificada como indígena. Monique tinha traços mais misturados, mas não os mais comuns que eu identificava como guarani. Em meio às disputas perenes de território, eu imaginava que o filme tivesse de ter pessoas com rostos “tipicamente guarani”, para validar o próprio território diante dos comuns questionamentos sobre serem “mesmo índios”.

[...] que “índio” era um atributo determinável por inspeção e mencionável por ostensão, uma substância dotada de propriedades características, algo que se podia dizer o que é, e quem preenche os requisitos de tal quiddidade — como responder a essa resposta? Pois, a se crer nela, tratar-se-ia apenas de mandar chamar os peritos e pedir que eles indicassem quem era e quem não era índio. (VIVEIROS DE CASTRO, 2005, p. 3)

Porém, tentar supor o que o público poderia entender era mudar o eixo do problema. Era validar o preconceito e a falta de informação de um espectador virtual, com uma visão preconcebida sobre o indígena e não ancorada em contextos reais, constituída muito mais a partir da aparência e da ausência. Uma vez que os atores fossem todos habitantes daquele território, a escolha deveria se dar pelo seu potencial expressivo e não por terem mais ou menos uma “cara de índio”. Se um dos atores pudesse ser visto como “menos índio”, esse problema seria do próprio espectador, não do filme, não de seus atores, não de seus rostos. “Na cara de quem vai se fechar a porteira?” escreveu Viveiros de Castro. Nosso papel era abrir, não fechar. A “abertura ao outro” não poderia ser seletiva.

Assim, a gama de diversidade de aparências e de histórias que os atores trouxeram acabou por ser dos elementos mais ricos para o processo e para o resultado final. No grupo de audiovisual e depois entre os atores havia, além dos Guarani, pessoas filhas de Tupi, Xucuru, Kaingang, negros e brancos. Desse grupo se formava uma ampla variedade de traços e de histórias, que se uniam por certas referências do seu cotidiano, pelo modo como viviam, mas principalmente, por partilharem juntos, na mesma comunidade, um mesmo território e os mesmos princípios de vida guarani. Como lembra Viveiros de Castro: “Há indivíduos indígenas porque eles são membros de comunidades indígenas, e não o inverso”. Essa amplitude de referências compôs, desde a criação da história, até depois na encenação, a cara mesma do filme, “uma carnavalização étnica” (VIVEIROS DE CASTRO, 2005, p. 6) Mais do que com “cara de índio”, o filme ficou com a cara do Jaraguá.

OUTROS DE SI MESMO

Por serem atores não profissionais, muitas vezes os atores indígenas são entendidos como que interpretando suas próprias vidas, ou até, muitas vezes, os filmes são tomados como documentários quando claramente possuem um formato de narrativa e encenação tradicionalmente entendidos como ficção.

Os povos indígenas ao longo da história foram tratados muito mais como objetos do que agentes de produções audiovisuais, por isso existe a tendência em entender como um registro documental de uma pessoa aquilo que se trata de um processo de atuação de um personagem. É difícil dar a agência ao indígena, vê-lo como alguém que pode interpretar e realizar algo sobre o que não é exatamente sua própria vida.

Ainda assim, existiam certas sobreposições entre atores e personagens no *Para'í* que variavam bastante segundo os papéis. Certos atores

interpretaram personagens parecidos consigo mesmos, outros, muito diferentes. Sonia, por exemplo, fez no filme um papel de liderança muito próximo ao que tinha na realidade, já o *xamôĩ* Hortêncio atuou no filme como um líder espiritual, função que não exercia na realidade. Regiane, que interpretou Itaju, era evangélica, mas no filme fez o papel da mãe de Pará, muito envolvida com os rituais Mbya. Monique pôde também se aproximar mais dos próprios rituais da *opy*, que não frequentava tanto. Assim, os atores viviam no filme um contexto muito próximo das suas vidas, mas podiam, na ficção, experimentar possibilidades diferentes do que exerciam em seu cotidiano.

“E se eu estivesse na mesma situação, diante das mesmas circunstâncias, como me comportaria?”, isto é, o imaginar-se outro a partir do mesmo. (CARVALHO, 2019, p. 271)

Os atores do filme foram todos escolhidos por terem características que os aproximava das personagens, mas ninguém interpretava a si mesmo, eram todos agentes, realizando certos papéis criados no roteiro. Os nomes podiam ser parecidos, mas não se confundiam, assim como o seu histórico de vida, as suas ações.

■ O HOMEM DA PEDRA

Certo dia, ao fim do processo de ensaios e de preparação dos atores, a mãe de Monique me chamou para conversar. Disse que não sabia se a sua filha poderia continuar fazendo o filme, pois não estava bem, tinha dores porque o Homem da Pedra havia entrado em sua perna.

Apesar da possibilidade de perder a protagonista do filme uma semana antes do início das filmagens, fingi calma e procurei saber mais sobre o que estava acontecendo. Roberta (mãe de Monique) contou que a avó da menina estava preocupada com os ensaios terminando tarde. Preocupava-as o fato de que fazia frio (estávamos em meados de julho) e de Monique estar entrando na puberdade.

Os Guarani Mbya, assim como muitos outros povos, possuem um sistema complexo de relações com entidades não humanas. Ao longo dos anos de convivência nas aldeias, é possível ouvir de maneira recorrente a temática dos “donos”. Os sujeitos presentes no mundo possuem sempre um “dono”, sejam os rios, as árvores, os animais, a montanha, e são esses “donos” que animam e regem a vida dos seres.

[...] os Guarani apontam que o comando do mundo terrestre foi repartido entre uma série de espíritos, que são tidos como donos (-ja) (...) há numerosos *ita ja* (“dono das pedras”), abundantes *ka’aguy ja* (“donos das matas”) *guaxu ja* (“donos do veado”) muitos dos temíveis *rovo ja* (“donos da lontra”), dos *aju’y ja* (“donos da figueiras”) e assim por diante. (...) se está nesse mundo é porque tem dono, caso contrário nada estaria animando sua existência. (PIERRI, 2018, p. 222-223)

Ouvi de um líder espiritual uma vez que não se poderia coletar o bambu na floresta, para fazer o arco e flecha, sem antes pedir ao seu dono. O pedido não implicaria uma fala falada, mas uma fala interna, para essa entidade, uma demonstração de respeito e de entendimento do lugar de cada um no mundo²⁵.

Os ensaios para o filme estavam sendo realizados na Tekoa Itakupe, a aldeia nova do roteiro do *Para’í*. Era um local mais distante, e realizávamos os ensaios lá justamente por se tratar de um lugar tranquilo, com mais espaço e natureza. O nome Itakupe poderia ser traduzido por algo como “atrás da pedra”. Imaginei alguma relação possível entre esse local e a presença do Homem da Pedra em Monique, pois já havia ouvido relatos sobre os donos das montanhas, como nesse depoimento da xamã Para Poty:

Os *yvyã ja kuery* (“os donos das montanhas”), eles não gostam de nós, não são bons. Então se passamos por eles e olhamos, só vamos ver a montanha. Mas é lá mesmo a morada deles. Alguns não gostam mesmo da gente, e quando a gente passa pelo domínio deles, eles olham feio para nosso corpo todo, e buscam um ponto fraco. É com essas pedrinhas que eles nos pegam. (PIERRI, 2018, p. 228)

Eu havia ouvido e também visto alguns rituais de cura entre os Guarani, nos quais acontecia a retirada de pedras do corpo do doente. Num primeiro momento, como acontece em todo ritual de cura Mbya, o líder espiritual esfumaça o corpo da pessoa e procura sugar o mal que adocece aquele corpo; porém, é necessário que rapidamente se jogue fora o mal sugado, para que não o tome para si. Assim, a liderança espiritual coloca para fora o mal que retirou do doente, num tipo de vômito invisível, cuspiendo-o embaixo do *ambá*, o altar guarani.

Em geral, esse processo se repete algumas vezes. Algumas pessoas da comunidade também fumam seus cachimbos, esfumaçando e apoiando tanto o pajé quanto a pessoa que está sendo tratada. Algumas poucas

25 Fala registrada em vídeo realizado por Alberto Alvares para o SESC Interlagos com produção do Centro de Trabalho Indigenista (2021).

vezes, pude também presenciar uma etapa posterior, na qual os apoiadores do xamã procuram pedras no chão da *opy*, após o líder “vomitar” o mal que sugou. Pelo que entendi, as pedrinhas seriam o próprio mal tirado do doente e precisam ser jogadas na fogueira, para que o mal seja queimado e não entre em mais ninguém.

Quando ouvi a situação descrita por Roberta, logo me recordei desses rituais; porém, nunca antes havia ouvido de alguém que estivesse com a própria pedra em seu corpo. Ou mais, que estivesse com o próprio Homem da Pedra em sua perna.

Monique se encontrava num momento extremamente sensível, já que estava quase no momento de menstruar. A puberdade é tida como um momento de grande vulnerabilidade da pessoa Guarani frente a outras subjetividades. Tal vulnerabilidade seria exposta pelo fato de estarmos realizando os ensaios quase à noite, numa aldeia mais distante de sua família e mais habitada por outras subjetividades.

O corpo dos Guarani é sempre incompleto, sempre passível de novas incorporações, não formando um sistema fechado, tal como concebido por nossa biologia. Estão sujeitos, portanto, a uma série de riscos. (PIERRI, 2018, p. 223)

Havia ali o risco, também bastante difundido nas falas dos Guarani, do *ojepota*, a possibilidade de sedução de um humano por parte de uma entidade não humana.

[...] segundo os Guarani a puberdade é um período de maior suscetibilidade a *jepota*, já que a voz se transforma (*nhe'eguxu*, engrossar a voz) na garganta, segundo alguns o lugar onde se aloja o *nhe'e* (Mello, 2006), bem como o corpo ganha apetite sexual. Nesse período, as transformações no corpo (na condição humana) podem incorrer em transformações do corpo (para uma condição outra). Seu encantamento por aquela moça, que os que me contaram a história desconfiam não ser humana, fez com que ele preferisse viver na mata como os animais, deixando o cabelo crescer, urrando como um lobo e com a força de uma fera. A pessoa “encantada”, como os Guarani chamam aquele que *ojepota*, vê as coisas como seu novo dono. (MACEDO, 2018, p. 6)

Desde o começo dos ensaios, Monique se revelava alguém muito ligada à natureza, às vezes não conseguia prestar atenção às minhas falas, aos ensaios, mas via pássaros a quilômetros de distância e ouvia e distinguia os mais diversos sons da mata, voltava dos intervalos dos ensaios com frutas, pedaços de ossos, folhas, e uma série de coisas que ia coletando

em suas excursões. Ela havia morado na aldeia Itakupe no seu início de vida, mas a sua família havia sido expulsa do local. Os ensaios eram uma maneira de voltar ali, de habitar uma área de floresta e de poder interagir com uma pluralidade de seres. Porém, seu mergulho naquele espaço trazia os perigos de se deixar seduzir pelo espaço não humano e de se afastar de seus familiares e familiaridades.

Diante do problema apresentado, garanti que os ensaios acabariam mais cedo, que iríamos procurar proteger Monique do frio e que continuaríamos avaliando sua situação. Roberta disse que iriam começar um tratamento diário com um jovem pajé da aldeia, para tirar as pedras da perna da atriz. A situação foi aos poucos se amenizando. Monique se manteve no filme, cada vez melhor. Procuramos, durante os ensaios e depois nas filmagens, estar mais atentos no sentido de a proteger do frio e dos possíveis agentes externos. Seu tratamento espiritual também foi tendo efeitos positivos. Não havia sido algo grave. Mas o episódio me deixou alerta e atento a essas outras interações, questões e conflitos possíveis, muito mais sensíveis e complexos do que aqueles com os quais eu estava acostumado.

■ O JOGO DOS DONOS

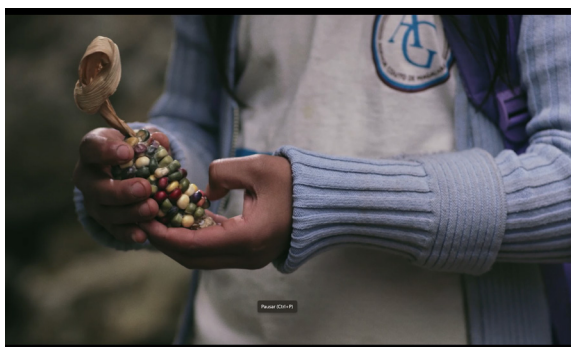
Logo antes de as filmagens começarem, eu estava bastante inseguro quanto ao processo com as atrizes mirins. Havia, entre mim e elas, uma relação de confiança e de intimidade, mas o trabalho de cena ainda estava truncado e, por vezes, sentia as atrizes mirins sem motivação nos ensaios. Eu percebia que Monique já entendia de alguma forma que seu papel implicava em representar a comunidade do Jaraguá e o povo Guarani. Talvez, por ter alguma dimensão dessa responsabilidade, Monique não estava desenvolvendo nos ensaios o potencial que eu sentia que ela possuía. Uma parte da nossa relação, e dela como filme, permanecia travada.

Inspirados pelo universo dos “donos”, criamos um jogo²⁶, que seria um método de apoio para o trabalho com as crianças. Dividi o roteiro em grupos de cenas, sendo que cada grupo seria regido por um animal, identificado como “dono”. A partir da característica da sequência em questão, escolhia um animal que parecia se relacionar com os subtextos de cada cena. Por exemplo: o Lobo regia o momento em que a protagonista seguia sorratamente seu pai até a igreja, a Coruja dava o tom da sequência em que Pará, em silêncio, permanecia observando a sua aldeia e seus familiares. Eram aproximações sensíveis, que ajudavam as crianças a se conectarem com os princípios fundamentais e sentimentos do enredo.

■ 26 A criação contou com Guilherme Martim e Bruna Keese, que se dedicaram respectivamente à pesquisa e ao projeto gráfico para o jogo.

O jogo era constituído por cartões, sendo que cada cena era dividida em oito deles. O primeiro trazia um contexto mais geral, apresentando o animal dono dentro do universo mitológico Guarani e fazendo a relação do animal com a cena. Os cartões seguintes abordavam as ações a serem realizadas pelas personagens, em explicações simples e diretas de seus objetivos no enredo. Esse método nos ajudava a passar direcionamentos bastante precisos para as atrizes e, de outro lado, ajudava a apresentar os subtextos da cena, relacionando as motivações das personagens e os sentidos da cena, as características dos animais.

Abaixo pode-se observar como as orientações contidas no jogo puderam servir de base para a encenação da cena em que Pará encontra o milho e planta pela primeira vez as suas sementes.



