

IDENTIDADE
E RELAÇÕES
INTERCULTURAIS
EM GUARANI:
A VIAGEM COMO
ESTRATÉGIA
NARRATIVA

[ARTIGO]

Luiza Cristina Lusvarghi

Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este artigo pretende contextualizar os conceitos de interculturalismo, transculturalismo e transnacionalismo em sua representação no cinema, por meio da análise do filme *Guaraní*, em que Atílio, um velho pescador paraguaio de uma comunidade Guarani, vive às margens do rio Paraná com suas filhas e uma neta, Iara, que ele cria como se fosse um garoto. A notícia de que Helena, mãe de Iara, que deixou seu povoado para tentar a sorte na Argentina, está grávida de um varão, faz que ele decida ir até Buenos Aires para convencer a filha a ter seu bebê na terra onde nasceu. Em seu longo trajeto, que se inicia em seu velho barco e termina na estrada de carona, ele leva consigo a neta, Iara. O filme adota uma abordagem semidocumental para narrar os conflitos entre a preservação de tradições indígenas sob um contexto de economia globalizada que cada vez mais sufoca antigas formas de produção, a partir da perspectiva de Atílio, que já não consegue encontrar seu lugar nesta nova realidade, e da jovem protagonista, que consegue transitar entre os dois mundos, mas tem medo de assumir sua vida adulta e ter de deixar suas origens para trás.

Palavras-chave: Cinema Latino-Americano. Identidade Sociocultural. Interculturalismo. Transnacionalismo. Transculturalismo.

This article contextualizes the concepts of interculturalism, transculturalism and transnationalism and their cinematic representation by analyzing the film *Guarani*, a story about Atílio, an old Paraguayan fisherman from a *Guaraní* community, living on the banks of the Paraná River with his daughters and his granddaughter Iara, whom he raises as if she were a boy. The news that Helena, Iara's mother, who left her village in pursuit of a better life in Argentina, is pregnant and expecting a boy, makes him want to go to Buenos Aires to convince his daughter to have her baby where she was born. He brings his granddaughter Iara with him in this long journey, which starts in his old boat and ends up with both of them on the road, hitchhiking. The film takes on a semi-documentary approach in order to portray the conflicts between the preservation of Native American customs within a globalized economy (which increasingly suffocates traditional means of production) from the perspective of Atílio, who can no longer find his place in this new reality, and the perspective of the young protagonist, who can walk between these two worlds, but is afraid of taking ownership of her adult life and leave her origins behind.

Keywords: Latin American Cinema. Sociocultural Identity. Interculturalism. Transnationalism. Transculturalism.

El artículo intenta contextualizar los conceptos de interculturalismo, transculturalismo y transnacionalismo en su representación en el cine por medio del análisis de la película *Guaraní*, que cuenta la historia de Atilio, un viejo pescador paraguayo de una comunidad guaraní, que vive en las riberas del río Paraná con sus hijas y la nieta Iara, la cual él la trata como si fuese un niño. Con la noticia de que su hija Helena, madre de Iara que había marchado de su ciudad a buscar fortuna en la Argentina, está embarazada de un varón, decide ir a Buenos Aires para convencerla a tener a su bebé en la tierra donde nació. En su largo trayecto, que se inicia en su propio barco y termina haciendo dedo en las autopistas, le acompaña su nieta Iara. La película adopta un abordaje semidocumental para narrar los conflictos entre la preservación de las tradiciones indígenas bajo un contexto de economía globalizada que cada vez más oprime viejas formas de producción, a partir de la perspectiva de Atilio que ya no logra encontrar su sitio en esta nueva realidad, y de la joven protagonista, que logra transitar entre dos mundos, pero teme asumir la vida adulta dejando atrás sus orígenes.

Palabras clave: Cine Latinoamericano. Identidad Sociocultural. Interculturalismo. Transnacionalismo. Transculturalismo.

