

HISTÓRIAS DE VERDADE: NARRATIVAS GUARANI E A BUSCA PELO VERDADEIRO

TRUE STORIES: GUARANI NARRATIVES AND THE SEARCH FOR THE TRUTH

Eduardo Santos Schaan (UFRGS)

eduardo.schaan@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0417-9744>

RESUMO: Este artigo tem como objetivo entender a produção de narrativas do povo Mbya Guarani, sua ontologia e seu regime de verdade, isto é, como e por que esse povo considera uma história verdadeira, e o que isso significa. Faz-se, além disso, um paralelo entre a produção não indígena de narrativas e seus mesmos regimes discursivos de verdade, refletindo sobre suas formas de produzir realidade e verdade. Por fim, faz-se uma reflexão sobre essas formas de produzir verdade e como isso se conecta a um modo de ser, uma cultura, e o que isso significa para dar sentido a essas histórias.

PALAVRAS-CHAVE: narrativas indígenas; ontologia; verdade; realismo.

ABSTRACT: The goal of this article is to understand how the Mbya Guarani people produces their narratives, their ontology and their truth regime, i.e., how and why they consider a story true, and what that means. Besides, we trace a parallel between the non-indigenous narratives and their same discursive regimes of truth, reflecting upon their ways of producing realism and truth. Finally, we reflect upon these forms of producing truth and how they are correlated with a way of being, a culture, and what it means for giving meaning to these stories.

KEYWORDS: indigenous narratives; ontology; truth; realism.

O objetivo deste artigo é, ainda que de forma inicial, propor uma discussão crítica sobre narrativas Guarani, assim como traçar uma crítica das narrativas ocidentais a partir da visão indígena. Primeiramente, algumas questões referentes ao modo como as narrativas desse povo

indígena são produzidas e consideradas verdadeiras serão desenvolvidas. A ideia de ficcionalidade também será debatida e, a seguir, serão propostas e desdobradas considerações — feitas com base em debates com algumas pessoas dessa etnia — sobre o papel, a função e a própria ontologia da narrativa ocidental. O intuito é, mesmo que de maneira incipiente, dar início a uma discussão sobre a ontologia das narrativas do povo Mbya Guarani e tecer, a partir da visão indígena, uma espécie de teoria da narrativa desse povo, o que também será elaborado em trabalhos subsequentes.

Paralelamente, também se tem como objetivo articular uma visão crítica sobre a forma ocidental de narrar e contar histórias, operando por meio do contraste entre diferentes teorias narrativas. No limiar entre ambas as culturas e entre as diferentes teorias sobre arte e escrita, procuro trazer uma espécie de invenção através dos contrapontos, assim como Roy Wagner (2010, p. 14) afirmou que “toda compreensão de uma outra cultura é um experimento com a nossa própria”. Do mesmo modo, Lévi-Strauss (2004, p. 30-33) também mostra que a análise dos mitos — que consideramos aqui como narrativas como qualquer outra, seguindo a concepção Guarani — não deve se centrar nos contrassensos e nas variações do mito, e sim na história como um todo, em sua estrutura —, que apresenta contrapontos e variações com outros mitos de um ou outro povo e se articula estrutural e historicamente. O intuito do trabalho etnográfico, em realidade, seria, através da observação de sociedades com uma divergência acentuada em relação a sua própria, mostrar como subsistem imperativos fundamentais comuns. O espírito humano — continua o autor — avança e mostra sua estrutura inteligível à medida que dois pensamentos agem um sobre o outro, iluminando-se mutuamente. Ao estudarmos não apenas o tema das narrativas, mas a própria concepção sobre o que é contar uma história e como torná-la verdadeira, podemos, quem sabe, iluminar num jogo de luz e sombra nossas ontologias sobre literatura. Expandir nossa compreensão de teorias, concepções e ontologias, assim como do conceito de histórias e do ato de narrá-las, é uma forma de expandir nosso horizonte sobre a significação das narrativas e sobre nosso entendimento histórico e social sobre diferentes culturas, incluindo a nossa.

Esse contraponto entre teorias e concepção sobre a narrativa é particularmente profícuo a partir de um estudo da sociedade Guarani — especialmente da Mbya Guarani — e sua concepção de linguagem e palavra, que foi largamente estudada por autores no meio antropológico. Como veremos, os Guarani apresentam uma teoria complexa da linguagem e uma riqueza e variedade de narrativas e cantos em torno da noção de palavra e fala, que é derivada de Nhanderu Papa Tenonde — o primeiro e último Deus do panteão Guarani. Essa

riqueza conceitual em face à palavra serve, nesse caso, como um fértil contraponto em relação a nossas teorias sobre linguagem e narrativa. Para isso, traçamos um breve contexto etnográfico do povo Guarani, especialmente de sua relação com a palavra, sendo ela um aspecto central da cosmologia desse povo, o que se reflete inclusive na importância do tema em etnografias.

Primeiramente, é necessário situar minha trajetória enquanto pesquisador. Desde 2013, trabalho com pesquisas e projetos com povos indígenas, especialmente Mbya Guarani e Kaingang. Esse trabalho se deu principalmente sob um viés etnográfico, mas também envolveu a produção de projetos culturais, como livros, curtas-metragens, mostras fílmicas e fotográficas com artistas desses povos. Ao longo desse percurso, o debate sobre arte, histórias e outros conceitos importantes para a política e espiritualidade dos Mbya Guarani era muito presente, e com base nele surgiram as inquietações que desaguam neste artigo.

Talvez o trabalho mais relevante em relação à palavra e à linguagem Guarani tenha sido lançado em 1959 quando, após compilar durante seis anos os discursos, cantos e narrativas de autoria principalmente do cacique Guarani Pablo Vera, Leon Cadogan (1959) publicou a obra *Ayvu Rapyta*, que condensa os cantos de origem do universo, entre outros mitos e narrativas como veremos posteriormente. O livro foi construído a partir de anotações de cantos e narrativas oferecidos por Pablo Vera e outras lideranças políticas e espirituais da região de Caaguazu, no Paraguai, e passou por um trabalho de revisão e tradução junto com essas lideranças. Nessa obra, o autor já salienta o papel fundamental da *ñe'eng* (Cadogan, 1959, p. 23), ou *nhe'ẽ*, na cosmovisão Guarani, que ele traduziu como *palavras almas*, marcando a união entre fala e espírito na visão Guarani. Essa palavra alma é um dos primeiros desdobramentos do surgimento de Nhanderu Tenonde, que cria, após a si próprio, a neblina e as chamas sagradas (que são componentes essenciais da sabedoria), o fundamento da linguagem, do amor (*mborayvu*), os principais deuses e seus filhos, que são as palavras almas. Vera Poty, no livro *Yvy Poty, Yva'a Poty* (Lucas; Stein, 2012, p. 23), explica que a palavra e o canto são desdobramentos iniciais da essência divina de Nhanderu. Já em *Teko Hypy* (Poty *et al.*, 2022) é mostrado que Nhanderu Tenonde criou a linguagem (*ayvu*), e nela está contida a alma (*nhe'ẽ*). A alma-palavra, diz, é o princípio de tudo, são palavras que não morrem e existem desde antes dos seres. Essa união entre a noção de linguagem e de alma é essencial para entender o papel da narrativa e da arte de maneira mais ampla na compreensão indígena Guarani, visto que essa base serve para articular noções como *verdade*, *cultura* e *espírito*, que, veremos, estão intimamente ligadas ao ato de contar uma história.

