

A VIAGEM DA MEMÓRIA ATRAVÉS DO CINEMA

Luiz Adriano Daminello

Doutorando em Estudos Culturais

Universidade do Minho, Portugal

luadridam@gmail.com

RESUMO: A memória cultural ou memória coletiva é o conjunto de práticas, estruturas e mídias pelas quais um grupo de pessoas relembra narrativas de um passado comum.

Mas, em muitas ocasiões, ela não está restrita aos limites que definem esse grupo, já que se transporta e se transforma através do contato com outras memórias. Na atualidade, os filmes são meios pelos quais essa transculturalidade é processada com mais frequência, devido à facilidade que eles têm de cruzar fronteiras sociais, linguísticas e políticas.

Este ensaio usa alguns desses conceitos para analisar, no filme *Yvy Maraey* (Valdivia, 2013), como memórias distintas se relacionam em um processo de viagem, descoberta e resignificação.

PALAVRAS-CHAVE: filmes de memória itinerante, filmes de viagem, road movies, transculturalidade, memória itinerante, relacionalidade mnemônica, montagem multidirecional, memória cultural, memória coletiva.

ABSTRACT: Cultural memory or collective memory is the set of practices, structures, and medias by which a group of people recalls narratives of a common past. But on many occasions, this memory is not restricted to the boundaries that define this group, since it is transposed and transformed through contact with other memories. At present, films are the medias by which this transculturality is processed more frequently, because of the ease they have to cross social, linguistic and political boundaries. This essay uses some of these concepts to analyze, in the film *Yvy Maraey* (Valdivia, 2013), how distinct memories relate in a process of travel, discovery and resignification.

KEYWORDS: traveling memory-film, travel films, travel movies, road movies, transculturality, traveling memory, mnemonic relationality, multidirectional edition, cultural memory, collective memory.

Astrid Erll, na Introdução do livro *Cultural Memory Studies* (2008, pp.1-6), adota como início dos estudos que o título sugere, os trabalhos de Maurice Halbwachs. Este sociólogo francês tem como assunto de sua mais célebre obra o estudo do conceito que ele vai chamar de "memória coletiva", que é a memória compartilhada por um grupo de pessoas: uma comunidade, uma família, uma classe social, uma nação ou outra forma de agrupamento (Halbwachs, 1992). "Média, práticas, e estruturas tão diversas como mitos, monumentos, historiografia, ritual, lembrança conversacional, configurações de conhecimento cultural e rede neuronal são hoje em dia colocados sob o guarda-chuva do largo termo" (Erll, 2008, p.1). Para organizar essa multiplicidade, ela estabelece um quadro de estudo com divisões baseadas nas "dimensões", nos "níveis" e nos "modos" de memória. As dimensões de cultura e memória estariam organizadas nas "memórias sociais" (foco de interesse das ciências sociais), nas "memórias materiais" (focos de interesse da literatura e estudos dos médias) e "nas memórias cognitivas" (campo da psicologia e neurociências). Os níveis de memória, por sua vez, se dividiriam em "individual" e "coletivo", mais precisamente, nível do "cognitivo" e nível do "social e medial". Distintos para efeito de análise, na prática eles estão sempre interagindo. E, por fim, os modos de Memória, que Halbwachs e Pierre Nori distinguiram em história e memória. O primeiro teria concebido história como abstrata, totalizadora e "morta" e a memória como particular, significativa e "viva". Nessa polaridade, Pierre Nori (1984) teria posicionado *lieux de memoire* entre os dois extremos. Erll vai propor a dissolução entre as duas a favor da noção de diferentes "modos de lembrar" em cultura (Erll, 2008, p. 7).

Birgit Neumann (2008, p.333) diz que as memórias são extremamente seletivas e, por isso, dizem-nos mais sobre a maneira como a atualidade se relaciona com o passado do que sobre os eventos do passado. As formas e técnicas narrativas da literatura servem para fazer a conexão entre memória e identidade. Essas relações se alteram conforme a época da escrita. Neumann alega que nas atuais ficções da memória, as instâncias narrativas "interpretam, reinterpretem e continuamente recriam os passados individuais e a identidade construída neste passado é um ato narrativo" (Neumann, 2008, p.338). Esse ato se retro-alimenta de narrativas anteriores e por muitas vezes vai fazer várias versões

do passado conviverem simultaneamente. Neste ponto, a diversidade e a identidade podem ser zonas de conflito. É possível coexistirem diferentes memórias? E a identidade criada por uma memória pode reacender conflitos passados ou criar conflitos presentes? Segundo Rigney (2008, p.345-346), conceitos do passado responsáveis pelas identidades não podem ficar estáticos, pois assim estariam sob o risco de morrer. Há uma enorme necessidade humana de recriar os lugares de memória. Eles precisam ser reescritos e renarrados constantemente. Desta maneira, estaríamos falando não mais de “lugares” de memória, mas sim de “dinâmicas” de memória.