Introdução: ponto de partida

O filme *Guaraní* (Paraguai/Argentina, 2016), do diretor Luiz Zorraquín, adota recursos de narrativa cinematográfica documental para descrever a relação entre Atílio (Emilio Barreto), um avô paraguaio, pescador, que não fala o castelhano, pois se recusa a abandonar suas tradições guaranis, e sua neta, Iara (Jazmín Bogorin). A história começa quando ambos decidem deixar sua aldeia para encontrar a mãe de Iara, que foi tentar a sorte em Buenos Aires. O sonho

de Atílio era ter tido um filho homem para poder transmitir a ele sua cultura e, dessa forma, garantir sua perpetuação. Ao descobrir que sua filha Helena, mãe de Iara, está grávida de um menino, decide procurá-la para convencê-la a ter o filho em sua cidade natal, no Paraguai, para que ele seja educado dentro da tradição de seu povo. Para realizar esse trajeto, ele se faz acompanhar de sua neta, que, a princípio, não quer ir. A viagem de ambos ao longo do rio Paraná é parte do rito de iniciação à vida adulta da adolescente Iara, como vamos descobrir ao longo do trajeto que empreendem para cruzar as fronteiras.

[Figura 1]
Cena do filme *Guaraní*



Imagens: Divulgação

O filme lança um olhar sobre as raízes indígenas da etnia Guaraní e o impacto sobre suas tradições culturais diante da perspectiva de uma economia globalizada que cada vez mais sufoca velhas formas de produção e ignora o incessante e contínuo processo de exclusão social gerado por essa nova forma de organização, a partir de perspectivas bastante distintas: a de um velho pescador, que já não se vê inserido nesse novo mundo, e a da protagonista, que consegue interagir com esses dois

universos complexos. O deslocamento como resultante de uma nova realidade econômica e política é característica da fase em que os grandes monopólios estimulam o surgimento de cidades gigantescas, bolsões de miséria e a consequente migração de pessoas. Essa nova realidade vai afetar as relações familiares, a identidade sociocultural e as estratégias narrativas dessas obras de trânsito, em que a viagem é o relato da experiência e a linguagem bilíngue representa as hibridações sugeridas por García Canclini (2001).

O objetivo deste artigo é compreender de que forma a viagem de avô e neta, nessa narrativa cinematográfica, rumo à grande cidade simboliza um ritual de iniciação à vida adulta de Iara, sua relação com a comunidade indígena à qual pertence, já afetada por uma perspectiva transcultural, o que lhe confere uma nova identidade sociocultural transnacional. Esta análise parte do pressuposto de que a narrativa está sempre associada a um contexto social, mas pretende compreender de que forma isso se materializa esteticamente dentro da obra. O conceito de transculturação surge nos escritos de Ianni (1996) como a forma mais adequada de significar os intensos processos de intercâmbio fomentados pela globalização, em contraponto ao termo aculturação.

Toda mudança cultural, ou [...] toda transculturação é um processo no qual sempre se dá algo em troca do que se recebe; é um “tomar e dar”. É um processo no qual ambas as partes da equação resultam modificadas. Um processo do qual resulta uma nova realidade, composta e complexa. Uma realidade que não é uma aglomeração mecânica de características, nem sequer um mosaico, mas um fenômeno novo, original e independente (IANNI, 1996, p. 153).

A transculturação não necessariamente implica uma conquista ou dominação, mas uma negociação de sentidos entre duas culturas que estão vivas. No entanto, ao final desse processo, dessa jornada, nada vai voltar à forma original. De certa forma, o conceito de hibridação cultural de Néstor García Canclini (2001) passa pelo processo de transculturação, pois, diferentemente da ideia de sincretismo religioso, em que

as formas originais permanecem intactas – como a associação entre Santa Bárbara, da doutrina católica, e Iansã, do candomblé –, o produto resultante desse processo é um terceiro. A identidade do sujeito contemporâneo, resultante de processos de hibridação constantes, traz a perspectiva de relações interculturais cada vez mais acentuadas, o que é estimulado pelo processo de globalização, que corresponde a uma urbanização do mundo em escalas gigantescas e cidades cada vez maiores e extremamente complexas.

Na representação fílmica desse processo, os protagonistas que articulam essa transformação são o velho avô e sua neta, e o filme, que se inicia numa viagem de barco e termina na estrada, semelhante a um *road movie*, vai trazer perdas e conquistas para ambos. Para cumprir com esse objetivo de análise, serão explorados os conceitos de transculturalismo de Octávio Ianni, de interculturalismo de Néstor García Canclini, com o suporte dos estudos sobre antropologia e sociologia de Carlos de Rodrigues Brandão e José de Mesquita Pais.

Os ritos de iniciação à vida adulta

A estrutura cinematográfica de *Guaraní* adota técnicas narrativas do documental para descrever a relação entre Atílio – um avô para-guaio, pescador, que não fala o espanhol, pois se recusa a abandonar suas tradições guaranis – e sua neta, Iara (Jazmín Bogorin), que foi deixada aos cuidados da família pela mãe, que seguiu para Buenos Aires para tentar a sorte.