A partir da etnografia de Cadogan (1959), a relação entre espiritualidade e fala (ou palavra) passou a ser a tônica de diversas pesquisas, entre elas, a de Pierre Clastres (2003 [1974]), que escreveu sobre a economia política indígena e ocidental a partir do contato entre Guarani e europeus. Seu foco consistia em estudar os movimentos messiânicos Guarani que ocorreram nos primeiros séculos de contato (e que ocorrem até hoje) e se fundamentam na ideia das belas palavras — ou seja, é a fala (e especialmente a fala bela, pensada, fundamentada, feita pelo coração e verdadeira) que leva aos movimentos religiosos e políticos desse povo. Chamadas de *nhe'ẽ porã tenonde* ou *ayvu porã* (Benites, 2015), as belas palavras são caracterizadas por exortações, cantos, narrativas e discursos, revelando a verdade e os fundamentos do ser humano (sua palavra-alma), levando-o a buscar a Terra sem Males, uma espécie de paraíso além-mar na cosmologia Guarani.

É pela prática dessas palavras, pelo respeito a elas e por ouvi-las que os Guarani criam e desenvolvem movimentos coletivos de maneira geral, desde articulações políticas (como retomadas de terras e manifestações), até resolução de conflitos comunitários e, especialmente, a busca pela terra sagrada além-mar. Essa busca envolve o centro da religiosidade desse povo, em que a comunicação dos sujeitos (através das belas palavras) com espíritos enviados por Nhanderu é um dos aspectos para conseguir ir à Terra sem Males sem passar pela prova da morte, isto é, evitar a morte e manter um corpo tão puro quanto o da Terra sem Males, encaminhando-se diretamente até lá por uma espécie de portal que se abre sobre o oceano em meio à neblina.

O uso do registro das belas palavras, portanto, remonta diretamente ao fundamento da linguagem e da alma, que são anteriores aos seres e à existência dessa terra e, desse modo, só retomando este primeiro aspecto divino que se pode ultrapassar as amarras terrenas da dor, da imperfeição e do decaimento e retornar, com pureza de corpo, à morada das *nhe'ẽ*, que é a Terra sem Males. Vê-se então a relevância dos cantos e das narrativas para esse povo, já que essas narrativas, ao mesmo tempo em que são a lembrança do passado mítico e divino, também são a possibilidade de retomar um futuro livre do decaimento, da imperfeição, da doença e da morte. Essa conexão entre passado, presente e futuro, de um lado, e as próprias narrativas, de outro, envolve profundamente a ideia de *verdade* (*-ete/anhete*) que é articulada por interlocutores e criadores de histórias. As noções de linguagem e de verdade estão imersas e ligadas a noções ontológicas de pessoa e espiritualidade, e se tornam um corolário para entender as próprias narrativas.

Em relação às próprias narrativas, destaca-se que os narradores Guarani fazem parte de uma tradição oral, seja como contadores de histórias míticas, seja como contadores de causos e fábulas. Nesse sentido, Olívio Jekupe (2018) lamenta que, em face a essa miríade de narradores, haja tão pouco reconhecimento da experiência dessas pessoas pelo simples fato de não serem publicadas em papel. Citam-se alguns autores com publicações impressas de suas histórias, como os de Poty (2022), Kaka Wera Jecupe (2002) (que cresceu em aldeias Guarani), Adão Karai Tataendy Antunes (2010), entre outros Guarani que registraram suas histórias por escrito. Mesmo assim, é sintomático que, ao final do livro de Poty (2022, p. 4) que conta também a origem da linguagem e do mundo, ela termine sua narrativa desta maneira: “Mas isso é outra história que minha mãe me contava ao redor do fogo, sob o céu estrelado, tomando ka’a (erva-mate) e fumando seu petyngua”. Isto é, as narrativas, mesmo escritas, parecem se referir a um *continuum* de histórias anteriores, narradas por mães, pais e avós, cuja publicação representa apenas um recorte da extensão do universo narrativo.

Essas artes verbais são designadas, todas igualmente, por *kaxu* (história), e às vezes não recebem denominação, sendo simplesmente referidas como uma contação. Em que pese a variedade de temas (histórias míticas de origem, lendas, histórias de transformação e feitiços, fábulas, narrativas de experiências pessoais, entre outros), não há uma diferenciação no que chamaríamos de gêneros textuais para dar conta dessa distinção temática. Em relação à noção de artes verbais, Cesarino (2013) designa essas histórias, cantos, mitos e preces, genericamente, como *artes verbais*, evitando reduzir ou descontextualizar esses fenômenos estéticos na categoria *literatura*, entre outros, que teriam uma historicidade ocidental. Isso também é feito por Risério (1993), que aponta a necessidade de concentrar-se nas categorias e conceitos da própria cultura em questão, e menciona que, no lugar de conceitos que poderiam ser etnocêntricos, como literatura, seria mais válido usar termos como *práxis verbal criativa* (Risério, 1993, p. 38). De qualquer modo, não há uma noção de gêneros textuais em relação a essa diversidade de narrativas Guarani, como dividi-las em contos, mitos, experiências pessoais, fábulas ou lendas. Elas podem compor-se por fábulas de animais, similares às narrativas de Esopo e com um propósito educativo e moral para crianças, bem como histórias de transformação (*ojepota*) que são narrativas de transformação de pessoas em animais a partir de condutas imorais ou inumanas (como não dividir alimentos ou comer carne crua). Há as histórias míticas (que também são consideradas apenas *kaxu*), como a narrativa de criação, do dilúvio e do Sol e da Lua. Os atuais contadores de histórias, como cineastas e escritores, se inserem na mesma designação de *kaxu*, muitas vezes baseando-se em narrativas ou conselhos

dos mais velhos. Essa diversidade de tipos e temas de histórias aparecerá inclusive nas produções literárias e cinematográficas indígenas, como será visto a seguir, o que traz consequências interessantes para pensar o sentido que subjaz essa diversidade.