Erll (2008, p.389) vai afirmar que as ficções audiovisuais, como filmes, novelas e seriados, têm um poder impressionante de moldar a imaginação coletiva. Mas não têm grandes compromissos com a acuracidade da história porque não é isso o que garante que eles passem a ser representações de uma memória coletiva. Para Erll, “onde quer que o passado é representado, a escolha do média e da forma tem efeito no tipo de memória que é criada” (Erll, 2008, p.390).

Considerando que os médias, meios estéticos e formais de materialização das lembranças, intervém de forma significativa na possibilidade das lembranças tornarem-se memórias culturais, há que se ressaltar a capacidade de sedução das imagens fotográficas e fílmicas nesse processo. Porém, mesmo levando em conta a iconicidade da imagem fotográfica, é preciso considerar que o mundo real não é composto apenas de coisas concretas (visíveis e materiais), mas também pelos seus componentes abstratos (símbolos, funções, etc.). O que leva à conclusão que a memória surge da combinação da imagem com a imaginação, sendo que esta última seria melhor detalhada pelo texto e não pela imagem fotográfica. Peter Burke alertou para essas questões em seu livro *Testemunha Ocular*:

os eventos históricos alcançam o espectador somente depois de ter passado por um duplo filtro, o literário e o cinematográfico. Além disto, filmes [possuem] iconotextos mostrando mensagens impressas para ajudar ou influenciar a interpretação das imagens pelo espectador. Entre os iconotextos um dos mais importantes é o título do filme, que influencia as expectativas dos que o verão antes que tenham visto uma única imagem (Burke, p.199, 2004).

Segundo afirmação de Erll: “Memória Cultural é constituída por uma série de diferentes médias, operando dentro de vários sistemas simbólicos: textos religiosos, pintura histórica, historiografia, documentários de TV, monumentos e rituais comemorativos, por exemplo. Cada um desses médias tem seu modo específico de

lembrar e deixará seu rastro na memória que cria”. (Erll, 2008, p.389). Destacando a relevância das formas estéticas dos filmes para construir a relação entre memórias na cultura, ela apresenta o conceito de *mnemonic relationality* (relacionalidade mnemônica) em artigo intitulado *Travelling memory in european film: towards a morphology of mnemonic relatedness* (Erll, 2017). Através da análise da morfologia de três filmes recentes, que ela escolhe por representarem a transculturalidade da memória na Europa, ela demonstra que "as estruturas do enredo, a distribuição da informação e as técnicas de edição são formas de representação e produção da relacionalidade mnemônica” (Erll, 2017, p. 1).

Erll parte do conceito de Wolfgang Welsch (1999), que no final dos anos 90 propõe a virada da transculturalidade, segundo a qual no mesmo espaço conviveriam diversas culturas, muitas em processos de viagem migratória ou diaspórica, impulsionados por dinâmicas de trabalho, de guerra ou colonialismos. Nesses termos, Erll vai usar o conceito *travelling memory* e conceber a memória transcultural "como a incessante perambulação de portadores, médias, conteúdos, formas e práticas de memória, suas contínuas 'viagens' e transformações sucessivas através do tempo e do espaço, cruzando fronteiras sociais, linguísticas e políticas” (Erll, 2011, p. 11). O termo surge da metáfora *Traveling Culture*, usada por James Clifford (1992) para avaliar os deslocamentos tanto do etnógrafo quanto os do seu objeto de estudo, problematizando o espaço do trabalho de campo no contexto da pesquisa etnográfica. Para ele, na etnografia do século XX, é importante pensar o informante não como um ser recluso em sua comunidade, mas como um ser viajante em constante contato com outras culturas.

Também podemos traçar proximidades do termo *Travelling Memory-film*, usado por Erll, com os termos *Travel Films* e *Road Movies*. *Travel films* é o nome designado aos filmes surgidos anteriormente aos filmes etnográficos. Mostravam terras e povos distantes mas não tinham rigor científico de pesquisa antropológica. Eram feitos por viajantes amadores cujo objetivo principal era capturar o exótico. O elemento mais evidenciado no filme era a viagem do cineasta e sua versão sobre a cultura do “outro”, geralmente com pontos de vista preconceituosos e etnocêntricos. Por isso, os *Travel Films* servem atualmente mais como reflexão da cultura colonizadora do realizador do que como análise das culturas registradas. Por sua vez, os *Road Movies* são os filmes popularmente conhecidos por terem personagens que traçam sua história em uma viagem. O trajeto é ameaçador, os conflitos são existenciais e os personagens estão inquietos, inseridos em um ambiente de ilegalidade. Entretanto, o mais marcante é que durante o trajeto há uma transformação do personagem provocada pelas tensões resultantes do

encontro com outras culturas com a qual ele se depara ao longo do caminho e os conflitos com a própria identidade. Os *Road Movies* apresentam mais explicitamente a jornada do herói arquetípico, presente na teoria sobre os mitos de Joseph Campbell (2005) e adaptada para a análise de obras cinematográficas por Christopher Vogler (2015).