Há longas cenas sem diálogo em que ambos performam sua relação com sua tradição cultural e a pequena localidade. O filme enfoca as raízes indígenas do povo Guarani e o impacto sobre as tradições culturais diante da perspectiva de uma globalização que ignora o processo de exclusão social. O ator que interpreta o avô é Emilio Barreto, profissional de teatro e militante político que foi descoberto e escolhido pelo diretor porque lhe pareceu, em princípio, que ele não era um ator, tamanha sua naturalidade. A garota Jazmín Bogarin, que vive Iara, não era atriz profissional quando participou das filmagens, e Zorraquín adaptou a personagem à personalidade da menina. Em cena, ambos se parecem com pessoas comuns do vilarejo.

A casa é o cenário em que o universo feminino surge na forma de adornos, utensílios e costumes: as mulheres da casa devem servir a refeição a todos, crianças e adultos, e só então devem se sentar para comer. A presença das mulheres na casa é quase imperceptível, e opera dentro de uma perspectiva de binariedade sexual e de complementariedade de papéis típicas de uma sociedade patriarcal. As tias de Iara

cumprem essa função à risca, pois a avó se foi, Atílio é viúvo, e elas devem então substituí-la nessa função. Elas só surgem em cena nos momentos em que cumprem essas tarefas. Iara transita livremente entre esses dois mundos: o do universo doméstico feminino e o da pesca, do trabalho, que deveria ser função de um menino. Ela é criança, ainda não é uma mulher, o que fica claro na cena em que ela tenta ver pelo buraco da fechadura um parto sendo feito e é escoraçada. Suas roupas traduzem essa liberdade, apresentam traços de interculturalidade. Ela usa moletom, bermudas, trajes que poderiam ser de um garoto, mas seus longos cabelos são bastante tradicionais e revelam sua sexualidade e sua identidade de gênero dentro daquela comunidade. Os trajes cotidianos usados pelas mulheres nas grandes cidades são assim, assexuados. As grandes marcas contemporâneas de moda apostam nessa desconstrução do binarismo de gênero, com roupas que podem ser utilizadas por ambos os sexos, que não determinam a orientação sexual de quem as veste. Trata-se mais da identificação da adolescente com a moda urbana das grandes cidades do que algum tipo de questionamento.

[Figura 2]
Iara e seu avô, Atílio



As cenas da garota na bicicleta, escutando música *pop* como qualquer adolescente ocidental, ajudam a revelar que ela não somente representa a pós-modernidade por ser adolescente, mas também por se constituir como o elo do avô com a nova realidade que ele rejeita e na qual não se vê mais representado. O rio Paraná, que nasce no Paraguai e atravessa a Argentina, país vizinho onde também se fala o guarani, sobretudo em Corrientes, é o fio condutor da narrativa quase até o final, quando os personagens são obrigados a pegar um ônibus para chegar à capital portenha.

Para viver o pescador Atílio, Barreto fez uma preparação intensa sobre a cultura da população que vive às margens do rio, analisando a forma como eles caminhavam e seu comportamento. A migração, as mudanças econômicas e o desenvolvimento se insinuando nas relações familiares são parte da trama, em que o avô, que cria a neta como um varão, trabalhando com ele na pesca, decide que chegou o momento de ir até Buenos Aires para reencontrar a filha, agora grávida. O fato que estimula a partida é a notícia de que a mãe de Iara, Helena – que nunca aparece em cena, apenas em uma fotografia – vai ter um menino, o tão sonhado neto de Atílio. Atílio leva Iara consigo, mesmo porque necessita dela como intermediária numa viagem tão longa. O tempo todo temos a sensação de que ele vai resgatar a filha e trazê-la de volta com seu neto. É somente nos minutos finais que nos damos conta de sua verdadeira intenção. Atílio tem clara a mudança que se avizinha, que os tempos são outros e que não há mais lugar no mundo para alguém como ele. Missão cumprida, ele retorna

para o seu rio Paraná¹, que já não é mais o mesmo, onde ele eventualmente faz contrabando de uísque para poder sobreviver aos novos tempos.

Guarani se coloca como um contraponto ao filme *7 Caixas* (*7 Cajas*, Paraguai, 2012), sucesso absoluto de público, de Juan Carlos Maneglia e Tana Schémbori, que também mostra a cultura Guarani, porém no contexto urbano de Assunção, a capital. No entanto a estrutura narrativa de *7 Caixas* pende claramente para a linha do entretenimento, do cinema de gênero, com o idioma guarani intermediado por falas em espanhol.