Pará encontra a coisa colorida: é um milho! Ele é pequeno e cheio de grãos diferentes. Pega ele na mão e olha como se tivesse olhando um tesouro. Como se olhasse um tucano cheio daquelas cores lindas!

Quando alguém vê o Tukã, logo fica encantado com sua beleza, afinal ele é um pássaro muito bonito e todo colorido! Tukã tem um bico bem comprido, que usa pra encontrar e descascar as frutas que ele come. Sua missão é encontrar o milho que é bonito e colorido como o Tukã, e fazer de tudo pra conseguir plantá-lo.

Silmara chega correndo com o algodão. Pará tira 3 grãos do milho. Elas colocam no copinho.

Tem que escolher o melhor lugar pra colocar o copinho. Mas onde? Tem que bater bastante sol e ninguém pode encontrar.

As meninas tão brincando de pique-esconde. A Silmara passa procurando. A Pará se esconde bem como sempre e despista a amiga. Quando ela anda vê alguma coisa brilhante no riacho. Pará fica curiosa e vai atrás pra ver o que é.

Silmara diz pra colocarem no telhado. Pará vai atrás de algo pra subir, ela pega uma cadeira que está ali perto. Pará sobe com a ajuda de Silmara e coloca o copinho no telhado. Missão cumprida!

ACIMA Imagens do “Jogo dos Donos”

AO LADO Imagens do filme *Para’í* (2023) correspondentes



Durante as filmagens, eu separava esses cartões conforme as cenas e os planos a serem gravados no dia seguinte e os embrulhava num papel rústico, como um tipo de objeto mágico. Todos os dias de manhã, as atrizes recebiam o pacote logo bem cedo, antes de as filmagens começarem. Depois, nas gravações, líamos juntos os cartões, numa mistura de brincadeira e de orientação, que dava apoio e ludicidade para o momento das filmagens.



No verso de cada cartão havia uma parte do desenho do animal; juntando os oito cartões, seria possível compor o quebra-cabeça completo daquele animal-cena. Assim, completando a missão (a gravação do plano), as crianças ganhavam o cartão; e completando todas as missões daquele dono (ou seja, gravando todos os planos da cena), elas completavam o quebra-cabeça do animal. A cada cena-animal completa, as atrizes podiam ganhar, como recompensa, o animal esculpido em madeira, um tipo de artesanato tradicional entre os Guarani.



O jogo foi uma ferramenta que criou uma dinâmica de brincadeira para um trabalho árduo, como é o processo de filmagem. Além disso, incorporava o universo dos donos e dos animais, tão presente em meio aos Guarani, de uma forma lúdica, e bastante integrado com o imaginário que Monique havia trazido durante os ensaios. Da parte das técnicas de atuação, a proposta dividia as cenas nos objetivos dos personagens para cada momento, e, por meio das características de cada animal, revelava o subtexto das sequências. Além de tudo, o jogo foi algo que nos uniu, uma aventura e magia que compartilhamos em segredo.

■ (REL)AÇÃO!

O momento em que atores e personagens se unem e se inicia a gravação é quando a realidade paralela da ficção ganha existência, no qual, por alguns segundos ou minutos, uma outra vida, que não existia previamente, ganha forma. “Ação” é a palavra mágica que desperta um mundo de espíritos, que vivem sob o encantamento da câmera e voltam a adormecer quando do “corta”. No Jaraguá, em que já vivia e trabalhava, no qual lutava pelos direitos, vivia

os rituais, convivia com as pessoas, realizar a magia da ficção, em meio à comunidade, era ainda mais especial. O que se criava ali não era só meu, era algo da própria terra indígena, era encenar o território, porém, redimensionando-o, potencializando-o.

Com as crianças, mas também com os adultos, havia uma necessidade de procurar enxergar seus potenciais expressivos que se adequavam aos personagens e explorá-los nessa direção, para ampliar os sentidos do filme. Monique tinha uma expressão que se realizava menos verbalmente e mais através de sua colocação em cena e de seu olhar. Assim, a personagem de Pará, que no roteiro já tinha como característica a observação, ganhou mais força nesse sentido, através dos inúmeros closes da protagonista, nos quais a atriz enchia de força um simples olhar.

Já a personagem da amiga Silmara era um alívio cômico para o enredo, tratando-se de expressar o universo infantil, as brincadeiras e gerar aproximação do público através do humor. A essas características da personagem se somaram a graça, a criatividade e o potencial de improviso da atriz Samara, que pode conduzir muitas dessas cenas mais cômicas com liberdade para criar diálogos e para acrescentar sentidos, expressões e brincadeiras corporais que não haviam sido previamente estipuladas no enredo.

Lucas trazia certos improvisos também em cima das cenas, gostava de acrescentar alguns gestos e expressões às direções do enredo, já Regiane tomava para si os diálogos e ações descritas no roteiro, falando e agindo com muita naturalidade ao recitar exatamente o texto já previamente escrito. Esse espaço de abertura variava de acordo com a polaridade existente entre ator e personagem, mas é o centro do processo da encenação, no qual aquilo que é contorno - o personagem - ganha preenchimento e substância pela sobreposição com o ator.

Sua tarefa não é simplesmente apresentar a vida exterior do personagem. Deve adaptar suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa e nela verter, inteira, a sua própria alma. O objetivo fundamental da nossa arte é criar essa vida interior de um espírito humano. (STANISLAVSKI, 2017, p. 43).

O público, ao assistir ao *Para'í*, muitas vezes perguntava sobre o trabalho com os atores, por serem indígenas e não profissionais e, especialmente, sobre o trabalho com as crianças. Eu fazia questão de não utilizar o termo “direção de atores”, pois gerava a impressão de uma relação com os atores mais objetificada, na qual eu daria uma direção sobre os atores, ou seja, eu agiria, e os atores “seriam agidos”. Preferia usar o termo “encenação”, que me parecia muito mais adequado, pois implicava uma relação

segundo a qual, eu, como diretor, e os atores, juntos, em diferentes funções, realizávamos o processo da cena. Não por acaso é esse o conceito que utilizo também para nomear este capítulo.

Os atores dariam corpo, voz e alma (no sentido mesmo de “animar”) às personagens do enredo, eles é que seriam vistos na tela, seriam eles o centro do processo. A mim, caberia observá-los durante o momento da gravação, para orientar a sua forma de estar na cena. Por estarem presentes frente à câmera, os atores não podem a si mesmos observar (a não ser depois, revendo o *take* gravado, o que seria extremamente contraproducente). Para além do tempo, a perspectiva de olhar para si mesmo é algo complexo, e, dessa maneira, cabia a mim olhar por eles.

Olhar por eles era, também, zelar por eles. Isso significava garantir que tivessem as condições para realizar os seus papéis e que estivessem à vontade, em um ambiente seguro, sentindo-se confiantes, com a clareza de suas tarefas, e podendo expressar-se de maneira plena. É ingrato o trabalho de agir sob as circunstâncias de um ser fictício, enquanto uma câmera e um microfone são apontados para você, com diversas pessoas olhando. Eu tentava deixá-los calmos e compartilhar a responsabilidade nos momentos oportunos, fazia conversas específicas com cada um, dava tempo para nos orientarmos entre um *take* e outro. Procurava ver, ao mesmo tempo, o ator (o ponto zero da atuação, de onde se inicia o processo) e a personagem (o ponto 1, aonde se procura chegar).

Com Monique, fui percebendo que ela gostava da “hora da verdade”, de estar na frente da câmera. Sua falta de energia e de concentração durante os ensaios desapareceram quando ela se viu diante da equipe toda, especialmente depois do “Ação!”. Não adiantava ensaiar muito antes, sua escuta ligava quando a cena estava prestes a acontecer. Se eu tivesse de corrigir ou até de chamar a sua atenção fazia no meio da equipe toda, porque ela levava mais a sério. Ficava brava com algumas críticas, mas se concentrava e fazia a cena para valer. Minha impressão é que eu precisava exigir cada vez mais dela, e na frente de todos, pois isso funcionava como um desafio.

Já com Samara, fui percebendo que eu deveria lidar do jeito oposto, precisava fazer conversas e correções de maneira mais delicada e separada da equipe. Uma vez chamei a sua atenção no meio de todos, e ela ficou bastante sentida. Daí para frente, entendi que, com ela, as orientações e as cobranças tinham de ser de forma mais particular e acolhedora.

Para me comunicar com o *xamõi* Hortêncio, tinha como assessor Richard, que fez parte do grupo de criação do roteiro e falava fluentemente tanto o português quanto o guarani. Por também ser ainda um jovem (tinha doze anos na época das filmagens) e morar na mesma aldeia do *xamõi*,

ele tinha uma relação boa com o Hortêncio, que o chamava de *xamõimino*, um jeito carinhoso de chamar de neto, sem necessariamente implicar num parentesco sanguíneo. Assim, através do Richard tínhamos a possibilidade de passar as orientações a Hortêncio de modo mais eficaz, pois entendia o português, mas as orientações sendo faladas em guarani tinham um alcance maior.

O centro do trabalho com os atores no nosso contexto do Jaraguá foi a relação constituída, a partir da intimidade e do conhecimento que só o tempo e o desenvolvimento do trabalho puderam trazer. Uma vez, pres-tes a gravarmos um plano, Monique se trancou no banheiro da escola, após uma criança ter zombado do seu cabelo, que a maquiadora havia produzido para a cena. Fiquei quase uma hora negociando, mas nada a fez mudar de ideia. Então, disse a ela que estávamos modificando uma construção do filme, que havia sido pensada por várias pessoas (havia uma progressão em relação à forma como Pará arrumava o seu cabelo no filme, de forma a pontuar seu crescimento). Lembrei-me da máxima de Viola Spolin — “tratar crianças como iguais não significa tratá-las como adultos” (SPOLIN, 2010, p. 250) — e falei para Monique que, mais à frente, ela teria de também abrir mão de alguma coisa quando fosse necessário para o filme, pois o filme estava abrindo mão de algo por ela. Não sei se cheguei a realmente pedir algo em troca, em algum momento, mas ficou marcado o tom de responsabilidade e de reciprocidade que marcam o trabalho de filmagem.

A criança pode dar uma contribuição honesta e verdadeira ao teatro se lhe for permitida a liberdade pessoal para experimentar. Ela compreenderá e aceitará sua responsabilidade para com a comunicação teatral: em se envolvendo, ela desenvolverá relacionamentos, criará a realidade e aprenderá a improvisar e desenvolver cenas válidas teatralmente, como fazem os adultos. (SPOLIN, 2010, p. 250)

Quando tivemos de realizar as cenas com os atores profissionais, dos papéis do pastor e da professora, me senti bastante perdido. Isso porque parecia que falavam línguas diferentes daquela que partilhava com os atores da aldeia. Realmente não sabia como os instruir, porque eu teria que dar indicações para eles. Já com os Guarani era como se estivéssemos juntos agindo em cima dos personagens. Os atores profissionais, por atuarem no filme em papéis bem pontuais, acabaram participando apenas no dia das filmagens, sem ensaio prévio. Por isso também, não foi desenvolvida uma relação mais extensiva. Já com os atores no Jaraguá, para além dos ensaios e das filmagens que aconteceram durante um longo período, estávamos sempre ali, no território, desde antes do filme, e durante o processo. Fazer o filme não era estar numa sala de ensaios,

num estúdio, numa locação. Era estar disperso na terra indígena. Era encenar mais do que com os atores aquelas personagens. Era encenar o próprio território, a própria comunidade. Mesmo nas cenas fora das aldeias, na escola, ou na igreja, Pará e as outras personagens eram o fio que nos guiava. É por isso que o processo de atuação foi menos desenvolvido pela técnica e mais pelas relações. Mais importante foi eu estar de fato inexoravelmente implicado com aquela comunidade, aquele território e aquele povo.

3 NARRAÇÃO

— Diz “Ação!”

— Ação!

Era uma vez, uma menina, que se chamava Pará

Encontrou uma coisa muito preciosa

Era... o que? O que?!?

O milho, o milho, o milho, o milho, colorido!

O milho, o milho, o milho, o milho, colorido!

Muitas dificuldades, ela teve que passar, pra plantar o milho colorido

O milho, o milho, o milho, o milho, colorido!

O milho, o milho, o milho, o milho, colorido!

— Muito obrigada!

(SAMARA, 2016)²⁷

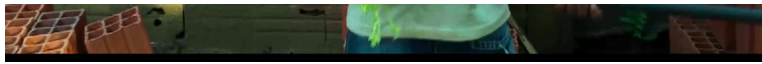
Nas filmagens, de forma espontânea, muitas brincadeiras aconteciam, especialmente entre a equipe e as crianças da comunidade. Uma das muitas que surgiu foi a criação de uma banda, liderada por Samara, atriz do filme. Com sua criatividade ilimitada, ela havia composto uma letra, na qual contava o enredo do filme. Em um intervalo entre cenas, realizou sua performance, com uma vassoura-guitarra, que foi gravada por uma câmera de celular da equipe. O vídeo virou um “hit” interno da filmagem. “O milho, o milho, colorido!”, o refrão passou a ser ouvido constantemente pelos arredores da aldeia.

Já perto de finalizar a montagem, eu passava por uma crise, pois não sabia como iniciar o filme. Já havia descartado as cenas originalmente gravadas para a introdução, já havia tentado mudar outras de lugar, mas nada funcionava. Em meio a esse impasse, voltando um dia da aldeia com minha companheira, conversávamos sobre o filme e pensamos se o famoso “hit” do milho colorido poderia ser um bom início. Era engraçado e inusitado, era informal, era vivo, era amador, uma brincadeira, era a Samara de uniforme, uma vassoura, um cenário de tijolos. Era puro Jaraguá.

²⁷ Letra da música criada pela atriz Samara cantada na cena que abre o filme *Para'í*.



AO LADO Samara em cena inicial do filme *Para'í* (2023)



Ainda mais inusitado, é que aquele vídeo de celular tinha o mesmo papel de um desses tradicionais cantadores de cordel, que anunciam a história, ou como o prólogo de um coro grego. A canção revelava a narrativa mas deixando mais mistério no ar do que propriamente explicando o que acontecia. Samara (ou já era a personagem Silmara?) compartilhava o enredo, contava o que iria acontecer, o que o espectador assistirá a partir daquele momento. Ela narrava a história, para depois, a história começar a ser mostrada.

A introdução desse narrador explícito coloca uma questão. A partir daquele momento, quando o filme passa a acompanhar as ações da protagonista, quem a estaria mostrando? Quem apresentaria Pará e sua trajetória? Quem contaria a história-filme?