Traveling Culture, Travel Films e Road Movies estão implícitos no que Erll chama de *Mnemonic Relationality*. Segundo ela, "viagem é o processo básico da memória, o movimento de pessoas, mas também de materiais e mídias, de formas e práticas, e de conteúdos que eles carregam" (Erll, 2017, p. 2). Todas as memórias produzidas em cultura são transculturais e, por sua vez, geram possíveis relacionaisidades mnemônicas, que seriam as estruturas de conexão abrangendo dimensões biológicas, mentais, sociais e materiais. Um *Travelling Memory-film* seria uma obra de relacionalidade mnemônica devido a 3 características. Primeiro é a de ser um *Road Movie*, uma viagem que transporta memórias, transformando ideias do passado durante a rota. A segunda característica seria a justaposição de diferentes memórias, sendo o filme o veículo que atravessa as fronteiras reais ou simbólicas entre essas memórias. E, por fim, os modos de produção e distribuição que criam relacionaisidades entre realizadores e audiências de várias identidades culturais.

O filme *Yvy Maraey* (Valdivia, 2013) é um exemplo marcante do que seria um *Travelling Memory-film* segundo as definições de Astrid Erll. Juan Carlos Valdivia é um cineasta boliviano que estudou cinema em Chicago e se radicou no México a partir de 1994, porém mantendo sempre o interesse por questões culturais da Bolívia. O filme consegue construir uma narrativa audiovisual de ficção, inserindo questões filosóficas e existenciais pertinentes e contemporâneas sobre as multiculturalidades exibidas na película, de maneira adequada a não interromper o fluxo da história que quer contar. Utilizando-se de reflexões e fatos autobiográficos, o enredo de Valdivia gira em torno do personagem Andréis, um cineasta boliviano, rico e de etnia branca, que quer fazer um filme sobre índios Guaranis no Chaco boliviano. Ele estabelece contato com um deputado da etnia guarani que lhe arranja um guia para levá-lo até o território onde pretende fazer as pesquisas que lhe servirão de base para o roteiro que vai escrever. O *karai*, denominação guarani para "homem branco", tem como projeto inicial filmar o mais profundo do mundo guarani. Espera ainda encontrar indígenas como os que viu em filme do sueco Erland Nordenskiöld (Bolívia, 1908/1909)¹, antropólogo cujas pesquisas estavam focadas na pré-história da América do Sul.

¹ O filme exibe imagens que simulam os filmes de Nordenskiöld, mas que foram feitas na atualidade, de forma ficcional.

A questão que surge logo na primeira cena do filme, e se repete na cena final, é na realidade o último acontecimento da narrativa que assistimos: Uma menina Guarani lhe pergunta: “De que cor você vê as coisas?”. Andreis responde: “Da mesma cor que você”. Ao que a menina responde com outra pergunta: “E como você sabe como eu vejo as coisas?” (Valdivia, 2013, 00:00:41). O diálogo é feito em castelhano e guarani, com a tradução simultânea durante a conversa, reforçando o conceito de que o entendimento não é uma simples questão de compreensão da linguagem. A questão é a mesma que está presente na voz do personagem Wittgenstein em trecho do filme, de Derek Jarman (1993):

Um cão, não pode mentir. Nem pode ser sincero. Um cão pode esperar a seu dono. Porque não pode esperar que venha na quarta-feira? É por que não tem linguagem? Se um leão pudesse falar, não entenderíamos o que ele diria. Por que digo isto? (...) Sim, poderíamos procurar um intérprete. Mas do que nos serviria? Imaginar uma linguagem é imaginar uma forma de vida. É o que fazemos e o que somos, o que dá sentido a nossas palavras. Não entendo a linguagem do leão porque não sei como é o seu mundo. Como posso conhecer o mundo em que habita o leão? Acaso não lhe entendo por que não posso entrar na sua mente? (Wittgenstein, 1993)

Essa é a crise de representação que vai acompanhar o cineasta Andreis durante todo o trajeto percorrido para criar o roteiro. Crise que aparece em suas reflexões já no início do filme:

Um dia resolvi inventar um personagem para eu mesmo. Esse personagem precisava inventar outro para poder dizer: “Não sou você”. E assim ele e eu vivemos na nossa própria criação onde há personagens que nos alimentam. Nesse mundo não há nada para conhecer porque tudo é uma invenção. Há 100 anos o homem branco veio conhecer o índio. Fazer filmes e tirar fotos dele. Não vieram inventá-los. Vieram conhecê-los. Porque, para inventar, é preciso conhecer. Hoje em dia o índio não estuda para se conhecer. O índio estuda o que o homem branco observou dele para conhecer-se a si mesmo. Mas em algum lugar do mundo existem esses homens invisíveis que ainda se atrevem a inventar o mundo. Vou procurar esse homem que terei que inventar. Vou buscar, vou buscar... Não é certo que morrer seja ruim, não é certo que seja ruim. O cinema é uma arma de destruição. (Valdivia, 2013, 00:01:49)

Essas reflexões, que aparecem também em outros momentos do filme, tendem a não deixar explícito se são do cineasta Andreis, personagem do filme, ou do próprio Valdivia ao tentar realizar seu filme. Desta maneira, insinua que se trata de reflexões

autobiográficas, reforçadas em cenas posteriores quando o personagem chega a olhar para a câmera, quebrando a fronteira que separa o espectador do mundo diegético do filme. Em uma entrevista posterior à filmagem, Valdivia nos revela a origem da ideia:

Os indígenas queriam criar uma película que fosse uma saga, estilo *Coração Selvagem* com Mel Gibson. Os indígenas estavam em campo de batalha em Corouique que eu tinha visitado muitas vezes. E um menino de 20 anos tinha resolvido fazer uma película sobre Corouique. E ele saca um datashow e me mostra a batalha de Corouique filmada por ele e por outros estudantes de cinema. Ai eu disse: - Vou para minha casa. Não tenho dada para fazer aqui. Então eu fui para minha casa e começamos a trabalhar com o companheiro Ortiz e fizemos uma película que estava baseada em nossas vivências. Queria fazer uma película de autoria própria. Tudo que está nessa película fui eu que investiguei. São coisas que se passaram a ele e a mim. Onde finalmente um se encontra no outro. E isso para mim foi a reflexão fundamental desta película e é a combinação de regresso de viagem à Bolívia, meu enamoramento com sua gente, minha entrega à toda a sua gente e ao que estão criando os Bolivianos. Creio que todos agora estamos em uma guerra de imaginários e todos estamos inventando o país (Valdivia, 2014, 00:07:40).

O filme tem a estrutura narrativa de um *Road Movie*, no qual Andrés persegue o mito do “bom selvagem” de Rosseau, e que revela o sintoma de sua própria crise, a nostalgia por um estado de ser que não é o seu, a busca por um mundo que pretende recuperar através do cinema. Por sua vez, Yari, o guarani que o acompanha por essa viagem, é como o mentor que por vezes é seu guia, por vezes o acompanhante incômodo que coloca as convicções de Andreis em questão, redefinindo o lugar da sua identidade no mundo em que vive.

Identidade e poder

Valdivia evidencia como as identidades se transformam em mercadoria. De um lado há um cineasta que quer fazer um filme, produto que de forma direta ou indireta irá gerar vantagens comerciais. Por outro lado temos os Guaranis, representados na figura do guia e do deputado, que aprenderam que a cultura e a identidade deles também são detentoras de valores comerciais no mundo capitalista em que estão inseridos. E conscientes da condição financeira privilegiada do *karai*, negociam um preço pelo trabalho, mesmo sabendo que talvez o que ele procura já não existe mais. Há inclusive

uma demonstração de incômodo de Yari por estar conduzindo Andreis para um falso destino. O filme não deixa claro, durante todo o desenrolar da história, se foi estabelecido algum contrato de trabalho envolvendo pagamento em dinheiro. E o guia guarani mostra-se, em vários momentos da narrativa, descompromissado com a sua função, exceto pela ética de um Guarani não abandonar um *karai* à própria sorte em terras estranhas. Assim partem os viajantes, sem que fique claro, nem para os espectadores nem para os personagens, se a relação estabelecida é a de chefe e empregado, ou a de companheiros de viagem. Logo no início do trajeto, que acontece em um jipe por caminhos da vasta planície de florestas do *Gran Chaco*, eles vão conversar sobre relações de poder e convivência. Sobre o fato de o presidente da Bolívia, Evo Morales, ser um indígena, Yari retruca:

E o camarada do Altiplano disse: “Nós estamos no poder”. O Estado é uma criação do homem branco. Para nós termos poder no Estado, temos que fazê-lo desaparecer. Se somos pobres e miseráveis, para que ser parte de um Estado? Você sobe e desce quando quer e com isso você ganha. (Valdivia, 2013, 00:13:06)