Os ritos de passagem da infância para a adolescência e desta para a vida adulta não se apresentam da mesma forma historicamente e nas diferentes sociedades. “Em sociedades de outrora, existiam ritos de passagem que demarcavam, de modo preciso, a transição dos jovens para a idade adulta”, diz o pesquisador português Machado Pais (2009, p. 731), caso, por exemplo, dos ritos de circuncisão. Isso também ocorre hoje com relação à demarcação da terceira idade, que originalmente se referia à década dos 30 anos, e atualmente é usada para se referir a pessoas de 60, 70 anos. De fato, há uma grande diversidade na determinação das fronteiras entre as fases da vida nas diferentes culturas e épocas, e a pós-modernidade parece estar acelerando esse processo de desconstrução das idades, como se vivêssemos em eterna juventude.

¹ Paraná é uma palavra tupi-guarani que define um braço de rio largo e extenso que forma uma ilha e que encontra o mesmo rio mais adiante.

Não por acaso os vampiros fazem tanto sucesso na ficção.

Uma garota da idade de Iara, no início do século XIX, seria considerada apta a casar. Era comum mulheres se casarem aos 15 anos, em geral com homens muito mais velhos escolhidos pelas famílias. Nas comunidades indígenas, essa idade poderia ainda ser menor, dependendo dos costumes e tradições. Machado Pais (ibidem) cita os tuaregues, tribo nigeriana que não conta os anos de vida como os ocidentais, mesmo porque o calendário é diferente, e não utiliza a idade como referencial de passagem. O autor cria, então, o conceito do ritual de impasse, para designar um processo de anomia explicitado pela manutenção de certas tradições, como a festa dos rapazes, em Portugal, como atração turística, totalmente destituída de seu sentido original de passagem da puberdade para a idade adulta e símbolo de virilidade. Angustiante, esse sentimento estaria na base de comportamentos violentos e antissociais.

No caso de Iara, de ascendência Guarani – palavra que em seu idioma original significa “guerreiro” –, esse sentimento é cooptado pela indústria cultural. Sua “rebelia” é ouvir música *pop*, falar espanhol – que o avô se recusa a falar e não entende –, enfim, a revolta passa pela subjetividade. O fato de o avô tratá-la como um neto e colocá-la para trabalhar com ele, apesar da questão de gênero, não chega a ser ofensivo do ponto de vista de uma comunidade indígena. O fato de Iara cumprir com tarefas que ajudem seu avô não significa que ela esteja desobrigada de outras funções que são exercidas pelas mulheres. Ele não a vê como um garoto e sabe que ela vai se tornar adulta e mulher, e ele não terá condição

de ajudá-la nisso. Ao longo da narrativa vamos compreendendo aos poucos qual é o papel de Iara junto a Atilio – ela é o elo que permite ao avô dialogar com o mundo contemporâneo, que ele não consegue mais compreender, e também o único vínculo que lhe restou da filha que se foi. Ele, por sua vez, se empenha em educar a neta sem poder contar com o auxílio de sua mulher e da filha.

As categorias de homens e mulheres maduros podem ser identificadas pelas funções e *status* mais importantes que assumem: casamento, procriação e produção. É possível afirmar que a maior parte do trabalho social realizado cabe a essa categoria de indivíduos: caça, pesca, agricultura, coleta, construções, fabricação de instrumentos e utensílios, objetos de adorno e cerimoniais, preparo e cocção de alimentos. Crianças e idosos também trabalham, mas em intensidade diferenciada, de acordo com sua capacidade.

As formas de transmissão de conhecimento e de costumes são orais e se dão por imitação, daí a importância que Atilio atribui à criação do neto e ao convívio da neta com a mãe. Não se trata, contudo, de um discurso pedagógico no sentido convencional, de um conjunto de regras. Arrigucci Júnior (1987), ao analisar o que havia de comum entre grandes escritores latino-americanos, como Ricardo Piglia e Julio Cortázar, os identificou com o narrador benjaminiano, aquele contador de histórias cujas narrativas pouco se distinguem das “histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. A transmissão da experiência, por meio do trabalho de pescador, do cotidiano das tarefas domésticas, é fundamental para completar a educação

de um jovem Guarani. O narrador, aqui, não é o escritor, mas a câmera, o discreto olhar do diretor-autor que busca se integrar àquela realidade e lhe dar visibilidade. Ao transmitir a experiência que acumulou ao longo de sua vida, o narrador garante a continuidade da narrativa².