Em relação aos cantos, porém, há uma divisão clara: há cantos das crianças, também chamados de *cantos de pátio*, ou seja, que podem ser públicos, e que são executados pelos corais de crianças com a ajuda de instrumentistas e do líder do coral. Mas também há os cantos da *opy'i*, isto é, da casa de rezas (também chamada de casa de concentração), onde há uma linguagem específica, mais metafórica, antiga e indireta que poucos Guarani sabem reproduzir e que, idealmente, não deve ser ouvida por pessoas de fora da etnia. A comunicação feita na *opy'i* é considerada basilar para os Mbya, sendo esse espaço o centro de sua cultura — nesse sentido, a *opy'i* é um lugar para escutar a palavra dos deuses, mas também dos mais velhos e dos espíritos da floresta. É nesse espaço que se encontra uma noção de ser Guarani e lá que se aprendem as belas palavras que foram mencionadas anteriormente neste artigo. Ao mesmo tempo, é justamente o ponto mais difícil para o entendimento do *jurua* (não indígena) — na verdade, os Guarani afirmam que é impossível um *jurua* entender o que ocorre na *opy'i*, visto que para eles mesmos às vezes isso pode demorar décadas ou nunca realmente acontecer de modo aprofundado. É válido ainda salientar que, com base na acepção dos Mbya, apesar de louvável, os Guarani consideram ingênua a tentativa de entender sua cultura, especificamente em seus aspectos mais centrais, o que serve inclusive para colocar este trabalho entre parênteses, isto é, a reflexão externa pode no máximo aproximar-se de um sentido, sem, no entanto, compreendê-lo de fato. Em que pese a intenção de Lévi-Strauss (2004, p. 33) mencionada no início do artigo, de que pensamentos diferentes podem iluminar mutuamente aspectos fundamentais do espírito humano, os Mbya parecem céticos em relação à possibilidade de desvelar, de fato, por meio da pesquisa acadêmica aspectos tão difíceis de apreender como o espírito. Apostam, no lugar disso, em um trabalho de meditação, concentração e retomada das práticas divinas, como determinadas formas de se alimentar e ser, inclusive por meio da contação de histórias verdadeiras, para atingir essa iluminação.

De qualquer modo, as narrativas Guarani remetem indiretamente a essa centralidade da cultura e da espiritualidade presente nas belas palavras praticadas na *opy'i*. Sintoma dessa variedade de narrativas, há o já citado *Ayvu Rapyta*, um livro de cantos e relatos narrado por Pablo Vera, entre outros, e coletados por Leon Cadogan a partir de 1953. Este livro contém, no início, uma série de mitos sobre a origem de Nhanderu Tenonde (o primeiro Deus) e dos outros deuses do panteão Guarani, assim como a origem do mundo e sobre os Mbya Guarani que

criaram a terra, a saber, o Sol e seu irmão menor Lua. Esses cantos se dão ao longo de 12 capítulos, em que os trechos iniciais apresentam uma linguagem poética, com versos, repetições, rimas, e o que consideráramos metáforas e imagens variadas mais próximas da poesia. Entretanto, também há cantos sagrados ligados ao momento do batismo, assim como os cantos posteriores contam as aventuras de Sol e Lua, apresentando muito mais características narrativas, com histórias com uma sequência encadeada de acontecimentos e personagens bem definidos e com falas. Após o 12º canto, curiosamente, Vera, através de Cadogan, toma outro caminho e assume um tom mais prosaico, havendo conselhos para praticar uma boa agricultura, informações para confeccionar amuletos e histórias sobre grandes guerreiros, entre outros tópicos — isto é, no mesmo livro há registros que consideráramos mais *literários* (cantos, mitos, lendas, histórias, poemas) e simultaneamente conselhos, descrições técnicas, agrícolas e historiográficas de pessoas e lugares.

Poderíamos pensar que essa diversidade de temas é fruto da própria compilação de Cadogan, contudo, essa mesma diversidade de narrativas se encontra, décadas depois de lançado *Ayvu Rapyta*, também no livro *Nhemombaraete Reko Rã'i* (Verá, 2021), recentemente publicado pela Editora Riacho, e que contém histórias de José Verá, morador Guarani de Campo Bonito. Na introdução, José Verá afirma que desde seu batismo os *karaí* (pajé) apontaram que ele seria um contador de histórias — o batismo é o momento de identificação da alma (*nhe'ê*) e de suas características pessoais, sendo muitas vezes traçado o destino da pessoa nesse momento. É interessante ainda que Verá afirma que escreve de dentro de sua casa, entre seus familiares, e nunca procurou histórias fora de sua aldeia. Ele precisa esperar as mensagens chegarem e parar tudo o que faz uma vez que chegam. O livro, assim como o *Ayvu Rapyta*, contém desde narrativas míticas sobre o Sol e Lua, até apontamentos sobre alimentação, animais e plantas míticos, aldeias históricas e a venda de artesanato. Do mesmo modo, Verá ainda optou por criar uma inter-relação entre suas histórias, mitos e descrições com uma série de desenhos, sendo que muitas vezes é o desenho que traz a história contada, ou seja, a imagem não é apenas uma ilustração exemplificativa. Situação similar se encontra nos livros de Adão Karai Tataendy Antunes (2010) e Adolfo Wera Mirim (2006). Adão, por exemplo, narra em seu livro o mito de surgimento do milho, histórias de transformação (*ojepota*) de uma menina em onça, reflexões sobre o valor dos seres vivos, sobre os tempos antigos, a origem do Sol e da Lua, entre outros, e termina com uma receita de *kaguijy* (bebida de milho). Adolfo, similarmente, explica a origem dos Guarani, depois explora em uma história a ligação entre sapos e a chuva, seguida pela importância das flores e da *opy'i* e termina com conselhos sobre árvores e como se pode ou não

as cortar. Ainda assim, com o objetivo de aprofundar a análise, o foco deste artigo serão os livros de Cadogan e Verá.

Com uma distância de mais de 70 anos, ambos apresentam algumas diferenças, sendo que *Ayvu Rapyta* envolve mais trechos que chamaríamos de poéticos, o que pode ser explicado pelo fato de que o livro de Verá se inicia com a narrativa de Sol e Lua, e não com a origem divina, visto que a linguagem poética é associada aos deuses e a *opy*. Na realidade, como será elaborado em trabalho posterior, essa linguagem não é metafórica, mas sim uma outra forma de se comunicar — a forma dos deuses se comunicarem e se referirem ao mundo, e não uma metáfora poética estendendo o significado de um elemento a outro. Outra distinção é que *Nhembaraeté Reko Rã'i* traz o recurso dos desenhos, o que está ausente no livro elaborado por Cadogan. Entretanto, há uma continuidade na própria diversidade de temas e na estrutura dos livros, em que ambos se iniciam com narrativas míticas de origem e passam, posteriormente, a aspectos da vida cotidiana, como histórias de animais, agricultura, pesca e artesanato. Seria possível incluir ainda mais narrativas, como as de Adão Karai Tataendy Antunes (2010) e Adolfo Wera Mirim (2006), que trazem uma diversidade similar, com receitas culinárias, conselhos sobre caça e plantação, mitos de origem, reflexões históricas sobre o povo Guarani ou sobre uma aldeia em particular, entre outros - contudo, o objetivo aqui não é traçar um panorama de todas as produções narrativas desse povo, apenas salientar a diversidade de temas que perpassam a ideia de *kaxu* e que, em um entendimento ocidental, poderiam ser traduzidas em uma multiplicidade de gêneros textuais específicos e que, provavelmente, não comporiam o mesmo livro e não seriam vistos como agrupáveis em uma mesma obra. Os Guarani, no entanto, veem desde os cantos míticos até fábulas e histórias sobre agricultura, pesca e antigas aldeias com igualmente o mesmo conceito. O que une essa diversidade de temas então, se não são os componentes estilísticos ou mesmo o tópico de cada assunto? O que orienta a criação de narrativas, temas e estruturas tão diversas em uma mesma obra?