E sobre a afirmação de Andreis: "Agora na Bolívia os brancos são índios", Yari responde: "Sim, tem razão. A situação se inverteu. Agora vocês brancos tem que defender a sua identidade. Como você se sente com isso?" (Valdivia, 2013, 00:15:44). Assim, as memórias e as identidades são definidas como mercadorias e também como território de poder, precisando do estabelecimento de uma fronteira que evite os conflitos. É então que Andreis sugere uma brincadeira: "Dentro do carro, eu mando. Fora do carro manda você" (Valdivia, 2013, 00:14:17). Desta maneira é negociada a hierarquia que vai comandar os trabalhos da viagem que se segue. O poder é definido em forma simbólica por uma fronteira física, a lataria do carro, que tentando ser a solução para o convívio pacífico entre duas culturas em viagem, acaba se tornando zona de conflito e questionamento, como é comum em fronteiras. Como vemos logo adiante no filme, um grupo de Guaranis está na estrada à espera de uma carona e Yari manda-os subirem na parte de fora do jipe. Andreis tenta reclamar, dizendo que é muito peso para o carro, porém acaba tendo que obedecer a negociação feita anteriormente, na qual Yari manda do lado de fora do carro. A ambivalência das identidades como formas de poder surge ainda em uma cena na qual Yari oferece folhas de coca para Andreis. Este recusa e Yari neste momento gosta da separação cultural entre os dois:

Bom saber que não masca coca. Não gosto dos brancos que tentam ser índios, usam poncho e vivem com um bolo de coca na boca. Não estou nem aí para eles. Gostamos de brancos como você. Com uma casa de 16 quartos e uma caminhonete como esta (Valdivia, 2013, 00:15:05).

Mas quando Yari questiona o que tanto escreve Andreis, este responde: “Eu venho do mundo da palavra escrita. Para mim escrever é pensar.” Ao que Yari retruca: “Então volte para o seu mundo. Meu povo não precisa de alguém que pensa e não sente”. (Valdivia, 2013, 00:25:38). Como dizem as próprias palavras de Andreis durante suas reflexões no filme, “o índio necessita de mim para ser índio, assim como eu preciso dele para ser branco. Mas ser eu mesmo em demasia, me desfavorece perante o outro. Assim como o outro quando é demasiado ele mesmo, também é desfavorecido perante a mim” (Valdivia, 2013, 00:21:56).

Identidade e crise existencial

Em busca de uma experiência mediática, o cineasta se depara com uma questão existencial. Durante toda a viagem é atormentado pela dúvida entre fazer um filme ou apenas viver uma experiência. Esta é uma sensação típica dos tempos modernos, identificada como uma crise da cultura, conforme interpreta Moisés Martins (2010). Crise provocada pela comunicação generalizada entre culturas, ressignificando os conceitos arraigados de bom, belo e justo (Martins, 2010, p.267).

Andreis busca o selvagem, a pureza, o antigo, a cultura original, tudo o que não existe mais no seu mundo, ou talvez nunca tenha existido. Não quer mais fazer um filme, quer ser objeto de uma experiência real. Procura o risco em um mundo moderno onde o índio exerce o poder em modelos inventados pelo branco, anda no carro do branco e faz filmes como os brancos. Conforme menciona Martins (2010), a nossa existência está constantemente marcada por múltiplas transições, separações e ambivalências que nos levam a infinitas travessias de exílio, solidão e clandestinidade, e da mesma forma, excitação, efervescência, emoção” (Martins, 2010, p.271). Essa ambivalência tornou-se necessária nas dinâmicas sociais, nas comunicações interculturais, no encontro entre identidade e alteridades.

Sem garantias no caminho que nos leva ao outro, mas obrigados a fazer escolhas e a correr riscos em ligações marcadas pela ambivalência, mais do

que as ideias de projecto, plano de carreira, grandes objectivos e planificação da vida a longo prazo, ganham hoje importância em nós, o presente, as circunstâncias, o aleatório e as emoções. E da mesma forma acentuam-se também, mais do que no passado, a intensidade precária das relações, as variações dos sentimentos amorosos, as incoerências ideológicas e as mobilidades existenciais e profissionais. Em consequência, passamos a procurar a salvação bem mais nos passos por onde vamos a caminho, passos que são de desassossego, do que no enraizamento que nos garanta uma origem, um nome, um fundamento e um território. Aliás, a origem, o fundamento e o território, que outrora nos falavam da 'determinação do ser como presença', não passam hoje de estilhaços e fragmentos, num tempo 'acentrado' (Martins, 2010, p.271).