Fluxos migratórios e relatos interculturais

A película *Guaraní* lança um olhar sobre as raízes étnicas e o impacto de suas tradições culturais diante de uma nova realidade econômica. O tema da viagem e do deslocamento do lugar de origem como rito de iniciação para a vida adulta acarreta isolamento, o abandono de raízes familiares e até do próprio país. As perdas, no entanto, significam a conquista de uma nova identidade dentro de um processo que é doloroso e irreversível.

A região latino-americana se coloca sob uma perspectiva geocultural, dentro da qual o idioma e a etnia fazem mais sentido do que os limites geográficos e o conceito de Estado-nação. As afinidades culturais e linguísticas da América Hispânica sempre fizeram de suas produções um mercado mais coeso e, por sua vez, muito distante do

Brasil, ainda que estimulados por tratados comerciais de integração como o Mercado Comum do Sul (Mercosul) assinado em Assunção, em 1991, e integrado por Brasil, Uruguai, Argentina e Paraguai por questões inclusive de circulação cinematográfica dessas obras (SILVA, 2007). Dos filmes em 35 mm analisados por Silva (2007), apenas dois eram efetivamente bilíngues e buscavam integração: *O toque do oboé* (Paraguai/Brasil, 1999) e *Lua de outubro* (Brasil, Argentina, Uruguai, 1997), sendo que o primeiro não foi exibido no Paraguai e o segundo foi exibido na Argentina e no Uruguai por curto período, somente quatro anos após sua conclusão.

Por outro lado, a literatura de viagem, na produção literária e na pesquisa acadêmica, é vista como fonte de informações históricas e documentais, embora esteja presente na gênese do romance moderno (SCHEMES, 2015), e deva ser interpretada dentro de cada contexto. A polêmica envolvendo o livro *O que é isso, companheiro?* (1979), do ex-guerrilheiro e ativista Fernando Gabeira, posteriormente convertido em filme de título homônimo, dá uma medida dessa complexidade. Caracterizado pela própria editora como livro-reportagem, foi considerado pelo crítico e escritor Davi Arrigucci Júnior (1987) como emblemático da literatura latino-americana. Em seus ensaios sobre o tema, produzidos ao longo da década de 1980, Arrigucci Jr. aborda os temas da literatura e experiência nas obras de vários autores brasileiros e latino-americanos, de Bandeira a Borges, passando por Rubem Braga, Pedro Nava, Fernando Gabeira, Murilo Rubião, Juan Rulfo, Julio Cortázar e Ricardo Piglia, e observa uma constância nessa associação.

2 A tradição narrativa da literatura e a do cinema são notoriamente diferentes, e não é objetivo deste artigo aprofundar a questão. No entanto vale ressaltar que o narrador-câmera se confunde, aqui, com o olhar da protagonista Iara sobre o mundo e sobre o seu avô. Não existe narração em voz *over* na película. Tudo o que vemos é a partir do olhar da menina.

No cinema, o formato que antecede os documentários são os *travelogues*, relatos pessoais documentais que remetem aos diários e que, embora sejam originalmente de não ficção, influenciarão a produção ficcional enquanto representação do passado e dos relatos biográficos tão em voga na produção contemporânea. Tanto o documentário quanto as formas ficcionais híbridas, que fazem uso dessas referências, abordam a viagem como problematização da experiência, incorporando essas características do argumento também à estética, integrando-se livremente ao ambiente, permitindo uma articulação de planos que pode ser aleatória, lúdica e poética. *Viagem à lua* (França, 1902), de Georges Méliès, um filme de ficção científica, de viagem ao espaço, pode ser lembrado como exemplo emblemático (PAIVA, 2011).

A simulação da viagem como estratégia narrativa em um ambiente de convergência tecnológica faz muitos desses filmes serem considerados *road movies*, expressão que surge como um subgênero dentro dos gêneros hollywoodianos, mas sua gênese está longe de ser unanimidade. Para alguns estudos, os filmes de estrada pertencem ao universo dos carros, das motocicletas, dos trens e caminhões, sendo, portanto, totalmente ancorados na tecnologia e nas sociedades industriais, no espaço urbano. Para outros, ele seria derivado do *western*, por explorar a tensão entre o *outsider* que se desloca e que possui ordem moral própria e, por outro lado, a comunidade local como sinônimo de civilização (WATSON, 1999 apud PAIVA, 2015). Mas a viagem também é vista como uma expedição rumo ao desconhecido e, muitas vezes, como iniciação à vida adulta. Embora seja mais comum esse tipo de relato associado ao ingresso do jovem do sexo masculino à vida adulta, a

viagem surge como uma aventura em que o adolescente terá sua coragem posta à prova em obras como *O mundo perdido* (1912), de Arthur Conan Doyle, exemplo do romance de aventura colonial do fim do século XIX e início do século XX, em que um grupo de viajantes britânicos vai para a América do Sul.