Para elucidar essa questão e ainda tornar mais complexa essa conversa, trago uma situação de campo em que se debateu o conceito de *kaxu*. O debate transcorreu durante uma visita a Tekoa Pararoke (Aldeia Porta do Mar em Rio Grande/RS) no início de 2021. Lá, encontrei alguns amigos Mbya Guarani que, à época, estavam produzindo curtas-metragens sobre sua cultura, como eles traduzem o conceito de *Mbya reko* — jeito de ser Mbya. Para mostrar esse *Mbya reko*, escolheram como tema dessas produções o artesanato, a cestaria e a alimentação tradicional, revelando, por trechos encenados, mas que eram vistos como *verdadeiros*, como cada um desses elementos eram feitos e qual sua importância. Vale citar

que, àquela época, frequentemente, via-se essa constância temática, ou seja, esse esforço de mostrar a cultura em filmes e livros, como uma forma de destacar uma especificidade cultural, na acepção de Carneiro da Cunha (2009). Para a autora, cada cultura apresenta momentos em que seleciona certos elementos estratégicos que servem como metonímias de um todo, além de definir esses elementos como marcadores de seu pertencimento, isto é, como formas de um povo definir a si mesmo e atestar, nesse caso, sua *verdadeira* indianidade, em um processo associado ainda às exigências do colonialismo para que indígenas demonstrem pureza cultural. Ao mesmo tempo, essa visão parecia não ser suficiente para compreender o processo, o que, inclusive, me levou a elaborar a presente discussão.

À volta do fogo, na aldeia, após a tarde de gravações, conversamos sobre a produção dos filmes e sobre o cinema indígena de maneira mais ampla — o que era uma discussão relevante no contexto, pois já atuei como produtor de mostras e exposições de arte indígena junto a artistas de diversas etnias —, por isso, discutíamos sobre como não indígenas faziam e viam arte e também o que eles valorizavam em obras cinematográficas. Meus amigos, que estavam encabeçando o projeto de curtas-metragens, defendiam que os filmes Guarani que eles estavam fazendo precisavam mostrar a *verdade*, ao contrário de outros filmes Guarani, que às vezes falhavam em mostrar a verdade. Citaram-se produções documentais Guarani famosas, como *Tava: Casa de Pedra* (2012) e *Bicicletas de Nhandaru* (2011). A crítica a esses documentários surge esporadicamente entre pessoas Guarani, mas vale ressaltar que ultrapassa uma crítica estética, como veremos, e adentra em uma reflexão sobre a política e a ontologia de um filme e de uma narrativa.

Na ocasião, aproveitei para me aprofundar no assunto, e perguntei por qual motivo os filmes citados não mostravam a verdade. Eles afirmaram que era pelo fato de mostrar “coisas erradas, que não são do Mbya”, e trouxeram o exemplo de *Bicicletas* (2011), em que aparece um baile onde muitos Guarani jogam cartas, apostam, bebem e dançam músicas não indígenas. Ora, ponderei, isso ocorre em muitas aldeias, inclusive já havia ido em festas e bailes em que esses mesmos amigos praticavam essas ações. Eles concordaram, mas era evidente que eu não entendia o ponto deles, e eles reforçaram que, mesmo que houvesse carteadado, apostas e bebida em aldeias, isso não era verdade, e os cineastas deveriam ter apontado isso. Ou seja, a ideia de verdade tinha a ver com uma verdade do Guarani, e não exatamente mostrar a realidade tal como ela é. As práticas não indígenas não eram Guarani e, portanto, não poderiam ser verdadeiras, é como se pertencessem aos não indígenas e não pudessem ser realmente praticadas por um Guarani.

É interessante ainda que o cinema de Patrícia e Ariel se baseia indiretamente no documentário de inspiração hiper-realista, especificamente no Dogma 95, um movimento estético que pregava a não interferência do cineasta na realidade retratada, evitando usar iluminação e trilha sonora externas, bem como qualquer tipo de atuação ou encenação nas obras produzidas. Esse movimento foi inserido por meio do projeto que ensinou algumas técnicas cinematográficas aos cineastas que produziram *Bicicletas* (2011) e *Tava* (2012), o conhecido Vídeo nas Aldeias, cuja proposta era que os indígenas mostrassem sua própria realidade, sendo o Dogma, à época, visto como um meio de enfatizar esse realismo e essa verdade sobre as etnias indígenas. Os filmes do início da carreira de Ariel e Patrícia Ortega seguiram as técnicas ensinadas pelo Vídeo nas Aldeias, sendo caracterizados por uma ênfase na câmera na mão, em sonoridades do próprio ambiente no qual se está filmando, por entrevistas e relatos não estruturados e por uma ênfase em situações cotidianas e não planejadas. Ao mesmo tempo, os filmes conseguem exceder essa dimensão rigidamente documental que o Dogma 95 impõe, possivelmente por conta da inclusão de muitas cenas familiares e afetivas, bem como momentos de diversão, piadas e bailes, cenas com crianças explorando seu território, entre outras características muito presentes nos filmes de Patrícia Ferreira e Ariel Ortega, tornando as produções mais poéticas e menos descritivas.

Contrapondo cada movimento, fica evidente a discrepância entre as noções de verdade do movimento europeu de cinema (o Dogma 95) e da crítica estética feita por meus amigos Guarani: a ideia de verdade para o primeiro era retratar acontecimentos sem edições de imagem, mostrando práticas, costumes e tradições de modo objetivo (ou de modo a construir uma ideia de objetividade e realismo). Essa realidade se basearia nas imagens captadas pela câmera que, sem qualquer adição externa por parte de editores ou do diretor (como luz, som, efeitos etc.) traduziriam de maneira mais próxima possível a verdade. Já para os cineastas de Rio Grande, a verdade estaria ligada a uma ideia de ser Guarani, isto é, independente de uma aparência externa, ou de uma ação ser realizada ou não, em última instância ela se torna verdadeira quando revela uma ética verdadeira, e não a partir da mera documentação e filmagem de tal conduta. Em um contexto, a realidade apresenta-se por si própria, pronta para ser captada desde que haja instrumentos precisos para tanto; em outro contexto, a realidade é captada desde que haja conexão com uma realidade anterior, essa sim que é verdadeira.