Diferente do teatro, em que vemos as ações dos atores sendo realizadas diretamente no palco, ao assistirmos a um filme, não estamos diante dos atores, nem do local em que se passa a trama. Não compartilhamos o mesmo tempo e o espaço que os personagens. “O filme enquanto objeto estaria no passado, uma vez que registra algo acontecido. Por sua vez, a imagem fílmica estaria no presente porque provoca a sensação de acompanhar algo ‘ao vivo’”. (QUIRINO, 2018, p. 194).

Se a encenação é a forma poética em que atores dão corpo a uma história, já a forma narrativa, como a escrita literária, é o gênero poético em que se conta sobre alguma coisa. Segundo Gaudreault e Jost, em *A narrativa cinematográfica*, o cinema é uma linguagem híbrida, é arte dramática, realizada pelos atores (encenação), mas contada, pela narratividade da câmera (enquadramento) e da montagem (encadeamento). Não é um espetáculo, em que tudo se mostra, não é um livro, no qual tudo se conta. É encenação, mas realizada com mediação. Em um filme, o que se mostra é contado por um narrador invisível, uma janela que se abre para o mundo da encenação (Xavier, 2005).

Lenda, anedota, quadrinho, romance, ou filme, uma estória é sempre narrada, tecnicamente falando, a partir de um ponto de vista. A narrativa não poderia existir sem um narrador, aquela figura que conta a estória, embora nem sempre esse narrador seja explícito ou sequer identificável. (BRITO, 2007, p. 7)

Explícita ou não, identificável ou não, a entidade que há no filme pode ser entendida como o narrador. O sentido do termo “narrativa”, o conteúdo da narração, com o passar do tempo, foi ampliado e hoje ele é usado como sinônimo de enredo em geral. No cinema, o termo “narrativa” ganha certos contornos complexos. De um lado, é sinônimo da história do filme, de

sua trama. De outro, a narratividade cinematográfica é realizada através da composição visual, assim o termo também adquire um caráter formal.

Como resposta a pergunta “quem conta a história-filme?”, Gaudreault e Jost (2009) cunham o termo “meganarrador fílmico”, essa entidade responsável pela “meganarrativa”, não mais uma narrativa simplesmente (o enredo da narração) mas uma meganarrativa no sentido que é ao mesmo tempo narração e encenação. Esse mediador, o meganarrador fílmico, organiza aquilo que é captado pela câmera — a encenação — e realiza a contação dessa história a partir de uma construção audiovisual — enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação, foco, criação sonora, música, ou seja, tudo aquilo que, em imagens e sons, compõe a narração daquele processo captado. Além disso, o meganarrador nos conta esse enredo através das relações entre os planos, ou seja, a composição audiovisual não é só realizada internamente ao quadro, mas na sequência entre os planos, pela montagem, pela forma como utiliza ou não o corte para gerar significados.

Existem alguns termos que abarcam esse processo de planejamento da construção audiovisual. “*Story board*” é geralmente o termo mais concreto e se vincula ao próprio planejamento desenhado no papel, com o desenho indicativo dos planos a serem gravados posteriormente. “Decupagem” é o termo mais utilizado no Brasil como planejamento de gravação e traduz a divisão do roteiro em cenas e planos. Sua origem, no verbo francês “*découper*”, que significa recortar, dá esse caráter de destrinchar o todo em partes menores. O termo francês “*mise-en-scène*” vem de “encenar”, trazendo na origem o trabalho teatral, porém, no cinema, se adaptou como o sentido também de se construir a cena através do enquadramento e das demais atividades audiovisuais. Por sua origem, acaba abarcando mais o processo interno da cena, da movimentação dos atores.

A partir desses primeiros conceitos, o capítulo irá percorrer o caminho das escolhas da concepção visual de *Para'í*. O ponto de vista adotado é do processo de visibilização da aldeia, o que foi decidido mostrar e o que não. Como foi, enfim, contada aquela história.

■■■■ O JARAGUÁ É UMA TERRA INDÍGENA?

“Quem vai responder a essa resposta?”

Quando estávamos realizando o *Para'í*, havia uma questão bem central sobre como apresentar aquele espaço, uma questão que atravessou o roteiro, a decupagem e a montagem. Trata-se de um lugar bastante único

em termos espaciais e de imagem. Entre as oito aldeias que hoje existem no território (na época das filmagens, eram quatro) se entremeiam estradas, ruas e bairros, separando uma aldeia da outra. O espaço urbano circunda, invade e habita a terra indígena. Por guardarem um histórico de habitação de diferentes épocas, as construções das casas possuem diferentes modelos e materiais: casas de alvenaria, tábuas e troncos de madeira, banheiros internos ou coletivos, telhas de cerâmica, de palha, brasilit, muitas pinturas nas paredes. Nas aldeias maiores há equipamentos públicos, como escola e posto de saúde, o que altera bastante o aspecto visual e de convívio nessas áreas. As *tekoa* (aldeias) também diferem muito em seus aspectos de relevo e de formação geológica, algumas possuem relevo em declive, cheio de pedras, outras são áreas de brejo, pantanosas, com rios e lagos, algumas estão no meio da mata, outras em uma região ampla e destituída de vegetação abundante. Um cenário realmente polifônico.

Uma comunidade indígena que não se encaixa nos padrões datados dos livros de escola, e por isso mesmo enfrenta terríveis preconceitos de todos os lados, desde os vizinhos até aqueles que procuram ajudar, realizando projetos para “melhorar” o ambiente. Por ser este um espaço extremamente complexo havia um receio grande de o Jaraguá ser tomado no filme como um lugar que “já” não seria “mais” uma aldeia, que fossem tomado como aculturado, argumentos que a comunidade ouviu muitas vezes nos embates jurídicos por parte de advogados das outras partes ou mesmo das autoridades públicas. Tais juristas acreditavam piamente no que Viveiros de Castro diz: “a filosofia da legislação brasileira era justamente essa: todos os índios ‘ainda’ eram índios, no sentido de que um dia iriam, porque deviam, deixar de sê-lo”. Com o Jaraguá, alguns juristas “especialistas” em índios enchiam a boca sem a mínima dúvida para dizer que aqueles ali “já” não eram “mais” índios.

Durante o século XX, a pergunta sobre quem seria índio no país se fazia no intuito de destituir os povos originários de suas terras ou de tirar do Estado a responsabilidade por lidar com um regime diferenciado em relação aos povos tradicionais. A criação de uma figura do índio única, que poderia ser categorizada de forma simplista por questões fenotípicas, de representação corporal ou de costumes, era a busca do Estado, especialmente durante a ditadura militar no Brasil, para retirar os direitos de todos aqueles índios que não se encaixariam nesse padrão.²⁸

28 Ver esse processo em minúcia na entrevista de Viveiros de Castro “No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é” publicada no livro *Povos Indígenas no Brasil 2001/2005*.

Tudo isso surgiu desse movimento, que se constituiu precisamente em torno da questão de quem é índio — não para responder a essa questão, mas para responder contra essa questão, pois ela não era uma questão, mas uma resposta, uma resposta que cabia “questionar”, ou seja, recusar, deslocar e subverter. “Quem vai responder a essa resposta?”, pergunta o personagem de um filme de Herzog. (VIVEIROS DE CASTRO, 2005, p. 2)

Nesse cenário de constantes lutas políticas, processos judiciais, preconceitos e falas atravessadas a cada passo para fora da aldeia, o que fazer com o filme? Como seria a personagem “aldeia”?

Perguntava-me (e aos cocriadores do filme) se deveríamos, no início da história, contextualizar o local, criar algum letreiro sobre a terra indígena, sobre os Guarani, algo que explicasse aquele lugar. Uma maneira de sublinhar que se tratava de uma aldeia, mesmo não estando no meio da floresta amazônica, mesmo que seus habitantes não necessariamente se encaixassem naquela imagem de índio clássico.

Por sorte, algo me dizia que não poderia me render a essa insegurança, que não deveria explicar mais do que a própria personagem soubesse, que deveria deixar o Jaraguá falar por si mesmo e que o espectador deveria ter a sensibilidade para poder aos poucos ir decifrando aquele local, tão estranho aos olhos *juruá*, justamente por colocar em xeque a superficialidade e a ignorância em relação aos povos indígenas.

Nesse sentido, o filme recusou-se responder aquela resposta, até porque o *Para'í* não era uma resposta, mas uma história. O filme não iria dizer quem eram os índios, quem eram os Guarani ou o que era Jaraguá, mas, simplesmente, contar uma história em meio àquela terra indígena. “Lugares não têm posições e sim histórias” (INGOLD, 2005, p.77), foi assim que respondemos àquela resposta. Adotamos a postura de não explicar o Jaraguá, mas mostrar a terra indígena. “a imagem mostra, mas não diz” (JOST, 1978).

O filme começa com a caminhada que Pará faz de sua casa até a aldeia de cima, para chamar seu avô. Os planos funcionam como apresentação daquele espaço, enquanto a protagonista o percorria, revelando sua interação com a região. Não é claro que se trata de duas aldeias diferentes, mas vemos Pará transitando pelo local. Mais à frente, Silmara chama Pará em sua casa, e ambas sobem até a perua escolar que as leva até a escola. Vemos o pico do Jaraguá na imagem. Não se apresenta o contexto de estudarem fora da aldeia; porém, acompanhamos o trajeto das personagens, a mudança no status desses lugares. Quando Pará segue seu pai até a igreja, acompanhamos seu deslocamento para fora da aldeia, caminhando escondida. Vai a pé, relevando a proximidade espacial entre

os dois locais, mas a caminhada cria a fronteira espacial necessária para marcar a divisão cultural entre igreja e terra indígena. A intenção não é explicar, mapear, mas acompanhar a protagonista em seus caminhos, em seus cotidianos e nas interrupções que os permeiam.

DESEJO DO REAL

O filme tinha como premissa ser o mais fiel possível à realidade da Terra Indígena. Mas não é possível captar “A terra indígena”, somente recortes, planos, criar ações dramáticas que pudessem expressar o contexto. Mesmo assim, por meio da linguagem cinematográfica, existem formas que se aplicam a expressar o “real”, a transmitir qualquer coisa que seja uma tradução do que seria de fato.

Bazin, em seu famoso artigo “Ontologia da imagem fotográfica”, inicia o percurso de sua argumentação ao colocar o realismo como uma necessidade psicológica do ser humano. Cita no início do artigo as mumificações do Egito antigo, para iniciar o percurso argumentativo em torno do desejo humano de vencer a morte, da “defesa contra o tempo”. Depois, ao falar da pintura, cita os pintores do Renascimento como aqueles que na arte começaram a se afastar da “preocupação primordial de tão só exprimir a realidade espiritual” e passaram a realizar “a imitação mais ou menos integral do mundo exterior”. Segundo o francês, esses artistas iniciaram a mecanização do processo artístico ao se utilizarem da perspectiva “que permitia ao artista dar a ilusão de um espaço de três dimensões onde os objetos poderiam se situar como em nossa percepção direta”. (BAZIN, 2018, p. 20)

Desde então, a pintura viu-se espartilhada entre duas aspirações: uma propriamente estética — a expressão de realidades espirituais em que o modelo se acha transcendido pelo simbolismo das formas —, e outra, esta não mais que um desejo puramente psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu duplo. (BAZIN, 2018, p. 20)





Segundo o autor, com a chegada da fotografia, a imagem produzida pela câmera liberta a pintura, que não mais se presta à tarefa de reproduzir o mundo exterior, já que o processo fotográfico o realiza com uma objetividade que o pintor nunca mais conseguiria equiparar. A objetividade está na gênese do processo fotográfico, “entre o objeto inicial e sua representação, nada se interpõe, a não ser um outro objeto” (BAZIN, 2018, p. 22)

A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade [...] Sejam quais forem as objeções de nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado. A imagem pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo. (BAZIN, 2018, p. 22)

Mesmo que modelo e representação estejam separados no tempo e no espaço, o aparato cinematográfico constrói justamente a continuidade entre objeto e imagem. O que estava lá, aqui se vê. Porém, tal fidelidade imagética inerente ao dispositivo da câmera-projeção, ao se desdobrar em linguagem narrativa, começaria a produzir certas noções confusas entre realidade e representação.

A polêmica da arte provém desse mal entendido, [...], entre o verdadeiro realismo, que implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo, e o pseudo-realismo [...] que se contenta com a ilusão das formas. (BAZIN, 2018, p. 21)

Em meio à história da sétima arte, alguns cineastas e teóricos procuraram construir noções do que seria uma estética realista. A confusão que Bazin menciona é bastante recorrente. Identifica-se muitas vezes o realismo com a tentativa de imitar gestos, cenários, ações, que construiriam uma impressão de realidade para histórias fantasiosas, como é comum no cinema de Hollywood. Para o russo Vsevolod Pudovkin, estandarte histórico do realismo crítico, essa proposta é identificada com o naturalismo²⁹, que procura representar aquilo que seria “natural”, copiar o fato em sua fidelidade superficial, “a imagem desejando parecer verdadeira” (XAVIER, 2005, p. 54).

Já o realismo seria a preocupação com o real, não sua imitação. Dessa forma “o realismo não estará na precisão e veracidade dos mínimos detalhes da representação; a arte será realista mais pelo significado produzido do que pela naturalidade de seus meios.” (XAVIER, 2005, p. 54).

²⁹ Que não se confunde, apesar da nomenclatura, com o movimento literário e teatral do Naturalismo, cujo principal expoente foi Émile Zola.

Um conceito de representação do real bastante importante na história do cinema ficou conhecido como “realismo revelatório”. O teórico Siegfried Kracauer dá alguns passos nesse sentido, ao sugerir que a estética do verdadeiro realismo passaria pela “afinidade com o não encenado, com o fortuito, com o sem fim, com o indeterminado.” (XAVIER, 2005, p. 71). Uma câmera que se abre ao mundo captar um sentido ambíguo, menos direcionado pelo enredo ou pela decupagem que tendenciaria o nosso olhar.

O célebre movimento do Neorealismo italiano dá um passo além, quando adiciona uma camada de crítica social. Os filmes do movimento se propunham a “deixar as coisas como elas são, quase que por si mesmas, criar o seu próprio significado especial”, complementada por uma “fome do real” (ZAVATTINI, 1966, p. 219). Para o roteirista italiano, o trabalho do cineasta seria simplesmente acompanhar a personagem e mostrar o essencial de sua trajetória.