A viagem de Iara e Atílio é inversa: eles partem do chamado mundo primitivo para o grande centro urbano, e vão deixando o universo do seu povoado. Para a cultura indígena, a imitação é uma forma de aprendizado, e o avô sabe que Iara necessita de sua mãe para assumir seu papel de mulher em um mundo adulto. O que chama atenção nessa produção que analiso, portanto, são as questões culturais e identitárias impostas pelas mudanças de contexto econômico, político e histórico, a criação de uma ordem que pode ser classificada como contracultura, e que estão presentes na narrativa, porém baseadas em tradições que são diferentes em sua origem. O interculturalismo, segundo Canclini (2001), é resultante de uma situação concreta, ainda que ficcionalizada de diferentes formas. As cidades de fronteira são, sem dúvida, espaços privilegiados para discutir interculturalismo, transculturalidade e transnacionalismo. Mas as comunidades geoculturais, as diásporas, que se articulam em forma de produção econômica e da língua, também são elegíveis para essas reflexões.

O interculturalismo representado pela tensão entre os idiomas espanhol e guarani está presente na relação entre avô e neta não somente como forma de resistência, mas porque a mescla de formas culturais numa obra é também uma negociação na produção de sentidos. O conceito de interculturalismo se contrapõe naturalmente ao de multiculturalismo, que aceita

as diferenças. Já o transnacionalismo seria uma espécie de terceira etapa, após a internacionalização e a globalização, uma nova ordem que reestrutura o local, o nacional e o regional por meio de novas configurações midiáticas que articulariam corporações, produtos e audiência, mas que não seriam globalmente hegemônicos.

No entanto é preciso frisar que o conceito de nação Guarani não se erige em função de fronteiras delimitadas e de um Estado-nação como organização social, e sim de povo Guarani com subdivisões étnicas, das quais as mais significativas, em termos populacionais, são os Kaiowás, os Embiás, os Nhandevas, os Ava-xiriguano, os Guaraio, os Izozeños e os Tapietés. Há mais de uma forma de ser guarani, e essas divisões não têm necessariamente a ver com o desenvolvimento tecnológico das sociedades industriais. “Embora pareça cientificamente estranho, não é fácil dizer-se quantos são os Guarani de agora, entre a Argentina e o Paraguai, a Bolívia e o Brasil. Não é fácil sequer definir quem eles são” (BRANDÃO, 1990, p. 54). A região Guarani do passado se encontrava delimitada originalmente a oeste do rio Paraguai e ao sul da confluência deste rio com o Paraná. O oceano Atlântico era seu limite oriental, entre Paranaguá, no litoral brasileiro, e a fronteira entre o Brasil e o Uruguai de hoje. De um território, entre florestas e grandes rios, com pouco mais de 500 mil km², os Guarani dominaram uma região de pelo menos 350 mil km².

O filme *Guarani* tem ritmo de estrada e acompanha a jornada do personagem principal pelas artérias da América do Sul, expondo o interior e seu povo multicultural com seu folclore, suas tradições e formas de

expressão social. A obra se propõe a refletir sobre uma possível integração cultural entre Argentina, Brasil e Paraguai, abolindo fronteiras em busca do que temos em comum sob uma realidade economicamente perversa.

O tema da viagem como deslocamento, abandono da pátria e do idioma original e a busca de uma nova identidade intercultural e multicultural está presente de forma recorrente em obras contemporâneas da cinematografia latino-americana. A tendência reflete não somente a condição de produções desenvolvidas sob acordos econômicos, como no passado, mas um contexto político e econômico de permanente exclusão social, de fluxos migratórios contínuos e seu impacto sobre a vida cotidiana e sobre as matrizes culturais regionais. Esse cenário corresponde a uma realidade geográfica que se constrói de forma geocultural, integrando diferenças significativas de idioma (português, espanhol, guarani) e de práticas culturais que afetam o entendimento de nação e de região.