Assim, há diferentes formas de se obter a verdade e de se atingir o realismo, sendo que, no método cinematográfico ocidental citado, a realidade é atingida quando se conecta à forma e quando está ligada à aparência, à imagem, à sonoridade, à presença do artista e a um certo

atestado de que aquele acontecimento é real e se efetuou de fato no espaço e no tempo. Na visão Guarani, por outro lado, a verdade está conectada a uma dimensão interna do ser, que poderíamos ver como o *Mbya reko* ou a própria *nhe'ẽ*, isto é, a realidade ultrapassa as formas externas e se liga a um conteúdo ou modo de ser coletivo e/ou interior, o qual justifica e fundamenta a estética e os temas de uma narrativa. Essa concepção gera uma série de desdobramentos relevantes ao trazer a questão da verdade e da realidade a uma interioridade do ser e não à aparência externa ou a uma natureza objetiva e material, como o realismo ocidental costuma conceber. Vale citar que essa interioridade não é subjetiva, no sentido de relativa à opinião ou ao modo de pensar de um sujeito, e se liga, sim, ao modo de ser da coletividade Guarani (o *Mbya reko*) e à noção fundamental de *nhe'ẽ*, que é uma derivação da essência divina.

Essa noção de verdade - chamada de *-ete/anhete* - que se liga a conceitos como interioridade, espírito e cultura/modo de ser, gera várias consequências para a ideia de ficção, que assume um status incerto e ambíguo. A verdade não se liga tanto ao *fato* ter acontecido ou não, na realidade, as histórias Guarani são consideradas verdadeiras por remeterem a um *espírito/nhe'ẽ* (ou uma cultura) que é verdadeiro, ou a um modo de ser específico, outro conceito importante dos Mbya. Assim, a noção de ficção se torna de difícil aplicação, uma vez que a ideia de verdade não remete exatamente à factualidade da história narrada, e sim à factualidade da cultura de que faz parte da história. Desse modo, as histórias de transformação de pessoas em animais, as chamadas *ojepota*, por exemplo, são consideradas verdadeiras e também são histórias, mesmo apresentando situações (a transformação de pessoas, no passado distante ou no presente recente, em lagartas, onças, sereias...) que seriam lidas como ficcionais na visão *jurua* (não indígena).

Durante a conversa naquela noite, continuamos conversando sobre os filmes de Patrícia e Ariel Ortega (considero excelentes seus documentários). Questionei se, caso eu escrevesse ou filmasse a realidade não indígena, também não mostraria práticas que pessoalmente poderia considerar reprováveis, mas que ainda assim conteriam uma espécie de ensinamento ou verdade interna, ainda que não fosse uma conduta verdadeira ou da minha cultura, usando os termos que eles empregaram. Pensava justamente na ideia de literatura como uma maneira ocidental de, por meio de ficções, trazer algum tipo de conhecimento sobre a verdade ou a condição humana através de histórias que em última instância são irreais. Escrever ou filmar a cultura *jurua* (não indígena) poderia justamente mostrar essa verdade. Meus amigos Guarani, entretanto, rechaçaram prontamente a ideia: “os *jurua* não têm cultura, como vão mostrar a verdade?”. O argumento consistia em, basicamente, ser impossível que um escritor ou cineasta não indígena

mostrasse a cultura e sua verdade simplesmente por esses conceitos não existirem na sociedade *jurua*. A cultura de que dispomos, como não indígenas e como me foi explicado, na realidade é roubada de outros povos, e por isso não temos padrões éticos ou uma interioridade para nos guiarmos. Nossas histórias, por consequência, são falsas, fictícias e não têm significado que não seja o entretenimento.

Essa conversa, apesar de desconfortável (não é agradável apontarem sua falta de cultura), foi particularmente instigante e esclarecedora de alguns aspectos que há anos me incomodavam ao ver ou ler histórias Guarani (e talvez indígenas de maneira geral), e também ao conversar sobre produções desse povo com integrantes da etnia. A noção de *mostrar a cultura* que é tão comum em filmes, livros e em outras produções culturais em aldeias espalhadas pelo país não é apenas um marcador cultural ou a consequência das exigências do colonialismo como Carneiro da Cunha (2009) demarcava; mais do que isso, mostrar/escrever/filmar a cultura é uma forma de revelar uma verdade interior e um modo de ser. Talvez por esse mesmo motivo o realismo ocidental se fixe nas formas externas (descrição de costumes, de práticas, de fatos, imagens, aparências, sons), que é considerada estável e retratável por meio de boas descrições, enquanto a realidade interior do sujeito (ligada à psicologia do indivíduo, e não a uma coletividade) é vista como mutável e de difícil apreensão.

Para ajudar a compreender este aspecto, vale resgatar o livro *Vocês brancos não tem alma*, de Pozzobon (2002), em que o antropólogo, estando doente, dialoga com um indígena Baré que em certo momento também lhe serve de enfermeiro e guia durante uma viagem no rio em busca da cura para sua doença. O indígena profere a frase, que também serve de título ao livro (vocês brancos não têm alma), e Pozzobon no mesmo percurso consegue se curar após receber uma alma indígena por meio de um sonho, visto que brancos originalmente não têm espírito. Os Guarani possuem uma compreensão semelhante — apesar de a metafísica/espiritualidade *jurua* não ser um tópico muito interessante para os indígenas, quando eles debatem entre si acerca da existência de alma entre os *jurua*, as opiniões majoritárias são ou de que elas não existem, ou de que elas são de um tipo menor e mais fraco, propenso ao erro. Essa mesma propensão ao erro pode ser, às vezes, positiva, visto que dá aos não indígenas a capacidade de serem inventivos e criativos. Os Mbya Guarani, por outro lado, devem se comportar como o Sol, o irmão mais velho de Lua, que segue a tradição, os costumes e a sabedoria dos mais velhos.