Ambivalência

O conceito de ambivalência é justamente o que surge com a crise da cultura, mais exatamente falando, a crise da cultura ocidental que estava baseada na razão. A racionalidade tinha por objetivo eliminar a ambivalência, ou seja a dupla interpretação de um fato. O conceito de ambivalência vai ser explorado por Bauman (1999) como uma forma de respeitar a alteridades na relação social. Para o filósofo, temos que encarar a vida como um jogo, onde não temos certeza de nada, onde viver a vida é trilhar um trajeto prazeroso, independente da vitória ou derrota. A ambivalência estaria relacionada com a dificuldade de atribuímos um conceito válido ou exato para as coisas do mundo, um sentimento de impotência da lógica em face às relações que se estabelecem entre a cultura e a natureza. Dessa incerteza surge a crise de identidade de Andreis que por querer fazer um filme sobre um Guarani em estado ainda “selvagem” descobre a inutilidade e impossibilidade do seu desejo. Andreis tem dificuldade em abandonar seus próprios modos de ser, abandonar seus escritos e raciocínios lógicos e estabelecer um processo de conhecimento pelo sentimento. É neste momento que seu guia guarani Yari lhe sugere que faça um filme sobre si próprio, um filme reflexivo, uma autoetnografia. A ideia é bem vista por Andreis e provavelmente esta cena foi inspirada em fato autobiográfico do cineasta Valdivia, resultando no filme *Yvy Maraey*.

O conflito

A viagem segue e a relação entre Yari e Andreis torna-se cada vez mais conflituosa. Yari não concorda como Andreis se comporta nas comunidades guaranis onde é levado. Durante todo o filme, Yari conversa com outros indígenas na língua guarani, como se o que ele fala não pode ser entendido por Andreis. E nesses momentos usa o artifício para comentar algo sobre Andreis de modo irônico e desrespeitoso. A separação entre os dois se dá quando Yari descobre que Andreis conhece a língua guarani e durante todo o trajeto teve conhecimento do que Yari conversava. Para Yari aquilo significou ter seu território invadido, como se Andreis tivesse avançado suas fronteiras. Irritado, Yari resolve abandoná-lo. Andreis segue sozinho e acaba encontrando pelo caminho dois jovens cineastas guaranis que estão fazendo um filme sobre Apiaguaiki Tumpa, principal líder da rebelião chiriguana de 1892. Andreis fica empolgado com o resultado do filme e isso acentua a sua crise a respeito do trabalho que planejava realizar. Conforme vimos no início, esse encontro é a reprodução de fato real que aconteceu com o cineasta Valdivia durante a elaboração do filme.

Memória e história

O filme feito pelos jovens indígenas encontrados por Andreis conta sobre a batalha Kuruyuki, liderada por Apiaguaiki Tumpa e que foi responsável pelo massacre de uma enorme quantidade de Guaranis. Como diz Andreis, citando o antropólogo Bartolomeu Meliá, "a história do indígena é a breve história de sua destruição". Mas, diferente da história oficial, no filme dos jovens indígenas, os Guaranis, apesar de perderem a batalha, saem vitoriosos e enaltecidos como heróis. Para Andreis, em elogio aos jovens realizadores, o grande valor do filme está no fato de não terem recriado a realidade e consequentemente terem feito do filme um ritual. Na exibição de estreia no povoado guarani vemos comentários sobre a importância do filme, quando em conversa entre duas anciãs, uma delas diz: "que ótimo filme para os nossos netos". Desta maneira ele serve como "invólucro de memórias individuais" (Carvalho, 2014). Diferentemente da história, que tenta se ater à precisão de documentação, registros, testemunhos e outras "provas" científicas, a memória se revela na emoção dos fatos lembrados e compartilhados por um grupo. Se a história busca a impessoalidade e a objetividade, a memória é banhada pela subjetividade e a emoção. Como intencionalmente fizeram os cineastas Guaranis, a

memória filmada e transformada ao interesse de um grupo, serve como um ritual de valorização da identidade desse grupo, como um “lugar de memória” (Nora, 1993), que de alguma maneira alimenta tradições e atribui aos envolvidos uma noção de pertencimento.

A travessia

Andreis continua sua busca pelo filme que pretende realizar ou pela experiência que quer viver. Os novos companheiros cineastas agora se propõem a levar Andreis nas trilhas do pesquisador Sueco Erland Nordenskiöld. No caminho encontram novamente com o deputado. Andreis lhe relata a vontade de desistir de fazer o filme, não voltar para sua casa e abrir um negócio no território guarani. Ao que o deputado lhe cobra: "Você prometeu um filme aos Guaranis. Tem que fazê-lo". No meio dessa conversa chega o guia Yari. Ele havia sido repreendido pelo deputado e pelos seus familiares por ter abandonado Andreis. Novamente assistimos essa ambiguidade do guia e seu papel na história que se desenrola. Inicialmente demonstrando claro interesse financeiro em acompanhar o cineasta, ao longo do percurso não transparece ter assumido um compromisso profissional ou empregatício. Seu papel de guia e companheiro de Andreis passa a ser pela valorização da cultura dos Guaranis. Seguindo um preceito ético do seu povo, não se vê confortável em abandonar Andreis à própria sorte. Desta forma, mesmo contrariado com a intenção do grupo de cineastas de seguir em direção à busca pelas origens Guaranis na Terra sem Males, ele acompanha o *karai*. Não entende porque Andrei insiste em seguir buscando o que já não existe: "você e eu somos diferentes, acho que nunca nos conhecerá". Ao que Andreis responde: "que bom sermos diferentes e que bom que há coisas em ti que não conhecerei. Bom saber de ideias que são só ideias, de filmes que não farei, lugares que jamais conhecerei...Que maravilha". Novamente, neste diálogo, vemos a valorização da ambivalência.