O debate começa a girar em torno da oposição entre uma *mise-en-scène* que direciona o olhar do espectador através da articulação entre os vários planos e um cinema que seria mais realista justamente por evitar recortar a cena em diversas tomadas de câmera. Esse segundo princípio defende a linguagem cinematográfica focada em poucos e longos planos, através dos quais se captaria uma noção mais verdadeira da realidade, pela própria duração da cena e por não direcionar o olhar do espectador, que teria uma atividade maior em relação à imagem que vê.

O diretor Roberto Rossellini coloca: “A montagem não é mais essencial. As coisas estão aí [...] Por que manipulá-las? (*Cahiers du cinéma*, abril, 1959). Nesse sentido, uma linguagem composta por diversos planos seria um princípio de intervenção na realidade, da manipulação de sentido, enquanto a ausência da montagem, o plano contínuo sem cortes, libertaria o dispositivo cinematográfico para captar a ambiguidade do real.

Mas foi Bazin que levou ao extremo, em sua teoria, a ideia de um cinema de observação. A partir de sua concepção de que “a realidade da coisa transfere-se para a imagem” (XAVIER, 2005, p. 82), Bazin acredita que os sentidos estariam todos já implícitos na própria coisa filmada, que o cinema transporta fielmente. Assim, caberia a realização somente tornar visível aquilo que já está dado pela realidade. Bazin zela pelo respeito, pela intocabilidade da realidade. Quanto menos intervenção, mais revelação. Dentro desse pensamento, a montagem do filme viria a ser um entrave à percepção pura que o cinema poderia proporcionar, já que quebraria com a duração da cena filmada e com a percepção do espaço contínuo.

No novo cinema, no verdadeiro cinema realista, a montagem continua a existir, mas apenas como um resíduo: seu papel é puramente negativo, de eliminação inevitável numa realidade abundante demais. Ou seja, a montagem não institui nenhuma significação, nenhuma relação essencial. O plano-sequência, as relações contidas simultaneamente numa mesma imagem, os movimentos de câmera e a exploração de um espaço que se abre continuamente revelam o essencial. (XAVIER, 2005, p. 81)

O francês, no entanto, não está propondo a realização de um cinema documental. Está vinculado à ideia primordial de *mimesis*, da arte como representação. Assim, mesmo na sua teoria de cinema, não se trataria de apresentar a “imagem” do mundo, mas apresentar uma construção ficcional, a obra feita “à imagem de” um modelo real (XAVIER, 2005). Assim, Bazin propõe um modelo de construção formal que se desenvolve a partir de propostas realistas de cinema, mas mirando criações encenadas, enredadas, de narrações ficcionais.

[...] um espaço “à imagem do real” (tridimensional, contínuo, lugar de fatos aparentemente naturais) é “captado” pela câmera de modo a que se respeite a sua integridade e de modo a que a imagem projetada na tela forneça uma experiência deste espaço que é equivalente à experiência sensível que temos diante da realidade bruta. (XAVIER, 2005, p. 86)

Essas ideias ressoavam forte no processo do *Para'í*. Por um princípio ético, mas também estético, havia o desejo de captar em imagens a Terra Indígena Jaraguá com o mínimo de interferência possível. As ideias de testemunhar, de observação respeitosa, eram propostas presentes no pensamento do filme. Havia uma perspectiva de construir as cenas dispensando os planos que não fossem extremamente essenciais, para que pudéssemos deixar o espectador ver a aldeia, minimizando o direcionamento a ser construído na decupagem.

Na construção do *Para'í*, uma das diretrizes foi ter a todo momento uma grande profundidade de campo na imagem. Isto quer dizer que estariam em foco tanto as personagens que aparecem em primeiro plano, mais próximas da lente, quanto os figurantes e os cenários, que, na maior parte das vezes, se encontram mais distantes da objetiva. A proposta de ter mais profundidade de campo procurava dar o sentido de que todos estariam nítidos, para também diminuir a hierarquia entre as personagens e o seu ambiente, gerando uma presença maior da coletividade na narrativa.

Outra premissa era de não utilizar a câmera com muitos movimentos, que saíssem do seu eixo, como *travellings*, *tilts* e *steadicam*. Privilegiamos

os movimentos sempre com deslocamento no eixo — as panorâmicas — um movimento de câmera que acompanha a protagonista sem trazer uma grande sensação de deslocamento. Assim, procuramos criar a *mise-en-scène* a partir de planos fixos ou de movimentos leves, pois eram quase imperceptíveis ao espectador, já que a câmera não passeava por si só, mas simplesmente seguia a personagem. O entendimento era que o narrador-filme deveria estar sempre subordinado à personagem e as suas ações e sentimentos.

Utilizamos bastante planos de conjunto, que mostravam a protagonista de corpo inteiro para revelar a inserção desta em seu ambiente. Muitas vezes, esse plano conjunto era também acompanhado do movimento da panorâmica, assim, estaríamos com Pará em contínuo movimento, sem uma marca de começo e fim da cena explícita, favorecendo o aspecto de naturalidade e de acompanhar a protagonista o tempo todo em tela, o que parecia adequado à proposta de tomá-la como centro gravitacional da imagem do filme.

Além disso, de forma prática, esse tipo de construção visual simplificava a gravação, por não precisar de equipamentos de maquinaria, nem ter grandes alternâncias de foco e de luz. Tal aspecto foi muito importante, pois os planos contínuos durante o filme não se deram por uma escolha simplesmente estética, mas muitas vezes como forma de facilitar a produção. Depois das primeiras diárias de filmagem, entendemos qual seria o ritmo possível de execução das cenas e, nesse sentido, a cada dia tínhamos de revirar o planejamento original, adaptando o ideal para o possível, priorizando o que seria mais importante e transformando sequências inteiras muitas vezes em um só plano. Assim, mais do que simplesmente uma escolha estética, por um cinema baziniano, sem muitos planos, foi uma escolha do que era mais viável de se gravar na aldeia.

■ PUNTO DE VISTA

O ponto de vista é um conceito que pode ser mais amplo ou mais restrito em seu entendimento, a depender do contexto e conceito utilizado. Pode ser definido pelo seu aspecto narrativo — o campo de visão — ou pelo aspecto ideológico — uma visão de mundo.

No caso do *Para'í* havia uma proposta ética e estética de seguir a personagem em seus deslocamentos e questionamentos. A proposta foi adotar a focalização interna (GENETTE, 1995, p.) em que narrador fílmico e personagem principal estão no mesmo nível. Dessa forma, só é dado ao espectador saber aquilo que a personagem também sabe. Nem mais, nem menos. A ideia era construir o ponto de vista de Pará, não somente

através de imagens que reproduzem seu olhar, mas de adotar o seu referencial, sua consciência.

Assumimos que a construção do ponto de vista do filme, no sentido de focalização, só apresentava o que Pará vivenciava. Mas de uma forma mais abstrata, do ponto de vista não como campo de visão, mas como visão de mundo, o ponto de vista de Pará não era simplesmente a tradução do olhar de uma menina indígena de dez anos. Como construção de personagem, a visão do filme foi elaborada segundo uma dimensão que está para além da consciência pessoal da personagem, na medida em que foi pensada conforme o universo do povo Guarani de forma geral.

Buscava-se apresentar a situação da comunidade do modo o mais fiel possível, ao mesmo tempo que se desejava criar uma linguagem que seduzisse e trouxesse para perto o espectador não indígena. Seria possível essa conciliação?

De um lado, gerar menos interferência, abrir a câmera para as ambiguidades da terra indígena, sentidos difíceis de penetrar, seu cenário conturbado, sua simplicidade. De outro, a necessidade de limitar certos sentidos, focando na perspectiva narrativa e nos efeitos políticos que o filme procurava. Existia uma dificuldade de dar vista a uma realidade tão complexa quanto a do Jaraguá em meio a um contexto de conflito fundiário tão grande. Qualquer coisa poderia ser mal julgada, mal interpretada.

O que mostrar e como? Afinal, havia o apelo a apresentar aquela realidade numa posição de testemunha, com menos interferências criadas pela linguagem do filme, como destacado segundo os conceitos de Bazin e seu realismo revelatório: “testemunhar uma existência, respeitá-la em si mesma e deixar assim que ela revele o que tem de essencial” (XAVIER, 2005, p. 83).

Mas como respeitar uma existência para que ela revele a si mesma, quando está inserida num contexto de disputa fundiária, em que os sentidos revelados também poderiam depor contra a luta da própria comunidade, por razão do preconceito da sociedade envolvente? Além do tom defensivo, de não mostrar aquilo que poderia ser mal entendido, havia ainda as preocupações de disputa de narrativas dentro do imaginário social. O filme se propunha a angariar adeptos, simpatizantes à causa ou, pelo menos, diminuir os preconceitos por parte dos não indígenas. Para tanto, era importante que o público se identificasse com as personagens e gostasse da história

Em termos temáticos algumas decisões foram tomadas junto da coletividade. Ainda no roteiro, havia uma cena em que José chegava bêbado em casa. Márcia, integrante do grupo audiovisual, achou que seria melhor

tirar qualquer menção à bebida no filme. O preconceito que associa indígenas ao alcoolismo é tão grande e superficial que o filme não daria conta de tratar de suas implicações. Como membro da comunidade, Márcia não queria fazer essa associação, nem que ela fosse superada dentro do roteiro, pela redenção da personagem (como o faz no caso da igreja). A própria igreja, no roteiro, estava dentro da terra indígena, porém, numa reunião geral com a coletividade na Tekoa Ytu, uma das lideranças sugeriu que, no filme, a igreja estivesse fora da aldeia, para não se associar tão fortemente a igreja com a terra indígena, pois politicamente aquilo poderia depor contra eles. De fato, como já mencionado, poucas são as aldeias guarani que possuem igrejas em seu território, mas na Tekoa Ytu isso acontecia. Seria uma mentira colocar a igreja fora do território?

O filme não era “o Jaraguá”, era um filme “do Jaraguá”, importava mais a forma como se desejavam apresentar do que a forma das coisas em si (HALL, 2000, p.). Nem todos os conflitos poderiam ser apresentados pelo filme de maneira adequada, ainda mais diante de toda a ignorância da população acerca do universo indígena. Assim, havia um objetivo de retirar certas ambiguidades, que seriam nocivas ao entendimento. Em razão das ambiguidades, um espectador, cheio de preconceitos, observaria aquele mundo conforme sua visão limitada. Assim, o direcionamento do olhar era organizado, inserido em uma disputa narrativa, que se desprende de uma disputa fundiária concreta. É importante que o filme do contexto indígena saiba como impor também significados aos espectadores, que já possuem uma série de problemas em seu imaginário.

Pudovkin também defende a ideia de “unidade” e “tese” na obra cinematográfica. Mesmo sendo fruto de um trabalho coletivo, composto por diversas subjetividades, filme pode-se estruturar numa só proposta, numa unidade ideológica que atravesse todos os planos da narrativa. A tese, como pensada por Pudovkin, impregnaria todo o processo de produção, do roteiro à montagem final, transmitindo uma mesma visão de mundo aos mínimos detalhes que compõem a imagem. (XAVIER, 2005, p. 57).

[...] todos os seus filmes envolvem um processo de tomada de consciência, de desalienação, como componente básico da trajetória da personagem. (XAVIER, 2005, p. 53)

O russo afirma o realismo crítico como a proposta de uma construção fílmica que apresenta a visão de mundo da narrativa por meio da jornada de tomada de consciência do personagem. Em *Para'í* podemos ver a personagem numa jornada em meio a sua própria cultura. O ponto de vista do filme estaria numa perspectiva da personagem, em meio e buscando entender o seu cotidiano, a sua cultura e o seu povo. Não simplesmente como um processo de explicar o que seria o modo de vida guarani, mas a

partir da jornada da protagonista, na qual o *nhandereko* não é dado, mas questionado, percorrido.

“construir um ponto de vista a partir da intensificação da intimidade com o que seja o mundo segundo os Mbyá.” (PEREIRA, 2014, p. 41). A construção visual a partir da partilha. Não seria o ponto de vista indígena, um ponto de vista de um guarani específico, mas, sobretudo, uma proposta de refletir o modo de vida e luta dentro daquela terra.

Como exemplo, valem ser destacadas algumas cenas do filme em que Pará está se relacionando com uma pessoa não indígena que tem status de autoridade, como é o caso da professora. Ao só vermos Pará e não termos o plano da professora, ficamos totalmente sob o olhar da protagonista e relegamos o não indígena ao extra campo. Sentimos, a cada palavra da professora, o impacto causado em Pará e colocamos a cena radicalmente no seu ponto de vista. É dessa forma que é construída uma visão mais integrada à subjetividade indígena, não porque o filme traduza ou reflita os pensamentos de uma menina guarani, mas porque a personagem do não indígena é deixada num plano externo.

A ideia ao narrar o filme sob essa perspectiva não era somente ver Pará, mas sentir a personagem, agregando um sentido de emotividade e identificação. O próprio conceito de realismo possui diversas abordagens e pode ser diferente do que simplesmente testemunhar. A tradução da realidade pode ser dada não pela simples observação, mas pelo aspecto ideológico, a partir da criação daquilo que o filme deseja transmitir, a sua visão de mundo. É nesse segundo modelo que se insere a perspectiva do realismo crítico defendido pelo já citado Pudovkin:



AO LADO Cena do filme *Para'í* (2023)



A ideia de visão, como apresentação de uma realidade em perspectiva, constitui o eixo de sua teoria. Fazer cinema praticamente confunde-se com traduzir em imagens, dar expressão visual a uma representação da consciência que, atentamente, observa o mundo que a rodeia. [...] expressão visualmente elaborada de um ponto de vista, cada plano será a tradução em detalhe desta perspectiva global que deve contaminar todos os passos da realização. (XAVIER, 2005, p. 53)

Como Barthes perfeitamente resume, realista é a arte que “tem o real por objeto de desejo” (BARTHES, 2007, p. 22). É a partir desse desejo que ser realista também pode sugerir apresentar outras modalidades estéticas, que não somente o plano sequência, contínuo. Contar uma história realista seria procurar expressar as contradições do mundo histórico social, e não somente evitar a montagem. Assim, preocupados em apresentar o contexto do povo Guarani pela visão de Pará, buscamos traduzir em imagens preocupações tanto narrativas quanto políticas.

Foi o caso da escolha por construir diversas cenas utilizando o close de Pará. O close é o formato de enquadramento no qual a câmera se encontra muito próxima do rosto da personagem, que é tomada como um todo, e o resto do ambiente não é mais observado. O intuito é focalizar única e exclusivamente as expressões da personagem, como forma de indicar aquilo que se passa internamente com ela. O close no filme foi bastante usado nos momentos posteriores a alguma ação de impacto emotivo. Funciona como uma forma de dar uma pausa para que a protagonista absorva os significados da ação anterior. Essa abordagem do enquadramento cria a duração na trama para que uma ação provoque desdobramentos emocionais na personagem.