É preciso ressaltar que a existência ou não de alma é muito similar à existência ou não de cultura nessa percepção — segundo Viveiros de Castro (2002), é a capacidade de ter

perspectiva que cria um sujeito, e essa perspectiva é ligada ao próprio espírito e à cultura. O autor afirma que, na cosmologia indígena de maneira mais ampla, existe uma unicidade cultural e espiritual contraposta a uma diversidade de naturezas, formas, corpos e maneiras de perceber o mundo. Ao não terem espírito (ou terem uma versão fraca dele), portanto, os não indígenas também não apresentam cultura, precisando continuamente roubar a cultura dos outros. Os Guarani, por outro lado, apresentam uma *alma palavra*, como Cadogan (1959) traduziu o termo *nhe'ẽ* e, por isso, têm cultura, espírito e podem contar histórias verdadeiras. Nesse sentido, as críticas ao cinema de inspiração realista se verificam na medida em que não se mostra essa cultura verdadeira, como se os Guarani percebessem a distância entre mostrar a realidade aparente e mostrar a verdadeira realidade. Além disso, entende-se como José Verá pode receber mensagens e conhecer histórias sem buscá-las fora de sua família ou de sua aldeia, visto que elas envolvem um conhecimento interno extratemporal (no sentido de ser um conhecimento ancestral e também por ser comunicado pelos deuses, que seguem a mesma cultura ancestral). Assim, as histórias não se alteram e não envelhecem, pois elas têm seu próprio tempo e representam a continuidade de um mundo além-mar. Tais como os mitos, que Lévi-Strauss (2004) via como uma espécie de máquina de supressão do tempo, os *kaxu* Mbya Guarani remetem a uma interioridade objetiva, anterior à existência das formas e dos seres. No lugar de uma interioridade subjetiva, sujeita às contingências da opinião do sujeito e do narrador, as histórias são derivações de um interior objetivo, atemporal e que não envelhece ou se modifica.

Nessa perspectiva, o que une essa série de temas e narrativas em *kaxu* de uma maneira mais ampla é essa corrente de significados em torno de verdade, cultura (*Mbya reko*), espírito e realidade. As histórias precisam mostrar o ser Guarani e, sendo a temática própria a esse ser, ou seja, representando essa cultura interior, elas se tornam verdadeiras e são consideradas belas e adequadas. Histórias que fogem dessa verdade interior, ou que falham em demarcar as fronteiras Guarani, por isso, são consideradas falsas ou uma espécie de desvio do caminho correto. Nesse sentido, a criação artística de novas narrativas — como filmes ou livros — entre os Mbya se torna um processo bastante complexo, principalmente para pessoas jovens, que, na visão indígena, não têm um conhecimento aprofundado da realidade e, por isso, precisam pedir conselhos aos mais velhos. Artistas que não fazem essa intermediação com a comunidade ou com os mais velhos, ou seja, que não submetem suas ideias e projetos a uma apreciação prévia, frequentemente são criticados por criarem uma arte individualista, que revela opiniões pessoais e que não reflete a verdade Guarani.

Articulando a diversidade de narrativas presente nas obras de Cadogan (1959) e Verá (2021) junto com essa crítica Guarani ao cinema e à arte em geral, percebemos que é a ideia de *verdade* que parece criar essa união entre narrativas tão diversas, sendo que esse conceito se conjuga a uma série de outras ideias similares, como cultura, alma (*nhe'ẽ*), palavra e realidade. Nesse caso, a realidade não se compõe por um realismo apenas descritivo e demonstrativo, baseado na representação de aparências, mas sim uma realidade interior. Assim, ainda que as obras mencionadas demonstrem uma variedade de formas, passando por trechos líricos, narrativas míticas e históricas, conselhos agrícolas, histórias sobre violência colonial, técnicas de artesanato, entre outros, existe também um elemento anterior que dá fundamento a essa diversidade, que é a própria ideia de verdade e modo de ser. A multiplicidade de formas se torna apenas um aspecto aparente que esconde uma uniformidade de conteúdo (a cultura/o modo de ser verdadeiro).

Esse entendimento gera paralelos interessantes com o conceito de ficção no ocidente. Se, como afirma Moretti (2014, p. 4), podemos pensar a história da literatura como uma história da cultura, que compreensões podemos obter com paralelos entre a *nossa* forma de contar histórias e de entender ficção com o modo Guarani de produzi-las? Entre a cultura Guarani e nossa cultura (que não existe de fato na visão indígena)? Se partirmos da narrativa Guarani como o dado inicial e, depois, compararmos às narrativas não indígenas europeias? Aqui, é possível retomar Gallagher (2009), que percebe o caráter histórico e social da ficção, que, ao contrário do que se poderia imaginar, não é um conceito universal, e sim, ao menos em nossa acepção, uma criação historicamente situada. Essa situação, na visão da autora, é a Inglaterra do século XVII (ela considera a ficção de Cervantes um caso à parte), quando o *novel* começa a se desenvolver em obras como *Robinson Crusoe*, o qual, de início, confundia seu público que estava acostumado a ler histórias que *parecessem* verdade como de fato verdade. Ao longo de algumas décadas, a noção de que histórias possam conter uma verdade intrínseca, o que difere da factualidade de uma história, se cristaliza cada vez mais, e o público passa a partir do pressuposto de que romances são ficcionais, o que não ocorria anteriormente.

Gallagher (2009) ainda sublinha que o movimento histórico que difundiu, na Inglaterra, a noção de ficção ocorreu junto a alterações econômicas e sociais naquele país: o capitalismo se espalhava no modo de vida inglês, tornando as pessoas mais pragmáticas e céticas. Simultaneamente, as condições de mobilidade social aumentavam, abrindo mais oportunidades de casamentos e relações entre classes e, por consequência, estimulando que a imaginação e a ficção se desenvolvessem e fossem vistas como conceitos úteis para o dia a dia e também para

o lazer. Além disso, para os comerciantes, imaginar situações hipotéticas era vantajoso para melhor controlar os negócios. Por fim, essa atmosfera de imaginação de distintos cenários tornava, junto ao crescimento do capitalismo, as pessoas mais céticas e irônicas, prontas para, por assim dizer, fingir acreditar em histórias que não eram verdade, mas pareciam.

A autora ainda traz outra ideia importante: a ficção surge e, ao mesmo tempo, ela se limita às fronteiras da verossimilhança. No lugar de elaborar histórias sobre qualquer coisa, dando liberdade irrestrita à imaginação, os romancistas passam a escrever a partir do que é verossímil, isto é, a ficção se liberta da realidade e simultaneamente se prende às fronteiras de um determinado real (o real ficcional). É válido conjecturar que, nesse movimento, a literatura ficcional, enquanto se expande rapidamente, também é limitada pelo princípio da verossimilhança atrelado às necessidades materiais do contexto europeu (casamentos, comércio, rotina diária). É como se a imaginação de novos mundos e realidades, no momento em que nasce, seja tolhida de suas capacidades agentivas, devendo servir aos desejos imediatos da burguesia. Em vez de imaginar mundos possíveis, a imaginação se limita a imaginar cenários, sejam cotidianos ou exóticos, mas que fundamentalmente seguem as regras de um mundo já conhecido.

Eagleton (2006) traça um panorama similar, mostrando que as sagas irlandesas não distinguem ficção de fato. No contexto inglês do século XVIII, a noção de literatura incorporava desde cartas e tratados filosóficos até textos históricos e poemas, e não a uma noção de texto imaginativo ou inventivo como se tornou a noção de literatura após o período romântico. A literatura operava como uma representação de valores e gostos de classe, excluindo, por exemplo, temas populares. O crescimento da noção de ficção — e de sua associação à arte e à literatura — foi concomitante à expansão da burguesia e do capitalismo, que inicialmente desenvolveu a literatura ficcional e, depois, tornou-a um campo autônomo e marginal dentro do sistema capitalista. Em face ao utilitarismo e ao fetiche da mercadoria, a arte e a literatura viraram refúgios da imaginação, do trabalho não alienado e da crítica ao racionalismo. A arte se torna isolada da prática e ela mesma se torna fetiche, destacada das lutas coletivas e individualizada na figura do artista, ou mesmo, em alguns casos, utilizada como símbolo nacional e de classe, ou ainda como forma de reforçar a distinção social.