No trajeto Andreis fica doente e Yari se incube de cuidar dele. Mas, a contragosto de Andreis que queria ir a um hospital, leva-o para um tratamento xamânico com um pajé guarani. Cada vez mais, mesmo que de forma involuntária, Andreis caminha ao interior do mundo que estava em busca, destituindo-se de elementos da sua cultura e aproximando-se do mundo selvagem destituído das racionalidades da sua cultura. Finalmente, ele está no interior da Terra sem Males. Após ser curado pelo xamã, Yari lhe incube de uma última experiência para que ele possa finalmente se tornar um Guarani:

passar uma noite na floresta. "Se queres honrar seu novo nome, encare esta selva sozinho. O animal que primeiro caçarem dará o nome a vocês. Aprendi a me virar na sua cidade. Agora você aprenderá a se virar na minha selva". E assim eles são deixados no Parque Kaa Yaa, nos Pântanos de Izozog. Andreis resolve ir sem arma. Leva apenas uma caixa de fósforos que consome nos primeiros momentos da noite. Na escuridão, como que em uma viagem no tempo, tem uma visão do passado dos índios Guaranis. Andreis sobrevive à sua noite na floresta. E quando volta ao local onde havia deixado o carro, encontra-o desmontado por um grupo de jovens Guaranis, que se apropriam das peças do carro e dos objetos pessoais de Andreis, resignificando suas utilidades e usos ao mesmo tempo que destruindo seus valores. Aqueles Guaranis já não são mais os bons selvagens que Andreis buscava e o cineasta já não é o *karai*. A fronteira entre os dois mundos, estabelecida entre Yari e Andreis como a lataria do carro e que separava a zona de poder de cada um (dentro mando eu, fora manda você), foi desmanchada, atravessada, invadida. E o que temos agora são "traveling cultures" (Clifford, 1992).

Traveling Culture

O indígena que existe atualmente é detentor de uma identidade de sincretismos de culturas. Não existem mais os Guaranis anteriores ao contato com homem branco. Mas também, quem é o homem branco atual, se não um ser confrontado com a necessidade de convivência com culturas estranhas? O filme discute uma questão bastante comum à etnografia pós-moderna: "como análises culturais constituem seus objetos - sociedades, tradições, comunidades, identidades - em termos espaciais e através de específica práticas espaciais de pesquisa" (Clifford, 1992).

Andreis tenta delimitar o cenário do seu filme em um mundo guarani anterior ao contato com o homem branco, aquele encontrado pelo antropólogo Sueco Erland Nordenskiöld. Mas o que encontra, no mundo pós-moderno, está registrado no filme realizado pelo cineasta Valdivia. O cenário do filme, ou por assim dizer, o campo de pesquisa do cineasta, é a viagem que leva pessoas que estão em constante troca de mercadorias e culturas diversas. A noção de Guaranis ou *karais* se dilui. Existem Guaranis deputados, existem Guaranis cineastas, existem homens brancos que falam a língua guarani e almejam uma experiência na selva. Os cenários estão nas cidades, nas estradas, nas aldeias, vilas e florestas.

Conclusões

Estudar cultura ou estudar culturas é uma questão que está no cerne dos objetivos dos Estudos Culturais. Estudamos outras culturas para conhecê-las. Mas para que conhecê-las? Para dominar ou para interagir, quais são as relações de poder?

O filme *Yvy Maraey*, que como produto pertence ao mundo real, é resultado da busca que empreendeu o personagem na ficção, ou seja, é o produto realizado posteriormente à história que acontece no mundo diegético, enredo que assistimos na tela. Desta maneira, também dilui as fronteiras entre ficção e documentário, já que é uma invenção ou recriação do fato real que gerou o filme, como assim podemos supor. É como um tratado sobre as possibilidades e impossibilidades de se descrever a alteridade, seja de forma objetiva ou subjetiva.

Essa separação clara entre objetividade e subjetividade se rompeu na etnografia a partir dos anos 1960, fazendo emergir o modelo auto-reflexivo e dialógico, embaralhando inclusive a autoria dos trabalhos, e principalmente, colocando em questão a própria possibilidade da descrição das culturas. Se cultura não é objeto que pode ser descrito, também não é um corpo unificado de símbolos e significados que podem ser interpretados (Clifford, 1986). Desta forma, seria impossível chegar-se a algum conhecimento, já que o conhecimento é feito a partir de processos que não são comuns a todos as pessoas, nem a todos os povos, nem a todas as civilizações.