É o que acontece, por exemplo, quando Pará ouve de Silmara que a amiga não irá mais com ela para a aldeia nova. Após ela receber a notícia, apresenta-se um close em que Pará está quieta, em silêncio. No plano, nada acontece, porém, a cena dá espaço para que o espectador absorva o efeito do abandono por parte de sua amiga. Na cena seguinte, temos já a protagonista arrumando sua mala



à noite. O close cria a ponte entre as cenas e faz com o que o espectador possa partilhar da angústia da personagem, sem que seja preciso que aconteça alguma ação na cena ou que haja alguma fala. “O que aparece na face e na expressão facial é uma experiência interior que é tornada imediatamente visível sem a mediação de palavras” (BALAZS, 1970, p. 40). O simples fato de vermos Pará de perto nos coloca entre o que se passou na sequência anterior e o que irá acontecer na próxima.

O fato de vermos o rosto da personagem ocupando a tela toda, por um longo período de tempo, nos joga para dentro de Pará, como se estivéssemos nós mesmos a refletir sobre as questões do enredo. A força do close é acompanhar de perto a personagem na sua trajetória de conflito e reflexão. A intenção era produzir um efeito no qual o espectador sentisse que estivesse junto de Pará, quase dentro. Não só vê-la, como estar com ela, senti-la.

A proposta do uso recorrente do close da protagonista surge de um questionamento prévio, já que os indígenas são geralmente apresentados como sujeitos menos dotados de subjetividade. É esse o sentido político de tal concentração e multiplicação dos closes no *Para'í*. Ao vermos a personagem de perto, por tanto tempo, nas mais variadas situações, a Pará e o público “se aproximam”. O close é uma forma de linguagem que busca trazer para perto, colocar a personagem tão próxima da câmera que o espectador sinta que ele mesmo partilha dos acontecimentos que se sucedem com a personagem. No caso de Monique, os planos de seu rosto, que já eram abundantes na decupagem, acabaram sendo ainda mais numerosos e constituíram uma marca do filme, por conta de seu olhar concentrado e magnético.



AO LADO Cena do filme
Para'í (2023)

OLHARES CRUZADOS

Só há uma cena no filme todo, em que, rapidamente, o campo de visão se desloca de Pará. É quando ela sai da igreja, revoltada pelo pastor lhe negar o milagre, e por seu pai não intervir a seu favor. O plano fixo mostra Pará andando pelo meio da igreja em direção à porta. Nesse momento, o foco passa para a personagem de José, que observa a sua filha sair. O plano fica um tempo com ele e, no plano seguinte, a câmera acompanha José saindo discretamente da igreja para ir atrás da menina. Do lado de fora, ele olha para os lados, sem vê-la. Esses dois planos são os únicos em que a perspectiva do filme muda de personagem rapidamente.



Esse momento é chave para a trama, pois é quando José passa a se configurar também como uma personagem central para a história. Além de Pará, é ele quem será um personagem determinante, que irá se transformar durante a jornada do filme. Assim, a mudança mesmo do foco da câmera nessa cena, traduz a breve mudança da focalização, da adoção do ponto de vista, que serve para trazer para o filme também a perspectiva de José, e a sua trajetória. A partir desse plano, ele passa também a ser sujeito ativo e a refletir sobre as suas ações e as escolhas que impactam a sua família e a comunidade, criando a ponte para os desenlaces do filme.

Para'í possui diversas sequências que se passam na *opy*, é a locação na qual mais cenas acontecem durante a narrativa, o que revela a centralidade da casa de rezas na vivência guarani. Algumas delas eram cenas mais simples e com uma *mise-en-scène* de poucos planos e contraplanos. Porém, as cenas em que acontecem os rituais, se construía de maneira mais complexa, já que envolviam mais pessoas, que encenaram um evento já conhecido de suas vivências. A diferenciação nessas cenas, entre o documental e a ficção, era borrada. O caráter documental do filme se dá justamente pelo fato de os habitantes da comunidade (os figurantes) e o espaço da aldeia estarem participando da diegese da mesma forma que existem para além daquelas encenações. A locação, a *opy*, apresenta na realidade afilmica a mesma finalidade que o espaço ganha na diegese. De fato, até por esse motivo, muitas vezes as filmagens

atrasaram pela espera do encerramento dos rituais diários, assim como alguns deles se aceleraram pela demanda da filmagem.

Numa cena em que Pará participa de um ritual de *nhemongarai*, o grupo de pessoas está dançando exatamente com os mesmos movimentos que fariam num ritual próprio na aldeia. O ritual não estava acontecendo em tempo presente, mas foi encenado para a câmera, se espelhando fielmente em como acontece na realidade. Existia um re-presentificar, uma *mimesis* de um momento muito familiar à comunidade. Nessas cenas da casa de rezas, não era necessário dar instruções aos figurantes, pois estes sabiam o que e como se colocar no ritual.

Coexistindo nessas cenas está a personagem da Pará, que dança e canta, porém preenchida por outra intenção. O narrador-câmera se destaca do coletivo para focar em seu rosto, o filme apresenta a dimensão do sentimento particular em meio ao ritual coletivo. Pará está inserida no contexto e canta com seus amigos e familiares, porém, sabemos que também está preocupada com o nascimento do milho. O filme demonstra, nesses momentos, a possibilidade de poder integrar aspectos documentais e narrativos, coletivos e personificados.

É interessante observar a trajetória da protagonista em relação ao espaço da casa de rezas. De início, na primeira cena na *opy*, Pará ainda está distante daquele universo. Ela leva o *petyngua* para seu avô, porém se senta lateralmente e não observa o ritual, fica mais de canto enquanto pega a bala que comprou no doceiro. Já na cena final, ela se coloca no meio do local, troca olhares com José e depois o observa fazendo a cura em seu avô. Se a ação principal é praticada por José, o centro gravitacional da cena é Pará. É por meio de sua posição que se constrói a geografia da câmera, focalizando José a partir do local em que Pará se encontra.



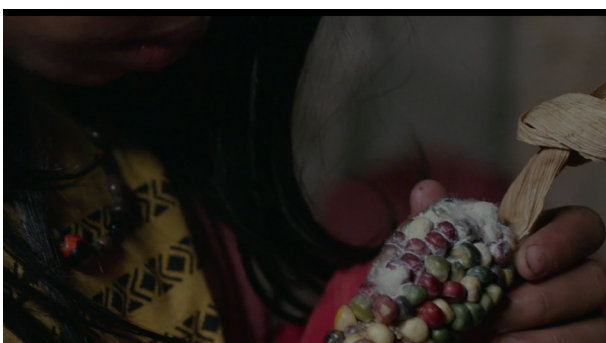
AO LADO Cena do filme
Para'í (2023)



Após José entrar na *opy*, ele e Pará trocam olhares bastante profundos, ressoando ainda os acontecimentos anteriores. A troca de olhares remete ao plano final de *Ladrões de bicicleta* (1948)³⁰, em que filho e pai trocam olhares cruzados, num momento em que o diálogo não é mais possível. Em *Para'í* acontece a mesma coisa. Ao se olharem, é como se Pará perguntasse “E agora, você veio pra ficar?”.

José finalmente se levanta com um *petyngua* que lhe oferecem e toma o centro do ritual de cura, soltando fumaça sobre o seu pai e afangando a sua cabeça, num plano lento que acompanha os deslocamentos da personagem. A cena é entrecortada pelo olhar de Pará, que acompanha José, transformando o plano sequência em uma subjetiva da protagonista.

30 Dirigido por Vittorio De Sica.



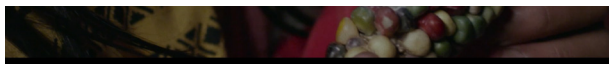
Aqui, mesmo em meio a uma representação de um ritual, são os eventos do enredo que guiam a decupagem. Toda a ação é guiada pelo olhar de Pará, que realiza primeiramente um embate silencioso com José através dos olhares. Depois, quando o seu pai se coloca no ritual, ela continua a observá-lo, porém, sob a perspectiva já consolidada de sua ação: ele realmente veio para ficar.

O QUE PARÁ VÊ?

O campo e contracampo é um aspecto da linguagem cinematográfica bastante tradicional no cinema de ficção. A técnica se constrói a partir da relação entre dois planos, em que a imagem focaliza a personagem e, no plano seguinte, aquilo que a personagem observa (ou vice e versa). Como no caso da cena acima descrita, na narrativa do *Para'í* o close da protagonista muitas vezes não vinha sozinho, mas justamente acompanhado de um plano que representaria o que a personagem vê.

É o caso de quando Pará está na apresentação do coral guarani e observa em close a liderança Kerexu falar sobre a luta pela terra. Ou quando vê o seu avô conversando com os *jurua* que depois vão invadir e queimar a sua terra. Nesses e em outros casos, pela intercalação entre os dois planos, é sugerido um sentido, mais interno ou mais narrativo. No caso da cena em que se vê Kerexu, o efeito dessa observação é interna; Pará observa, se inspira na liderança e começa a entender que a sua comunidade está inserida coletivamente num contexto de enfrentamento político. Já quando a menina vê o seu avô, o dado construído é mais narrativo, pois serve de pista dramática para o que vai acontecer depois, na cena do fogo.

Além disso, existe uma relação principal no filme que produz diversas sequências de campo e contracampo. São as cenas em que Pará observa o milho. Essa interação, central no enredo, se dispersa por toda a narrativa. Como coisa mágica, objeto-personagem central da trama, o milho precisaria ser apresentado em destaque, o destaque é dado pelo próprio olhar de Pará.



Em outros momentos do filme há uma “ocularização”, nos termos de Jost (1983), nos quais o enquadramento se sobrepõe ao olhar da personagem, ou seja, o espectador vê exatamente o que e como a personagem está vendo. Esse tipo de plano é conhecido como câmera subjetiva. Uma sequência que revela de forma bem paradigmática o uso desse esquema no filme é quando Pará e Silmara conversam no pátio da escola, enquanto observam as outras crianças jogando futebol. No plano as meninas conversam sobre o fato de se sentirem diferentes do grupo e se indagam se os alunos saberiam que elas são indígenas. Todo o diálogo é ouvido sem que se apareça o rosto das personagens. A imagem se constrói num plano único que passeia pela quadra, observando os colegas.



O uso dessa câmera subjetiva com *off* cria uma cena em que a protagonista comenta o próprio olhar. Não é uma cena de um diálogo comum, em que vemos as personagens conversando. Nesse caso, o diálogo acontece em paralelo ao movimento de se observar a realidade da qual participam. Pará fala sobre o seu sentimento de exclusão enquanto ela própria está separada daquele espaço.

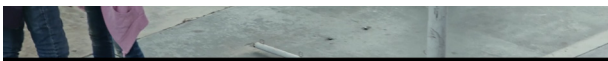


Outro tipo diferente de construção da câmera subjetiva se dá na sequência em que Pará pega um celular para filmar a aldeia. Esta câmera do celular, interna diegeticamente ao filme, aparece primeiramente numa brincadeira entre as personagens. Depois, Pará começa a utilizar o celular e passamos a ver o que o celular está gravando. Ela começa a filmar a sua amiga e depois é apresentada uma variedade de cenas documentais da aldeia. Ao final, ainda por meio da imagem do *smartphone*, é realizada uma cena em que as personagens brincam de fazer uma entrevista, imitando o formato e os padrões de um telejornal, porém, o entrevistado é o milho, performado pela personagem da Silmara.



As cenas documentais foram gravadas de forma dispersa durante as filmagens, pela fotógrafa do filme e pelas crianças, registrando todo tipo de coisa: uma galinha correndo, venda de artesanato na porta da aldeia, cachorros, um sorveteiro, o preparo de um almoço coletivo, crianças, uma pipa, entre outras.





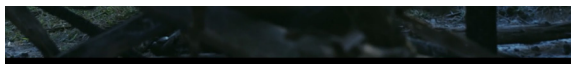
Esse momento constrói uma “sequência subjetiva” na qual o olhar da personagem se transforma na câmera do celular. É uma câmera com corpo, entendida como câmera dentro da narrativa. Assim, aquilo que se vê nessas cenas é entendido como literalmente o olhar da personagem. A própria textura da imagem de má qualidade, os enquadramentos tortos, os pedaços de corpos, e, especialmente, os olhares que se direcionam diretamente para a câmera, se colam mais à realidade, gerando uma impressão ainda maior de estarmos diante da terra indígena, de continuidade entre modelo e imagem, para usar os termos de Bazin. Uma “supercâmera subjetiva”, uma subjetiva documental.



HORIZONTE

No enredo do filme, a aldeia nova era um local dramático, não só um cenário. Na história, Pará precisa encontrar o seu avô na retomada de terras, sua última chance para plantar o milho. Mas, para chegar lá, é necessário haver um caminho, que leve a protagonista até esse lugar de utopia. Trata-se uma jornada nos termos mitológicos, em que a heroína deve se aventurar, à revelia de seus pais, para fora de sua comunidade, atravessando o mundo dos não indígenas até chegar à aldeia nova. Dessa forma, o filme produz com imagens e por meio do enredo a criação de uma espacialidade que se divide entre a aldeia cercada pelo contexto urbano e a aldeia da retomada, horizonte Guarani. Nos termos heroicos, ela vai do mundo conhecido para a aventura, para o mundo mágico, do qual volta com sua redenção.

Após a queimada, as personagens têm de voltar, abandonando a retomada. Porém, como último ato heroico, Pará percorre o caminho para ver se o milho nasceu. Nesse momento, temos outra criação da dimensão do caminho. Vemos apenas um plano, em que ela se desloca com velocidade na margem da rodovia. Não é mais necessário que o filme narre todo esse deslocamento, mas que apenas faça uma sugestão dele, intensificando o seu sentido: os sons altos dos automóveis passando ao seu lado, o seu cabelo ao vento, o seu andar apressado; essas imagens e sons



que sugerem o perigo, o conflito e a sua determinação. Ao chegar de volta à retomada, ela deve cruzar aquele local de forma a não ser vista, se esconde, corre e entra num território que agora é ocupado pelo inimigo.