Já Goody (2009) descreve o tênue equilíbrio entre verdade e ficção debatido durante o processo de surgimento do romance e da narrativa longa como um todo na sociedade chinesa, japonesa e europeia. O autor, que atribui o surgimento da narrativa longa como uma derivação do desenvolvimento da escrita, enquanto atribui ao desenvolvimento da imprensa o surgimento

do romance, mostra como houve tensões para apreciação da ficção nessas sociedades, e que passaram por diferentes formas de acomodação, porém, tendo em comum um reconhecimento de que havia, na ficção, além do entretenimento, uma busca por uma outra verdade, seja moral ou ligada à condição humana. Mesmo assim, Goody parece ter uma apreciação limitada do conceito de realidade e de verdade, que ele mesmo descreve como “banal” e “literal” (Goody, 2009, p. 54), sem refletir sobre como as narrativas são consideradas verdadeiras ou falsas por outros povos.

Ao contrapor essa noção de ficção ocidental com o entendimento Guarani, vê-se que esse conceito não se faz presente por não haver pressupostos que lhe deem base. Nesse sentido, as histórias são verdadeiras por remeterem a uma verdade que é a própria cultura ou a perspectiva da qual essa cultura faz parte, e não por sua verossimilhança ou pela descrição realista de fatos e imagens. Longe de a ficção não ser compreendida (histórias não ficcionais são apreciadas, mas são produzidas por não indígenas), ela não é compreendida como uma categoria válida - o foco é uma análise anterior das histórias, em que a categoria de verdade é empregada e que remete não a regras internas de verossimilhança das histórias, mas sim à perspectiva e à interioridade cultural de um povo. Se pensarmos na teoria perspectivista, as formas (contos, filmes, lendas, mitos, conselhos, biografias) são manifestações externas de um ponto de vista anterior e, esse sim, fundamentalmente verdadeiro, que é a perspectiva indígena que baliza a realidade.

Além disso, o ceticismo e a ironia que, em diversas teorias de escopos distintos, como Lukács (2000), Gallagher (2009) e Moretti (2013, 2014), são um dos componentes essenciais do romance e da ficção, não têm lugar nas narrativas dos Guarani. Ao remeterem suas histórias não a regras internas de verossimilhança ou a uma aparência externa realista, mas sim à perspectiva cultural de seu povo, a crença irônica na realidade de uma história (sentimento/postura que tornou a ficção compreensível na Europa) não ocorre no mundo Guarani simplesmente porque as categorias verdade/cultura impedem que isso aconteça. Assim, é um processo muito distinto do realismo burguês que Moretti (2014) estuda, quando percebe o romance burguês abandonando a narração e vendo-se cada vez mais descritivo, realista e com um estilo sério ao longo do século XIX. O autor sinaliza como essa forma de escrever romances se liga a um desejo da burguesia, que se tornava uma classe reconhecida e com status próprio (ao contrário dos séculos anteriores), de regularizar o mundo, administrar as situações, ter prazer na organização do cotidiano, o que inclusive transparece na literatura da época. Moretti (2014) prossegue e afirma que a disseminação do romance, e inclusive da literatura, não se

conectaria tanto ao aumento do número de leitores, e sim à difusão de uma cultura consumista, em que livros eram mais um produto de consumo para a classe média e se limitavam a uma ordem burguesa de criação artística.

Esse processo histórico que conecta consumismo, desenvolvimento de novos padrões econômicos e o crescimento do ceticismo, pragmatismo e ironia como *ethos* da sociedade é característico das narrativas ocidentais a partir do século XVIII, mas, obviamente, não se verifica no contexto indígena. As histórias, na visão Guarani, remetem a um passado dos antigos e, que, ao mesmo tempo, orienta um futuro desejável, visto que o objetivo da religiosidade Guarani é atingir novamente a realidade além-mar, onde os espíritos (*nhe'ẽ*) ainda praticam os mesmos costumes ancestrais junto aos deuses. O ceticismo para criar histórias e para imaginar e testar novas possibilidades de mundo ou para sanar desejos para atestar uma ordem econômica não são horizontes para os contadores de histórias Guarani; no lugar disso, as histórias vêm da própria interioridade do sujeito (e da cultura como um todo), por meio de sonhos, mensagens e conselhos de mais velhos. Nesse sentido, a criação de histórias dos *jurua* se torna apenas um exercício imaginativo que carece de fundamentação verdadeira.

Essas considerações são, ainda, similares às de Benjamin (2012) e Lukács (2000) sobre o romance e sobre o ato de narrar. Apesar de muitas vezes os autores terem como base uma espécie de descendência imprecisa do romance em relação à epopeia grega, é válido refletir sobre suas ideias acerca do romance e da narrativa ocidental durante a modernidade. Para Lukács (2000), o romance atual é uma forma de indivíduos buscarem sua essência, e ainda de uma forma solitária e silenciosa, sem as grandes aventuras típicas da epopeia grega. Nessa forma de arte, a tônica é a procura por Deus e pelo sentido, um retorno de uma imanência perdida, e essas obras adquirem um tom irônico justamente por saberem que são produzidas em um mundo fragmentado, onde não há nem um sentimento de totalidade, nem uma visão totalizante do mundo. Segundo Lukács (2000, p. 91): “O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência”.

Benjamin (2012), na mesma linha, traz a conhecida teoria do narrador ocidental em que, em virtude dos avanços capitalistas, da escalada de guerras e de violência e da perda de laços comunitários, os sujeitos se veem sem capacidade de articular suas experiências e memórias em uma narrativa que dê significado a suas vidas. “Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não o vincula a nós?”, pergunta o autor (Benjamin, 2012, p. 196).

Mesmo tendo uma visão melancólica e crítica do romance e da narrativa na modernidade, os dois teóricos também reconhecem que o romance é uma forma de arte que traduz e se adequa a essa mesma modernidade, isto é, se a epopeia dialogava com a realidade dos antigos gregos, o romance também dialoga com nossa contemporaneidade.