Sua estratégia narrativa se contrapõe claramente a gêneros consagrados, como os *road movies*, ou a fórmulas cinematográficas documentais, apropriando-se livremente de modelos de narrativa convencional até mesmo pelo cinema de modelo hollywoodiano autoral, que dialoga com tradições cinematográficas locais e regionais. Em comum, esses filmes apresentam a necessidade de conquistar uma nova identidade e a luta por espaço de expressão numa sociedade em que o conhecimento é mediado por novas tecnologias, por um estímulo incessante à produtividade, ao consumo e à internacionalização, o que afeta a forma de vivenciar afetos e experienciar o conhecimento. São filmes que se

constituem como um espaço contrahegemônico, local, contrapondo-se a uma realidade global, e revelam a perversidade desse novo modelo econômico sem discursos nem panfletos. Do ponto de vista da narrativa e da linguagem, essa produção contemporânea está ancorada em movimentos cinematográficos anteriores, como os novos cinemas surgidos nas décadas de 1960, ou o Cinema Marginal no Brasil, porém dialoga com eles de maneira distinta, propondo hibridações de gênero e uma ruptura com tendências eurocêntricas.

O Cinema da Retomada, de filmes como *Central do Brasil* (Brasil, França, 1998), de Walter Salles, ou ainda, do mesmo diretor, *Diários de motocicleta* (Argentina, Brasil, Chile, Reino Unido, Peru, Estados Unidos, Alemanha, França, 2004), e *Sólo Dios sabe* (Brasil, México, 2006), de Carlos Bolado – coproduções com estrelas internacionais e de renome, considerados por muitos como produções feitas para estrelar em festivais e alimentar modismos sobre o terceiro mundo (BLASINI, 2016) –, não são a referência principal dessas produções. Entretanto, sua afiliação a modelos internacionais, hollywoodianos ou europeus, tampouco chega a se configurar como pastiche e constitui antes parte integrante de um modelo próprio de narrativa, que enfatiza a questão da experiência e se articula a partir do ponto de vista do personagem e de sua vivência dessa nova sociedade global. O filme *Guaraní* representa essa tendência de forma completamente original, ao privilegiar a tradição cultural para representar essa diáspora a partir do olhar e do lugar de fala de um povo que é ordinariamente excluído dessa representação, e o faz por meio de sua personagem principal, Iara, que no idioma de seu povo significa “mãe das águas”.

Conclusão

A viagem de Iara termina quando chegam a Buenos Aires e coincide com o desfecho do filme. Na verdade, Atílio não estava tão preocupado em reconhecer o neto varão como parecia no início, mas na transformação de Iara em sua transição de menina a mulher, processo que deveria se concluir com sua mãe, ainda que isso implicasse, como ocorre de fato, numa aparente ruptura com a comunidade Guarani e com ele mesmo. Ao devolver a menina a sua mãe, Atílio cumpre a função que lhe era atribuída como patriarca e responsável pela transmissão de sua cultura. A viagem, as aventuras e os obstáculos encontrados e superados por ambos, sempre com a intermediação da garota, chegam ao fim. Não há mais sentido em permanecer ali. O destino de Iara é viver ao lado de sua família, de sua mãe e de seu irmão que vai chegar. Para que isso ocorra, ela deve abandonar sua terra natal, suas origens.

A experiência é assustadora e Iara transmite a sensação de insegurança ao adentrar o quarto da mãe, que não está em cena e da qual nada sabemos. O filme não mostra esse reencontro, nem nos dá perspectiva de como será o futuro. Não sabemos sequer o que acontecerá com Iara nem como sua relação com as tradições culturais que ela representa. O filme é um relato de viagem, de descoberta e de autoconhecimento, não necessariamente de reflexão sobre o processo de aculturação na grande cidade, mas todo o trajeto deixa claro que nada será como antes, e as mudanças são inevitáveis.

Os trabalhos dos historiadores, cientistas sociais, antropólogos conduzem à reflexão de que as viagens e seus relatos são

marcados por uma experiência de alteridade, pelo encontro com o “outro”, pela construção de um olhar sobre o “outro”. Além disso, os conceitos de etnocentrismo e identidade são úteis para pensar em como no contato com o “outro” e no julgamento da cultura alheia o viajante constrói a “si mesmo”, pois a identidade é uma categoria relacional (SCHEMES, 2015, p. 1).