Para a sequência final, em que Pará chega à plantação e encontra a aldeia nova queimada, a proposta de *mise-en-scène* era, inicialmente, utilizar novamente os planos conjuntos em panorâmica para acompanhar de forma sutil a protagonista enquanto percorria o ambiente destruído pelo fogo e, assim, retardar o momento em que ela descobre o milho nascendo. Todavia, também era importante mostrar o local por meio de planos subjetivos da personagem, que revelassem de forma mais enfática o estrago causado pela queimada e que expressassem a visão dela naquele momento.



Mesclamos então, na cena, os dois elementos, criando uma panorâmica que se transforma em câmera subjetiva e depois retorna a ser um plano conjunto da personagem. A câmera inicia o movimento de panorâmica acompanhando a personagem, porém, em certo ponto, se desprende de Pará e passa a se deslocar mais lentamente que a protagonista, focando no cenário: cerca com arames farpados, os restos da casa de rezas queimada e as cinzas que cobriam a plantação. Pará é encontrada mais à frente, em outro ponto do espaço da cena. Uma câmera ao mesmo tempo objetiva-subjetiva, um olhar que se acoplou ao deslocamento da personagem, que observa Pará e também o que ela vê, num mesmo plano sem cortes.



O plano final também foi criado a partir de uma fusão entre dois tipos de linguagens que estruturaram a *mise-en-scène* do filme: o close e a subjetiva. Primeiramente, Pará está de pé, olhando com o semblante concentrado algo fora do quadro, na parte inferior. Ela se abaixa e a câmera se movimenta verticalmente, acompanhando seu rosto descer. A câmera então encontra no primeiro plano a planta do milho que sobreviveu à queimada. Aos poucos há uma troca de foco, que se desloca para a planta, deixando Pará levemente desfocada no segundo plano. Vemos a expressão de Pará mudar, da seriedade ao sorriso. No mesmo plano, o close da protagonista e aquilo que ela vê, a planta do milho. Assim, finalmente, Pará e o *avaxi* se encontram, se integrando em uma só imagem.



CRÉDITOS

A ideia é a de que os índios ‘ainda’ não tinham sido vencidos, nem jamais o seriam. (VIVEIROS DE CASTRO, 2005, p. 3)

O grupo de audiovisual percorreu a finalização do filme, fazendo incursões pela cidade, para a ilha de edição, laboratórios de som e imagem, para acompanhar, comentar e aprovar as etapas do processo — edição, edição de som, correção de cor. Quem participou desse processo foram os já citados Márcia, Frank, Richard e Sonia, o núcleo duro que percorreu o roteiro, as filmagens e a finalização.

Além desse grupo, realizamos durante a montagem, a exibição do primeiro corte da edição na aldeia, em que se juntaram os atores e as demais pessoas envolvidas da comunidade. Ao assistirmos a esse primeiro corte, alguns comentários e questões foram levantadas, e, especificamente sobre um ponto, entramos em um impasse. Para mim, o filme deveria acabar em silêncio, após o último plano. Já algumas pessoas do grupo preferiam que entrasse um *Mbora'í*, um canto guarani, assim que a tela preta aparece.

Eu achava que o filme precisava do silêncio para o espectador absorver o sentido final e também para trazer um tom mais impactante, ampliando seu caráter de denúncia. Já os Guarani, pelo que me falaram à época (lembro especialmente da Márcia colocando esse ponto), achavam que a música traria um indicativo de um futuro, sublinhando o tom de esperança com o filme.

Na edição de som, procuramos integrar as duas ideias. Após o último plano, a tela fica preta, em silêncio, por exatos seis segundos, um tempo que senti ser suficiente para trazer o respiro e o impacto que procurava. Depois, o canto se inicia, bem progressivamente, junto dos créditos. O *mborai* entra criando uma sensação de elevação, bem própria da música Mbya.

Minha proposta de deixar o vazio era de potencializar o impacto sentimental do filme frente à situação de opressão que ele coloca. Já o grupo da comunidade indicava a música como uma resposta ao próprio conflito, um indicativo de um futuro. A integração das duas perspectivas se vinculava ao sentido do plano final do filme, em que a plantação foi queimada, mas um milho ainda se levanta, denúncia e esperança, em uma só imagem.

A tragédia que eu procurava sublinhar, é ampliada pela resistência e pelo horizonte que os próprios Guarani do grupo procuravam salientar. No meio da retomada, com o milho nascendo, o filme não podia acabar sem um canto sagrado. O resto não é só silêncio, é também música³¹.

31 Relativo a “O resto é silêncio”, célebre frase que Hamlet diz antes de morrer.

Tem que morrer pra germinar
Plantar n'algum lugar
Ressuscitar no chão
nossa sementeira
(GIL, 1982, "Drão")

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta pesquisa foi estudar a construção da ficção no cinema realizado junto a povos indígenas. Essa proposta unia os dois pontos da minha trajetória profissional e artística: a criação cinematográfica de obras ficcionais, com foco no roteiro e direção, e a imersão e trabalhos em meio ao povo Guarani Mbya, que atravessaram relações afetivas, militância política e atuação junto a organizações não governamentais.

Ao centrar a pesquisa em um processo próprio de criação já finalizado, a dissertação pôde ganhar profundidade em termos de experiência concreta, pois consegui relatar os detalhes da vivência nas aldeias durante a produção do filme, os objetivos compartilhados entre eu e os Guarani, assim como aquilo que me atravessou internamente durante o processo, dos desejos às angústias relativos à construção fílmica.

Entretanto, todo um universo também se abriu e nesse percurso me perdi por muitas vezes dentro do labirinto do relato pessoal. Diferente de uma análise de um objeto externo, não lidei com uma obra com limites claros. No caso do *Para'í*, eu tinha uma gama de memórias, intenções e sentimentos, além de certos arrependimentos sobre as decisões tomadas e questionamentos sobre o meu próprio lugar como um realizador jurua em meio aos Guarani. Procurei, no entanto, me apegar justamente ao princípio da pesquisa: abordar a construção do filme ao relatar, de forma simples, como a ficção encontrou a aldeia e vice-versa.

a Obra pensada radicalmente é um movimento do Mesmo que vai em direção ao Outro e que jamais retorna ao Mesmo. (LÉVINAS, 1993, p. 44)

Todo esse percurso da pesquisa gerou desdobramentos que deram origem a um novo processo de criação. Apresento em seguida, no pós-fácio, o argumento de uma história que surgiu dessas reflexões. *O que sobrou do Céu* é um enredo que trata da relação entre um guarani e um não indígena em meio a uma realização cinematográfica, porém, nessa trama, o movimento se inverte, e é o indígena que se desloca até a cidade, vivendo alguns meses junto de seu parceiro *jurua*, enquanto buscam criar um filme. O mote são as problemáticas da relação, os objetivos e desejos diversos, focando na amplitude, conflitos e afetos desse convívio.

O relato sobre o processo do *Para'í* apresentou a aliança produzida com a comunidade da Terra Indígena Jaraguá, de forma a construir uma narrativa que expressasse o modo de vida guarani e seus objetivos políticos.

Durante o percurso do mestrado o desenvolvimento da dissertação culminou, como consequência da reflexão, em um novo roteiro, que aborda as complexidades e potencialidades da produção cinematográfica através de perspectivas diversas. A análise teórica se transforma em uma nova criação artística e, assim, o desdobramento final deste trabalho o faz girar até seu ponto inicial.

Um movimento próximo ao que me ensinaram nas aldeias, no qual muitas vezes o partir é o recomeço da caminhada. “*Guata porã*” é o que desejam, um bom caminhar. Sigo nessa jornada, buscando realizar novas contribuições e criações, mas, sobretudo, aprender com os Guarani formas de parceria e alianças, para se estar, fazer e lutar juntos.

Aguyjevete!

Imagens de um ritual indígena. A cena é escura e com muita fumaça. Um homem sem camisa sentado, enquanto outros o rodeiam fumando cachimbos e soprando fumaça em seu corpo. Um dos homens larga seu cachimbo e pega um violão, chegando no primeiro plano da imagem. É um indígena de pele morena de trinta e poucos anos, cabelo estilo Neymar, vestindo uma bermuda de futebol e uma camisa branca. A imagem pausa. Em off, uma voz comenta a cena, dizendo que esse é o personagem principal do filme, Karaí, liderança guarani de uma aldeia do Rio Grande do Sul. A imagem continua, Karaí entoando um cântico sagrado, muito alto e melódico, sem letra.

A imagem abre, é um auditório. Na primeira fileira da platéia encontram-se um homem e uma mulher, os dois aparentam 60 e poucos anos, e usam roupas modernas. No palco estão ANDRÉ, alto de pele bem branca, barba mal feita, cabelo sem corte, mas de roupa social. Ao lado está LÚCIA, cabelo moreno bem curto, roupas masculinas. Ambos têm trinta e poucos anos. André fala que o filme é uma adaptação do mito do Sol e do Lua, dois irmãos gêmeos que fundam a cultura Guarani. Ele diz que o filme irá contar a história para fazer um paralelo com o presente no qual os indígenas vivem, de serem oprimidos em sua terra pelos fazendeiros da região. Os jurados fazem diversos tipos de perguntas sobre a produção do filme, qual a relação com os indígenas, se o filme é poético ou de denúncia, se é um filme para os indígenas, entre outras que André responde de forma hesitante e insegura.

André e Lúcia estão num bar conversando. André fala sobre o cansaço dos editais e seleções e do constante fracasso. Lúcia é mais esperançosa. Um grupo de pessoas se aproxima, são também jovens da mesma idade, roupas descoladas, Lúcia os conhece, especialmente FERNANDA. Conversam sobre o pitching, pois também participaram. Lúcia apresenta André mas ele fica um pouco mais de fora da conversa sobre seleções e festivais internacionais. André vê na televisão uma notícia sobre as recentes queimadas na Amazônia. As imagens são impressionantes, muito fogo e muita fumaça.

André acorda pela manhã com uma ligação,

é Karaí. Ele conta um pouco sobre a seleção, que está à espera do resultado. Karaí lhe pede dinheiro, pois a situação na aldeia está muito grave, ele diz que pode mandar sim, sem problemas. Enquanto fala, André cumprimenta sua irmã, MARINA, vinte e poucos anos, sorridente, vestindo roupas coloridas e brinco de pena. Ela toma café enquanto costura uma roupa em cima da mesa. André ainda ao telefone vai até a janela ele olha para o céu. Depois que desliga ele pergunta a sua irmã que horas são, ainda é de manhã. Ele chama Marina para ir até a janela, os dois olham o céu extremamente escuro, como se fosse noite.

André está dando uma aula de edição, alguns alunos na sala, cada um em seu computador. Ele mostra cenas de filmes, fala sobre a construção que o filme cria por meio da junção dos planos com continuidade de movimento. Um aluno pergunta se não tem uma ferramenta no software de edição que faz o corte certo em continuidade. André disfarça o incômodo com a pergunta e de forma tranquila diz que tem coisas que é o ser humano que precisa fazer.

Na saída da aula André vê em seu celular que há quatro chamadas não atendidas feitas por um número desconhecido. Ele não retorna. No ônibus seu celular toca novamente, ele atende, é Karaí ligando de um orelhão, ele está na rodoviária de São Paulo. André fica muito surpreso, Karaí não tinha avisado que viria. Ele desce do ônibus ainda falando ao celular e vai em direção a rodoviária.

Chega na rodoviária e encontra Karaí sentado num banco, seu rosto está machucado. André com sutileza tenta saber o que aconteceu, o motivo de chegar de repente, a razão do rosto machucado. Karaí se esquivava, diz que precisou sair um pouco da aldeia. Diz que fez algumas gravações pra mostrar pra André. No metrô ele segue quieto.

André chega com Karaí em seu apartamento, encontram Marina, ela fica surpresa mas é simpática com Karaí e fica curiosa. Karaí anima-se um pouco e começa a responder às perguntas de Marina, sobre onde mora, como é a aldeia, se falam a língua, como vive o povo dele, etc. Marina tenta deixá-lo à vontade enquanto André arruma a casa, diz que ele pode ficar em seu quarto e arruma o sofá para si. Quando Karaí vai tomar banho André fala com Marina, pede desculpas, diz que não sabia que ele viria, mas ela se mostra animada,

diz que vai ser legal ter um indígena em casa por uns dias. Karaí sai do banho vestindo as mesmas roupas que estava antes, André pergunta se quer roupas emprestadas, ele aceita. Karaí pergunta se André tem petyngua, o cachimbo guarani. André pega um cachimbo pequeno feito de madeira vermelha, mas diz não ter fumo de corda em casa. Karaí pergunta se o cachimbo está só de decoração, André diz que podem comprar amanhã o fumo de corda.

Na manhã seguinte André acorda muito cedo com a claridade da sala. Diz que irá comprar o tabaco mas Karaí diz que quer ir junto com André, quer conhecer um pouco a cidade. Eles pegam o ônibus. André pergunta sobre como está a situação da aldeia nesse momento com o novo presidente, se tem tido mais ataques. Karaí responde de forma lacônica enquanto olha a cidade. Pede o celular de André emprestado e começa a gravar as ruas pela janela do ônibus.

Chegam no Brás, há muita gente na rua. Na loja Karaí escolhe o tipo de fumo de corda e pede para levarem bastante. Depois Karaí escolhe algumas roupas numa loja de atacado.

De tarde passam na casa de Lúcia. Karaí pede se pode fumar na janela da casa e pede um copo. O cheiro da fumaça é forte e ele cospe de quando em quando no copo vazio. Karaí se mantém olhando pela janela. Enquanto isso Lúcia diz que há uma seleção aberta de um festival de cinema estrangeiro, para filmes em processo, no qual apresenta-se o projeto e algumas cenas já gravadas e o selecionado ganha uma verba para editar e finalizar o filme e já fica pré-aprovado para ser exibido no festival. Ela diz que eles poderiam gravar alguma entrevista com Karaí em São Paulo mesmo, já que ele está aí. André acha estranho, pois o filme era pra ser feito na aldeia, mas fica de pensar. Karaí enquanto fuma pega uma câmera digital pequena na mesa de Lúcia e grava as pessoas pela janela. Ele pergunta se pode ficar com a câmera emprestada uns dias, queria gravar umas imagens da cidade.

De noite André tem dificuldades pra dormir no sofá pequeno, às vezes pega um caderno e escreve algo. Marina sai do quarto, pergunta sobre o cheiro, André diz que é o Karaí fumando no quarto.

De manhã André diz para Karaí que vai trabalhar, ele deixa um dinheiro com Karaí para pod-

er ir almoçar na padaria ali do lado. Karaí pergunta como ele chega no lugar em que compraram o fumo de corda, André pergunta se já acabou, Karaí diz que não, mas que queria ir lá de novo pra gravar. André desaconselha, diz que lá é perigoso pra usar uma câmera, se ele quiser pode andar pelo bairro perto do prédio, que é mais tranquilo.