Retorno à crítica feita pelos cineastas Guarani à falta de sentido nas histórias ocidentais e lembro o caso de Pozzobon ao estar doente e se ver em falta de uma alma. Foi com o recebimento de um novo espírito em um processo xamânico que o antropólogo conseguiu sua cura e adquiriu um novo nome e sentido. De forma similar, na visão Guarani, a falta de sentido da forma de criar arte dos ocidentais é evidente: na ausência de uma alma (leia-se também cultura e espírito), é impossível receber mensagens divinas e, mais do que isso, é impossível ter algo a dizer de fato. Sem uma experiência com sentido, não se pode se conectar a um patrimônio cultural — ou o inverso, na visão indígena, que seria a ausência de um patrimônio cultural (uma verdade) levando a uma falta de experiências com sentido. A consequência é que as narrativas ocidentais revelam uma busca por sentido ou um mero entretenimento. Nesse aspecto, é muito comum, em variados contextos, pessoas Mbya ressaltarem a incapacidade de ficar em silêncio dos não indígenas e, paradoxalmente, a fala constante, sem significado e sem lastro na realidade — inclusive, é uma das acepções da palavra *jurua* (não indígena): aquele que fala demais.

É curioso que a visão dos autores e narradores Guarani tenha convergências com o ponto de vista dos autores acima mencionados. Vendo a cultura não indígena externamente, os autores, cineastas e pensadores Guarani enxergam a mesma solidão e incapacidade de articular sentido que Benjamin (2012) tratava em seus textos. Na falta de uma conexão entre a cultura (o modo de ser) e o autor, as histórias se transformam em palavras sem sentido, que servem a propósitos de entretenimento, mas que não revelam a verdade interior dos *jurua*. Em uma visão pessimista, na crítica Mbya seria até mesmo impossível que a arte não indígena tenha algo a dizer, restando-lhe procurar seu próprio espírito antes de que possa efetivamente falar, isto é, não só a alma dos escritores precisa vagar em busca do sentido, como diria Lukács (2000), mas os escritores precisam primeiramente encontrar sua alma. Assim como no caso de Pozzobon, é preciso primeiro receber uma alma antes de tornar-se escritor (ou narrador de maneira geral). O ceticismo que possibilitou a criação da ficção (e o desenvolvimento da estrutura capitalista) e fez expandir a criação de mundos e cenários por meio da ficção, ironicamente também fez com que as histórias deixassem de ter significado — na visão Guarani. Inclusive, Moretti (2013) situa a criação do romance (ainda no século XII) a partir das narrativas de aventura e de cavalaria, e que são incorporadas na estrutura capitalista da produção de romances (e ficções

de maneira geral). A busca por aventuras com um herói que supera desafios e vence inimigos seria uma espécie de reminiscência medieval que foi utilizada na literatura (e na estrutura narrativa ocidental em geral) como uma maneira de, metaforicamente, mostrar a conquista e o expansionismo que são a fundamentação desse modelo de produção.

Em diversos momentos e contextos diferentes, os Mbya refletem sobre essa espécie de degeneração do mundo *jurua*, como a perda de capacidade de sonhar, de falar palavras verdadeiras e de se conectar a sua própria interioridade. Davi Kopenawa (2015), escrevendo a partir da perspectiva Yanomami, traz o mesmo entendimento de que os brancos não sabem sonhar, têm apenas sonhos de fantasma, em que aparecem imagens sem significado e coesão — a imagem preponderante, na realidade, é a imagem da mercadoria, que domina o campo de visão. Essa leitura sobre os sonhos parece se transpor à própria narrativa, arte e literatura: as imagens criadas são apenas sonhos de fantasmas, narrativas que não se conectam a uma verdade ou a um sonho verdadeiro, fundamentado em uma experiência significativa. Os escritores ocidentais, na visão de Lukács (2000), sintomaticamente, parecem entender isso e procurar suas próprias almas por meio da narrativa.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Adão Karai Tataendy. *Palavras do xeramoí*. Florianópolis: Cuca Fresca, 2010.
- BENITES, Sandra. *Nhe'ẽ, reko porã rã: nhemboea oexakarẽ = Fundamento da pessoa guarani, nosso bem-estar futuro (educação tradicional): o olhar distorcido da escola*. 2015. 40f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936). In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012. p. 213-241. (Obras escolhidas, v. 1)
- BICICLETAS de Nhanderu. Direção: Ariel Ortega e Patrícia Ferreira. Tekoá Ko'enju, São Miguel das Missões: Coletivo Mbya-Guarani de Cinema e Vídeo nas Aldeias, 2011.
- CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta: textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1959.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.
- CESARINO, Pedro de Niemeyer. Cartografias do cosmos: conhecimento, iconografia e artes verbais entre os Marubo. *Mana*, São Paulo, v. 19, n. 3, p. 437-471, 2013. Disponível em: *Organon*, Porto Alegre, v. 40, n. 79, set 2024/mar. 2025.
DOI: 10.22456/2238-8915.144783

<https://www.scielo.br/j/mana/a/frNKV6FNK74zkXVCBtNbW9g/?lang=pt>. Acesso em: 2 jun. 2022.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (Org.). *O Romance 1: a cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p. 629-659.

GOODY, Jacky. Da oralidade à escrita: Reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In: MORETTI, Franco (org.). *Romance, 1: a cultura do romance*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p. 35-69.

JECUPE, Kaka Wera. *Oré awé roiru 'a ma: todas as vezes que dizemos adeus*. São Paulo: Triom, 2002.

JEKUPE, Olívio. Literatura Nativa. In: DORRICO, Júlia. *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. p. 45-51.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do Céu: palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. (Mitológicas, v. 1)

LUCAS, Maria Elizabeth; STEIN, Marília (org.). *Yvy Poty, Yva'á = Flores e Frutos da Terra: cantos e danças tradicionais Mbyá-Guarani*. Porto Alegre: Iphan, 2012.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MIRIM, Adolfo Wera. *A história da vida guarani*. São Paulo: Unimarco, 2006.

MORETTI, Franco. *Distant Reading*. London: Verso, 2013.

MORETTI, Franco. *O burguês: entre a história e a literatura*. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

POTY, Ariel Ortega Kuaray; MIMBY, Leandro Kuaray; YXAPY, Patrícia Ferreira Para; PINHEIRO, Sophia. *Teko Hypy, a origem do mundo: uma narrativa Mbyá-Guarani*. Goiânia: Negalilu, 2022.

POZZOBON, Jorge. *"Vocês, brancos, não têm alma": histórias de fronteira*. Belém: MPEG, 2002.

RISÉRIO, Antônio. *Textos e tribos*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

TAVA: a casa de pedra. Direção: Patrícia Ferreira, Ariel Ortega, Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli. Brasil: Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema e Vídeo nas Aldeias, 2012. 1 DVD (78 min).

Organon, Porto Alegre, v. 40, n. 79, set 2024/mar. 2025.

DOI: 10.22456/2238-8915.144783

VERÁ, José. *Nhemombaraete reko rã'i*: fortalecendo a sabedoria. Terra Indígena Rio do Ouro: Editora Riacho, 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. In: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify. 2002. p. 345-400.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

Texto submetido em: 20 dez. 2024

Aceito para publicação em: 19 fev. 2025

DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.144783>