A experiência de Lara e os confrontos com esse novo mundo, que vai se delineando ao longo da viagem e que surge, por exemplo, na figura do pescador brasileiro³ que os ajuda a realizarem parte do trajeto, vão permitir a ela essa construção de uma identidade, de se pensar como adulta, como um outro. Mais do que refletir sobre a sociedade da informação, a tecnologia – o barco tem de ser substituído por outros meios de transporte para que eles cheguem ao destino –, a viagem de Lara é a descoberta de si mesma, da mulher que ela se tornará. Para que essa passagem se consolide, ela precisará da presença de sua mãe. Essa transição se dá, aqui, conforme o processo de anomia que Machado Pais (2009) vai cunhar para dar sentido ao rito de passagem dentro de uma cultura que vai sendo ao pouco esvaziada para dar sentido à outra. No entanto é preciso registrar que esse processo transcultural para os Guaranis não acompanha a visão ocidental e contemporânea de constituição de nação. O conceito de anomia tem uma perspectiva estática de cultura, que contribui para a noção de tradição preservada como folclore, e é característico de estruturas sociais

milenaes e estratificadas, o que não é o caso dos países latino-americanos envolvidos nesta análise, nem mesmo da etnia Guarani, que se espalha pelos territórios nacionais da Bolívia, do Paraguai, da Argentina, do Uruguai e pela porção centro-meridional do território brasileiro. O conceito de culturas híbridas (CANCLINI, 2011) certamente é mais adequado para compreender as relações dentro desse novo mundo. Como resultado das migrações, expatriações, exílios, refúgios, intercâmbios de profissionais e mão de obra qualificada entre nações, surgem na atualidade vários termos que tentam dar conta da diversidade e da forma de lidar com eles, tais como multiculturalidade, transculturalidade e interculturalidade. A multiculturalidade exigiria a predominância de uma cultura sobre a outra e estaria dentro do transnacionalismo, enquanto a interculturalidade seria essa transição para um espaço de “processos de interação, confrontação e negociação entre sistemas socioculturais diversos” (CANCLINI, 2004, p. 40). ■

[LUIZA CRISTINA LUSVARGHI]

Graduada em Letras pela Faculdade São Bernardo (Fasb – 1977) e em Comunicação Social (Jornalismo) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP – 1986). Mestre em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP – 2002). Doutora pela ECA-USP (2007). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Estudo dos Meios e da Produção Mediática e dos processos de transmediação na convergência entre Cinema e Televisão. Colabora com os cursos de especialização do Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU) e da Universidade Anhembi Morumbi (UAM-SP). Desenvolve pesquisa sobre a produção original da Netflix para a América Latina. E-mail: luiza.lusvarghi@gmail.com

3 A nacionalidade do personagem foi escolhida aleatoriamente pelo diretor, que simplesmente deparou com um ator brasileiro que poderia desempenhar o papel, mas que acaba se revelando como um comentário interessante, pois muitos brasileiros exercem esse comércio transfronteiriço.

Referências

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **Enigma e comentário**: Ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BLASINI, Gilberto. Recorriendo las Americas: cars, roads, and Latin American Cinema.. In: GARIBOTTO, Verónica; PÉREZ, Jorge (ed.). **The Latin American road movie**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Os Guarani: índios do Sul – religião, resistência e adaptação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 53-90, 1990.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**: estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Paidós, 2001.

CANCLINI, Nestor García. **Diferentes, desiguales y desconectados**: mapas de la interculturalidad. Barcelona: Gedisa, 2004.

IANNI, Octavio. Globalização e transculturação. **Revista de Ciências Humanas UFSC**, Florianópolis, v. 14, n. 20, p. 139-170, 1996.

PAIS, José Machado. A juventude como fase de vida: dos ritos de passagem aos ritos de impasse. **Saúde e Sociedade**, São Paulo, v. 18, n. 3, p. 371-381, 2009. Disponível em: <http://bit.ly/38KE5Vs>. Acesso em: 20 dez. 2019.

PAIVA, Samuel. Gêneses do gênero road movie. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, n 36, p. 35-53, 2011.

SCHEMES, Elisa Freitas. A literatura de viagem como gênero literário e como fonte de pesquisa. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28., 2015, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis: Universidade Federal de santa Catarina, 2015. Disponível em: <http://bit.ly/313g4X4>. Acesso em: 21 jun. 2018.

SILVA, Denise Mota da. **Vizinhos distantes**: circulação cinematográfica no Mercosul. São Paulo: Annablume, 2007.