André chega na casa de Lúcia. Começam a pensar sobre o filme, como traduzir a ideia do mito dos gêmeos Sol e Lua, da denúncia sobre a opressão que os indígenas sofrem. Pensam em entrevistar Karaí frente a um monumento dos Bandeirantes ou dos Jesuítas. Desenham num quadro branco uma estrutura pro filme.

André chega em casa à noite mas ninguém está lá. Ele liga mas Karaí não atende. Mais tarde Karaí e Marina chegam juntos, de bom humor, enquanto André está bravo. Karaí traz a câmera em suas mãos. Dizem que foram até a Av. Paulista, Marina foi mostrar para Karaí, que estava curioso de conhecer a parte mais movimentada da cidade. Karaí diz que as luzes da Av. Paulista são muito legais e que fez umas imagens boas com a Marina, ela diz que está virando atriz.

Mais tarde em casa, André e Karaí fumam juntos. André diz que está pensando em fazer umas gravações em São Paulo mesmo, conta as ideias que discutiu com Lúcia, mas de modo bastante hesitante. Karaí diz que tudo bem, mas que precisam comprar um violão, pra ele poder cantar no filme.

André posiciona onde Karaí deve ficar, eles estão em frente ao Monumento às Bandeiras, uma estátua em pedra grandiosa em homenagem aos bandeirantes e que mostra alguns indígenas em posição de sofrimento. Lúcia conversa com um guarda ao lado, ela chega perto deles fazendo um sinal de jóia. Começam a gravar. André pergunta para Karaí sobre os Guarani hoje em dia, enquanto Lúcia opera a câmera. Karaí responde em Guarani. Depois eles gravam Karaí andando e posando em frente ao monumento. Algumas pessoas passam olhando. Andam depois pelo parque do Ibirapuera, se sentam. Karaí grava as pessoas no parque. Depois acende o cachimbo, uma criança fica olhando para ele. Um jovem universitário chega perto e pergunta o que estão fumando, senta e começa a fazer perguntas para Karaí.

Mais tarde, Lúcia, André e Karaí estão num

bar junto com Marina e com o grupo de cineastas do início do filme. Eles perguntam coisas para Karai, e ele interage com naturalidade. Tomam bastante cerveja. Lúcia está com sua namorada AMANDA, 20, cabelos arrepiados que fuma um cigarro de palha. Karai parece achar curiosa a situação. André conversa com Fernanda, falam sobre a situação política do Brasil, a dificuldade de fazer cinema, os editais todos cancelados, a Ancine sucateando. André vê Karai ficando muito bêbado, começando a falar muito perto de Marina. Karai levanta pra ir no banheiro e cai. André pára de conversar com Fernanda e fala com Karai para irem embora, ele resiste, quer ficar mais, mas Marina o convence e os três saem.

Em casa André levando Karai pro quarto. Ele vomita no chão. André tenta cuidar da situação, traz água pra ele, limpa o chão. Karai diz que seu filho morreu de overdose numa festa próxima da aldeia. André fica sem conseguir falar nada. Karai diz que foi um pai ruim, deixou que o espírito da bebida capturar seu filho. André segue somente limpando o chão em silêncio. Karai dorme.

De manhã eles tomam café, Karai ainda está ruim. André diz que já sabia do seu filho. Que a esposa de Karai, Ara, tinha contado pra ele. Karai fica em silêncio. André diz que pode contar com ele no que precisar.

Imagem de Karai cantando com o violão novo em frente ao monumento em homenagem aos jesuítas, Pátio do Colégio, no centro de São Paulo. Lúcia e André checam a cena no visor. Enquanto isso, com o celular, Karai grava os dois. Ele também grava os moradores de rua que circulam pelo local.

Os três almoçam numa lanchonete. André pede a comida para Karai, que assiste ao noticiário na TV sobre o óleo que vazou no mar. Karai chega mais perto da TV enquanto André o observa. Lúcia diz que é o fim do mundo.

André, Lúcia e Karai entram num auditório, no qual há três jurados na plateia. André começa a explicar o projeto em inglês. Mostram no telão as cenas gravadas nos monumentos. Os jurados parecem não se impressionar, um deles faz uma pergunta para Karai, que André traduz. Karai começa a falar em português sobre seu povo, sobre o filme que ele pensa. André traduz e o júri parece se interessar mais. Karai diz que tem gravada uma cena em que um xamô, um ancião da al-

deia, está fazendo um discurso sobre o juruá, o não indígena, dizendo que a forma de viver do juruá vai fazer o mundo acabar. Ele diz que na cena dá pra ver que nesse momento em que o ancião fala sobre isso um raio cai sobre um dos parentes de Karaí, e que ele tem gravado tudo. Karaí diz que quer fazer um filme sobre o juruá, que está acabando com o mundo. O júri fica impressionado, diz que poderiam juntar essas cenas que Karaí gravou com o material que mostraram, focar nessa ideia do projeto que ele está propondo.

André, Lúcia e Karaí estão numa festa. Karaí está mais quieto, não bebe. Marina chega, começa a conversar com eles, os parabeniza por conseguirem passar na seleção. Lúcia diz que foi Karaí que conseguiu, inventou umas histórias lá na hora. André fica um pouco incomodado, Fernanda chega junto de Amanda, dão os parabéns. Amanda sai com Lúcia, deixando Fernanda e André sozinhos. Certa hora vão dançar, André, de quando em quando, olha para Karaí, que conversa com Marina e também dançam. Fernanda pergunta se André não está feliz que passou na seleção, ele diz que está sim, só preocupado que é rápido o tempo pra poder entregar tudo pronto. Ela diz que vai dar tudo certo, que adoraria poder ajudar. Eles dançam mais e se beijam. Fernanda o convida para sua casa, André hesita, olha para Karaí. Fernanda insiste. André fala com Marina, se tudo bem ela voltar com Karaí. Ela diz pra ficar tranquilo. André sai com Fernanda da festa.

André e Fernanda na cama, já após ter transado. Ela pergunta o que ele está pensando. Ele reluta, mas diz que fica preocupado com o Karaí, se sente responsável. Ela diz que ele está com a sua irmã, mas André também se mostra desconfortável com isso. Fernanda pergunta se ele tem receio que ela fique com Karaí. Ele diz que não sabe. Fernanda diz pra ele relaxar e começa a beijá-lo.

André chega em casa. Karaí está vendo seu celular. Mostra para André uma imagem de um menino coberto de óleo no mar. André diz que já tinha visto, pergunta por Marina, Karaí diz que ela saiu. Os dois ficam em silêncio. André diz que quer ver a cena que Karaí falou no pitching, Karaí diz que aquilo aconteceu mas que ele não gravou, só falou aquilo porque sabia que os juruá iam gostar. André fica bravo, pergunta o que eles vão fazer agora pro filme. Karaí diz que ele

pode fazer um depoimento sobre isso, sobre o fim do mundo. Ele pega a câmera e fala para André gravar. André diz que aquela não é a câmera do filme, que estão sem equipamento de áudio, tem que chamar Lúcia. Karaí diz que precisam gravar imediatamente, que a fala está com ele. André abre a câmera e começa a gravar Karaí falando em Guarani um discurso longo, com muita gesticulação. Quando acaba, André pergunta sobre o que ele falou, mas Karaí diz que depois vai traduzir.

André começa a colocar os materiais da câmera no computador. Ele vê as cenas da cidade que Karaí gravou. Imagens das ruas, construções de prédios, pessoas andando de patinete, um shopping espelhado, uma loja de animais, muitas luzes na Paulista. As imagens são apertadas, cheias de elementos: carros no trânsito, pessoas num restaurante, peixes num aquário. Marina posa para a câmera, finge lutar, pula, corre. André vê as imagens em que ele aparece.

André e Karaí estão no banco de trás de um uber. Marina vai na frente, conversa com o motorista. Chegam na casa da mãe de André, outras pessoas estão lá, avós, tias e tios, que bombardeiam Karaí com perguntas logo depois de André o apresentar. Ele responde amigavelmente, mas sempre lacônico. Pergunta se pode fumar petyngua em algum lugar. Durante o jantar Karaí pega a câmera e grava as interações, e também grava a distribuição de presentes. Pessoas se desculparam por não terem comprado presentes para Karaí. Tomam vinho, riem, Karaí vai ficando mais à vontade. Ele diz para André que foi perto do natal que seu filho morreu.

Em casa André está num computador organizando algumas imagens que são projetadas na parede. Num no outro computador Karaí está fazendo a tradução. Karaí diz que está com fome, André passa por ele e o vê no facebook. Karaí sai para fumar. André vê que Karaí não fez nada da tradução. Marina está na cozinha, ela chama por André, reclama da bagunça que está na casa, a louça suja. André diz que está correndo para entregar o filme. Marina pergunta porque Karaí não ajuda, André não responde. Marina pergunta se Karaí pode lavar a louça, ele diz que sim, mas André diz que não precisa, que ele vai lavar.

André encontra Fernanda, vão ao cinema. Depois em sua casa ela pergunta o que ele vai fazer no ano novo, pergunta se quer ir pra praia junto

com ela, mas André diz que ficará em São Paulo, por conta de Karaí e para terminar o filme.

Ano novo. Marina foi viajar, André está só com Karaí em casa, André faz um jantar enquanto Karaí fica no quarto em seu celular. Mais tarde os dois jantam. André pergunta se Ara, esposa de Karaí, sabe que ele veio pra sua casa. Karaí diz que não, que eles não estão mais juntos. Karaí pega a câmera e começa a gravar André, faz uma entrevista, pergunta sobre o que ele espera do ano novo, pergunta quem ele é, o que é ser um jurúá. André fica constrangido, reluta em responder mas acaba cedendo.

Os dois na Av. Paulista. André encontra alguns amigos. Karaí leva a câmera, grava a avenida lotada, os fogos. Ele grava André e seus amigos. André deseja feliz ano novo para Karaí que retribui, se abraçam.

André recebe uma ligação do festival, o produtor diz que não pode mais adiar o prazo do filme. Depois de falar André joga o telefone no chão e Karaí vê. André se acalma e diz para Karaí que precisam terminar o filme e que ainda falta muito. Karaí diz que o tempo dos jurúá não funciona para o mundo Guarani. André sai para dar uma volta.

André anda na rua. Liga para Fernanda. Ela não atende. Depois manda mensagem de voz, diz que no ano novo acabou conhecendo uma pessoa, que não consegue mais ver André.

André na casa de Lúcia, conversam sobre o filme, diz que ainda está muito fraco, que não irá passar na seleção do festival. Ela pergunta se Karaí não tem mesmo a gravação que contou na seleção, pois descreveu de forma tão precisa. André acha que não. Lúcia diz que ele tem que pegar todo esse material que Karaí está gravando, a cidade, a entrevista dele e colocar no filme, fazer um filme sobre a forma que ele vê o branco. André volta pensando.

André chega em casa. Karaí mostra que traduziu suas falas e pergunta quando vai receber a sua parte do dinheiro do filme. André diz que isso quem cuida é a Lúcia, precisa ver com ela. Karaí vai tomar banho, André pega o celular de Karaí e procura pelas gravações. Ele acha a gravação que Karaí contou. Ele começa a passar a gravação pro computador. Karaí sai do banho, pergunta se André viu seu celular, ele diz que está pegando a

gravação que ele fez. Karaí chega perto pra ver também. Ele assiste a entrevista do ancião, o céu escuro e um raio caindo, depois de um tempo se ouvem gritos de desespero na imagem. A câmera começa a correr, vai atrás do movimento. Chega perto do aglomerado de gente e vê um homem caído de olhos fechados com a camiseta queimada e uma fumaça saindo de seu corpo. A gravação acaba. André diz que ele precisa traduzir a fala do ancião até o dia seguinte.

André falando sobre o que é ser um juruá, e o que vê no futuro. Imagens de muitas pessoas na rua. Imagens de Karaí cantando, ele fala sobre o fim do mundo estar próximo, mas o fim de um mundo é sempre o começo de outro. A tela apaga, André e Karaí no mesmo auditório da outra vez, com os mesmos jurados. Os jurados os cumprimentam, dizem que vão exibir o filme no festival. Dizem que sempre convidam o diretor do filme para ir e perguntam quem é o diretor do filme. André diz que os dois são os diretores. Os jurados dizem que precisam escolher um pra ir.

André chega em casa, Marina está lavando roupa, pede para conversar. Diz, que acha legal receber o Karaí, e sabe da situação dele ser difícil onde vive, mas que já faz muito tempo que estão nessa dinâmica, Karaí já está a cinco meses lá, que queria poder voltar a ter espaço na casa. Eles comem. André olha o noticiário na TV sobre o coronavírus na Europa.

Um dia André chega em casa à noite. André entra em casa com Ara, esposa de Karaí. Karaí os olha surpreso. Ara começa a falar em guarani com Karaí, os dois conversam e André fica sem entender. A conversa parece séria. Ara diz que está cansada da viagem e que precisa dormir, Karaí vai pro quarto com ela. Da sala André os ouve conversando em Guarani.

André durante a madrugada, começa a sentir mal, tosse, parece faltar ar. No dia seguinte pela manhã Ara acorda André, pergunta se pode levá-la pra rodoviária para ir embora. Ele pergunta de Karaí, ela diz que ele não vai voltar.

André e Ara esperam o ônibus na rodoviária. André pergunta porque Karaí estava machucado quando chegou na cidade. Ara diz que ele arranhou briga porque está bebendo muito. Ara fala que Karaí está perdido, sua alma está confusa. André fala se ele está assim por conta do filho, Ara não

responde, o ônibus vai sair, ela se despede.

André voltando no metrô cheio, fica constrangido mas não consegue evitar de tossir nas pessoas. Ele liga, pergunta se Marina está em casa, ela diz que sim, André pergunta se Karaí também está, Marina diz que sim, ela pergunta o que está acontecendo, André não diz nada.

André volta pela rua, tenta andar rápido mas fica sem fôlego. O céu está muito escuro, como se uma grande tempestade fosse cair a qualquer momento.

André chega em casa, diz para Marina não cumprimentá-lo, que está se sentindo mal e com receio de ter se contaminado com o coronavírus. Ela se surpreende, no Brasil ninguém ainda estava falando disso. Mas ele talvez tenha pego dos jurados estrangeiros. Diz que acha melhor ela ir pra casa da mãe deles por um tempo.