Na atualidade do mundo midiático, onde filmes e programas de TV transportam memórias para todos os lugares, é imprescindível discutir como as formas mediáticas constroem as relacionalidades entre memórias. Astrid Erll chama a atenção para o fato que devemos estudar melhor a morfologia das formas mediáticas como construtoras de relacionalidades entre memórias. Resignificar museus, festas, tradições, desvirtuá-los, e atualizá-los. Há que se rever os lugares da memória e recuperar neles a dinâmica viva das culturas, que estão sempre se criando e se desmanchando, que só são possíveis de permanecerem vivas porque podem ser tocadas, manipuladas, recriadas e atualizadas, fazendo parte do presente e não só como memórias fixas do passado.

Referências

- BAUMAN, Z. (1999). *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BURKE, P (2004). *Testemunha Ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC. p.197-203.
- CAMPBELL, J. (2005). *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Editora Pensamento.
- CARVALHO, E. L. (2014). Educar para o Patrimônio. In: Souza, S. L. M; Carvalho, E.L. (Org.). (2014). *Patrimônio Cultural. Educação para o Patrimônio Cultural. Parte II*. P. 67. Rio de Janeiro: SEC/Inepac. Retirado de <http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/acervo/exibir/20/0>
- CLIFFORD, J. (1986). Introduction: Partial Truths. In J. Clifford; G. E. Marcus (Ed.). *Writing Culture* (pp. 01-26). Berkeley e Los Angeles, California: University of California Press.
- CLIFFORD, J. (1992). Traveling Cultures. In L. Grossberg; C. Nelson; P. A. Treichler (Eds.). *Cultural Studies* (pp. 96-116). New York: Routledge, Chapman and Hall.
- ERLL, A. (2008). Cultural Memory Studies: An Introduction. In: Erll, A. Nunning, A. (Ed.) (2008). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin, New York: Walter de Gruyter. pp. 1-6.
- Erll, A. (2011). Travelling Memory, *Parallax*, 17:4, 4-18, DOI: 10.1080/13534645.2011.605570 Retirado de <http://dx.doi.org/10.1080/13534645.2011.605570>
- ERLL, A. (2017). Travelling memory in european film: towards a morphology of mnemonic relatedness. *Image [&] Narrative*, 18.1. Special Issue *Audiovisual Memory and the (Re-)Making of Europe*. Retirado de <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/1468/1177>
- HALBWACHS, M. (1992). *On Collective Memory*. [S.l.]: University of Chicago Press. pp. 54–166. ISBN 978-0-226-11594-8
- MARTINS, M. L. (2011). *Crise no castelo da cultura. Das estrelas para os ecrãs*. Coimbra: Grácio Editor.
- MARTINS, M. L. (2010) “A mobilização infinita numa sociedade de meios sem fins”, in Álvares, CLÁUDIA & DAMÁSIO, Manuel José (orgs.) *Teorias e práticas dos media: situando o local no global*, pp. 267-279. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas. Retirado de <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/24250>

- NEUMANN, B. (2008). The Literary Representation of Memory. In: Erll, A. Nunning, A. (Ed.) (2008). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary hand-book*. Berlin, New York: Walter de Gruyter. pp. 333-343.
- NORA, P. (1993). *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História do Departamento de História da PUC-SP, n. 10, p. 7-28. São Paulo: PUC-SP.
- NORA, P. (1984). *Les lieux de mémoire*. Paris: Galimard.
- RIGNEY, A. (2008). The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing. In: ERLI, A. NUNNING, A. (Ed.) (2008). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary hand-book*. Berlin, New York: Walter de Gruyter. pp. 345-353.
- VOGLER, C. (2015). *A Jornada Do Escritor. Estrutura Mítica Para Escritores*. São Paulo: Editora Aleph.
- WELSCH, W. (1999) Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today. In M. Featherstone; S. Lash (Eds.), *Spaces of Culture: City, Nation, World*. (pp. 167-188). London: Sage. 1999. 194-213. Retirado de <http://www2.uni-jena.de/welsch/>

Filmografia

- JARMAN, D. (1993). *Wittgenstein*. UK, Japan: BFI Production, Bandung Productions, Channel Four Films
- TEDX (2014). *Inventar un país: Juan Carlos Valdivia at TEDxViaLibertad*. Retirado de https://www.youtube.com/watch?time_continue=461&v=A4K1qZkJhxE
- VALDIVIA, J. C. (Realizador). (2013). *Yvy Maraey. Terra sem males* [Filme]. Bolívia: Cinenómada, Ibermedia, PJB Picture Company, Rio Negro