Lúcia liga para André, realmente o festival foi cancelado. André fica indignado, fizeram tudo isso e o filme não vai passar, ele não vai pro festival, perderam sua chance. André vê notícias, o coronavírus está aumentando no Brasil e deve começar a quarentena.

À noite André vai até o quarto, pede pra entrar. Karaí está deitado na cama, gravando as luzes que entram no teto do quarto. André entra, Karaí o grava. André diz que precisa conversar, Karaí diz que pode falar para a câmera, André diz que prefere que desligue mas Karaí continua gravando, diz que o filme não acabou. "O filme é sobre a gente, não é?". André então fala que Karaí já está muito tempo com eles lá, que acabaram o filme, que seria melhor pensar em voltar para aldeia, especialmente agora que o coronavírus chegou, que é melhor ir antes que piore. Karaí diz que não sabe para onde ir. Que ele não pode mais voltar para sua aldeia. Karaí pergunta porque André chamou Ara para vir. André diz que precisava entender o que estava acontecendo. Karaí diz que ele agora já tem o filme dele, que o índio pode ir embora. "Você está decepcionado comigo, né?" André fica hesitante, Karaí para de gravar.

De noite André tosse muito, passa mal.

André acorda de manhã, chama Karaí para comerem mas Karaí não está lá. André faz inalação e depois desaba na cama novamente.

Karaí chega quase de noite, diz que estava gravando a cidade vazia, sem ninguém na rua.

De noite André tosse muito, está com febre. Karaí o levanta dizendo para sentar numa cadeira sem camisa. Karaí pega o cachimbo e começa a fazer um ritual de cura, soprando fumaça no peito de André, como que tirando algo de dentro dele. Repete esses movimentos por bastante tempo, depois coloca André pra deitar. Ele pega o violão e toca, enquanto André dorme.

André acorda no outro dia melhor. Karaí pergunta se ele pode levá-lo para uma outra aldeia, no litoral, na qual tem uns parentes.

André e Karaí estão no carro em silêncio. Andam bastante por uma estrada de terra. Descem do carro e vão até a margem de um rio. Karaí faz alguns sons como um pássaro. Depois de um tempo, aparece um homem do outro lado do rio e busca Karaí com uma canoa. Ele se despede de André rapidamente. André o agradece pela cura da noite. A canoa atravessa o rio, André continua na margem e acompanha com o olhar. Karaí e o homem saem da canoa e somem na mata.

André chega em casa. Senta-se no sofá, tudo está quieto, a casa parece grande. Ele vê as imagens que Karaí gravou. Vê os mesmos monumentos de antes, as ruas, porém tudo está vazio.

CRÉDITOS DE IMAGENS

Todas as imagens são do autor, com exceção da fotografia da p. 22, de Maria Inês Ladeira, e das duas fotografias da p. 37, de autoria desconhecida. As cenas do filme *Para'í* são capturas de tela feitas pelo autor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES; VALENTE, Ana Maria (tradução e notas) *Poética*. 3.a edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BALAZS, Bela. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Milton: Dover Publications, 1970.
- BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar T. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BARBOSA, Pedro. *Teoria do teatro moderno*. Ed. Afrontamento, 2007
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Ubu Editora, 2018
- BORDWELL, David. *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BERNARDO, Rosa. *A representação da alteridade: estereótipos do índio brasileiro no cinema de ficção da década de 70*. *Comum. Inf.*, v. 5, n. 1/2, p.63-75, jan/jdez. 2002
- BROOKS, Peter. *"The Melodramatic Imagination - Balzac, Henry James and the Mode of Excess"*. New Haven, University of Yale Press, 1976
- CAETANO, Daniel [org], *Serras da Desordem*, Rio de Janeiro, Azougue editorial, 2008
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1985
- CANGUÇU, Cristiano Figueira. "A encenação cinematográfica sob duas perspectivas Canguçu". *Transversos: Revista de História*. Rio de Janeiro, n. 09, abr. 2017. p.170
- CARVALHO, Ana. MORAES, Fabiana. CARELLI, Vincent. "A Luta do cinema indígena". Em *Revista ZUM*. 12. 2017
- CARVALHO, Sergio. "Stanislavski e a formação do ator". In: *Sala Preta*, V. 19 N. 1. 2019.
- COELHO DE SOUZA, Marcela. 2012. "A pintura esquecida e o desenho roubado: contrato, troca e criatividade entre os Kisedje". *Revista de Antropologia*, v. 55 n. 1, pp 209-254.
- CORRÊA, Mari. "Vídeo das Aldeias". In: *Vídeo nas Aldeias*. Abril de 2004. Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br> Acesso em 15 julho 2012.
- CORNAGO, Óscar. *Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro*. *Latin American Theater Review (Kansas University)* 39.1, p. 5-27, 2005.
- CUNHA, Manuela C. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- DREYSSE, Miriam; MALZACHER, Florian. *Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag, 2008.
- FAUSTO, Carlos. 2008. "Donos demais: maestria e domínio na Amazônia". *Mana* 14(2): 329-366.
- FERNANDES, Bruno Guilhermano. *A perspectiva mbyá-guarani pelo audiovisual: uma análise do filme Bicicletas de Nhanderú*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2011.

- FERREIRA PINHEIRO, Sophia. *A imagem como arma: A trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira Pará Yxpy*. Mestrado em antropologia social. Goiânia 2017. 283 f.: il.
- FIDELIS, Cid Nogueira . MARQUES, Márcia Gomes. *O indígena no cinema documental*. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS
- FREIRE, José Ribamar Bessa (2010), “A herança cultural indígena, ou cinco ideias equivocadas sobre os índios”, em Ana Carvalho Ziller de Araújo (comp.), *Cineastas indígenas: um outro olhar: guia para professores e alunos*. Vídeo nas Aldeias, Olinda, PE, pp.17-33.
- GALLAGHER, Catherine. Ficção. In MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 629-658.
- GALLOIS, Dominique Tilkin. 2012. “Donos, detentores e usuários da arte gráfica kusiwa”. *Revista de Antropologia* 55:19-49.
- GARCIA, Uirá. *Crônicas de caça e criação*. São Paulo: Hedra. (“Alianças, parentes e outras criações”; “Riku”; “Andar junto”: pp. 263-461)
- GAUDREULT, André. JOST, François. Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jove Faleiros, tradução; Adalberto Müller, revisão técnica e supervisão - Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GENETTE, Gérard. O discurso da narrativa. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3ª edição. Lisboa: Veja, 1995.
- GONÇALVES DA SILVA, Juliano. SARMIENTO, Érika. História, Ficção e Cinema: Distopias sobre a personagem indígena argentina. *Transversos: Revista de História*. Rio de Janeiro, n. 09, abr. 2017.
- PIRES DE LIMA, Jera. *Ara Pyau*. 2 ed, Brasília: Centro de Trabalho Indigenista. 2021.
- PIRES DE LIMA, Jera. KEESE DOS SANTOS, Lucas. Textos da exposição “Nhande Kuery São Paulo Pygua - Os Guarani da cidade de São Paulo”, Programa Aldeias. São Paulo: 2015.
- HALL, S. “Quem precisa da identidade?”. In: SILVA, T. T. (org.). *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, pp. 103-133.
- HERSZENHUT, Debora. “Cinema indígena ou Cinema indigenizado? O processo de etnização através da produção de imagens”, UFRJ/Brasil.
- KEESE DOS SANTOS, Lucas. *A esquiva do xondaro - movimento e ação política entre os Guarani Mbya*. Tese de Mestrado em Antropologia Social. FFLCH-USP. 2016.
- KIAROSTAMI, Abbas. “Duas ou Três Coisas que Sei de Mim”. In: KIAROSTAMI, Abbas; ISHAGHPOUR, Youssef. (orgs.). Abbas Kiarostami. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp. 175- 289.
- KLEIN, Tatiane Maíra. *Práticas midiáticas e redes de relações entre os Kaiowa e Guarani em Mato Grosso do Sul*. Tese de Mestrado em Antropologia Social. FFLCH-USP. 2013.
- LA CRUZ, Michele Aline Jeremias de; ARAÚJO, Denize. “As vozes e diálogos do novo cinema iraniano”. *Itajaí*, V. 20, n.02, jun-dez 2021.
- LADEIRA, Maria Inês M. *Espaço geográfico Guarani-Mbya: significado, constituição e uso*. São Paulo: EdUSP, 2008.
- LEAL, João Vitor Resende. “O close-up e o sujeito reinventado: À procura do personagem de cinema” In ANIKI - *Revista portuguesa de imagens em movimento*, v. 6 n. 2, 2019
- LUCIANI, José Antonio Kelly. Sobre a antimestiçagem / José Antonio Kelly Luciani; tradução de Nicole Soares, Levindo Pereira e Marcos de Almeida Matos. – Curitiba, PR : Species – Núcleo de Antropologia Especulativa : Desterro, [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2016.
- MAIA, Marília Milhomem Moscoso; AHLERT, Martina. “‘Onde fica a casa do meu amigo’: agência e agenciamento de objetos no filme de Abbas Kiarostami. *Anuário Antropológico*, Brasília, UnB, 2017, v. 42, n. 1: 87-109
- MARTINS MORAES, Bruno. *Do corpo ao pó - Crônicas da territorialidade Kaiowá e Guarani nas adjacências da morte*. São Paulo. Ed. Elefante. 2017.

- MAZZARA, B. M. "Prejuícos y estereotipos en acción". In: *Estereotipos y prejuícos*. Madrid: Acento Editorial, 1999, pp. 9-43.
- MENDES, Julia Guimarães. "Teatros do real, teatros do outro: a construção de territórios da alteridade a partir da presença de não-atores em espetáculos contemporâneos". In: *Sala Preta*, V. 13 N. 2, 2013.
- MONTEIRO, Ygor Pires. "A presença do cotidiano durante a ditadura civil-militar argentina (1976-1983): a perspectiva infantil no filme Kamchatka (2002)". *Intellêctus Ano XX*, n. 2, 2021.
- MUNDURUKU, Daniel. *O sinal do pajé*. São Paulo: Editora Peirópolis, 2003.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. "O silêncio eloquente das imagens fotográficas e sua importância na etnografia". *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 3, nº 2/2014, pag. 57-67
- PEREIRA, Sílvia Cristina de Paiva. *Entre a vida e a encenação O novo realismo no cinema iraniano*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pósgraduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. 2009
- PEREIRA, Vicente Cretton. *Aqueles que não vemos: uma etnografia das relações de alteridade entre os Mbya Guarani*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, UFF, 2014.
- PERRONE-MOISÉS, Beatriz. "Mitos Ameríndios e o princípio da diferença". In A. Novaes (org) *Oito visões da América Latina*. São Paulo: SENAC, 2006, p. 241-257.
- PIERRI, Daniel. *O Percível e o Imperecível: reflexões Guarani Mbya sobre a existência*. Elefante. São Paulo, 2018.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985
- SILVA, José O. S.; NUNES, Karliane M.; SILVA, Renato I. "Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil." *Polis – Revista Latinoamericana*, v. 13, n. 38, p. 173-204, 2014.
- SILVA, T. T. "A produção social da identidade e da diferença." In: *Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, pp. 73-102.
- SILVEIRA, Nádia Heusi. *Imagens de abundância e escassez: comida guarani e transformações na contemporaneidade*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis, 2011.
- SERELLE, Márcio (2014). *Cinema e contraluz: limiars da repressão na cultura midiática argentina*. *Galaxia*, São Paulo, n. 28, dez.
- SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 19-76.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro* [tradução e revisão Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos]. - São Paulo : Perspectiva, 2010.
- STANISLAVSKI, Constantin, *A preparação do ator*. 2017. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2017
- TAKEDA, Anna Carolina Botelho. "A oposição ideológica existente no filme Eles não usam black-tie, de Leon Hirszman". In *Cordis. História, Cinema e Política n. 16.*, São Paulo, 2016, p.121-148
- TAVARES DE SOUZA, Nathalia Lucas; CASTRO, Bernadete Aparecida Caprioglio. *Território e cultura indígena: a população Guarani do Jaraguá*, São Paulo. 2015
- SOUZA, Nathalia Lucas Tavares de. *Tekoá Pyay: território de luta e resistência Guarani no Jaraguá (SP)*. Dissertação - (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Geociências e Ciências Exatas, 2015.
- TAYLOR, Anne Christine; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Um corpo feito de olhares (Amazônia)" In. *Rev. antropologia.v. 60 n. 3*. São Paulo, Online: USP, 2019, p 769-818.

TEIXEIRA, I. A. C.; LARROSA, J.; LOPES, J. S. M. Olhar a infância. In: TEIXEIRA, I. A. C.; LARROSA, J.; LOPES, J. S. M. A infância vai ao cinema. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 11-25.

TRUFFAUT, François. "Reflexões sobre as crianças e o cinema". In: *O prazer dos olhos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002. "Atualização e contra-efetuação do virtual: o processo de parentesco". In *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify. pp 401-455.

_____. "No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é" In: Povos Indígenas no Brasil, São Paulo, 2005.

XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 8-9, 1998.

_____. "Cinema: revelação e engano". *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp. 31-57.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 3ª edição - São Paulo, Paz e Terra, 2005.

ZAVATTINI, Cesare; MAC-CANN, Richard (org) - "Some ideias on the cinema." In: *Film: A montage of theories*. Dutton Publication, 1966.

Filmografia

A arca dos Zo'é (1993), Vincent Carelli, Dominique Gallois

Anos Incríveis (1988), Neal Marlens e Carol Black

A viagem de Shiriro (2001), Hayao Miyasaki,

Balão branco (1995), Jafar Panahi

Bicicletas de Nhanderú (2012), Kuaray Poty (Ariel Ortega) e Pará Yxapy (Patrícia Ferreira)

Cidade de Deus (2002), Fernando Meirelles, Kátia Lund

Chuva é Cantoria na Aldeia dos mortos (2019), de João Salaviza e Renée Nader Messor

"Eles não usam black-tie (1981), Leon Hirszman

Excalibur (1981), John Boorman

Kamchatka (2002), Marcelo Pineyro

Ladrões de bicicleta (1948), Vittorio De Sica.

Machuca (2004), Andrés Wood

O ano que meus pais saíram de férias (2006), Cao Hamburger

Onde fica a casa de meu amigo (1987), Abbas Kiarostami

O senhor dos anéis (2001), Peter Jackson

Os incompreendidos (1959), François Truffaut

Para'í (2023), Vinicius Toro

Paris-Texas (1985) Wim Wenders

Shomōtsi (2001), Wewito Piyāko

Terra Vermelha (2008) de Marco Bechis

