

Homens oceânicos e elegias à natureza (A valorização das origens no documentário latino-americano)

Denise Tavares¹

Resumo: Sob os investimentos estéticos e narrativos do documentário de resistência na América Latina, pulsa uma produção significativa de filmes e vídeos que têm buscado resgatar uma relação com os povos originários e com a natureza atualmente muito devastada do território. Trata-se de realizações que são mobilizadas por um sentimento de resgate e valorização do modo de vida e cultura destes povos, de modo a ampliar a visibilidade das suas justas reivindicações e, também, as relações que tecem com a natureza. Deste grupo amplo de produções destacamos aqui as obras *Tierra roja* (Ramiro Gómez, 2006), *Pachamama* (Eryk Rocha, 2009) e *Por qué murió Bosco Wisum* (Julián Larrea Arias y Tania Laurini, 2010). O corpus foi definido a partir de duas questões centrais. Uma, por expressarem um período em que ainda se vivia sob a ideia de um projeto político comum latino-americano onde, com gradações diferenciadas, reconhecia-se o genocídio dos indígenas do continente e, portanto, o dever de justiça. Outra, pautada pelo propósito de discutir possíveis veredas narrativas desse movimento de valorização das origens, que se adensam pelo atrelamento à ideia da descoberta do outro, viabilizada por concepções de realização que se valem da lógica do dispositivo, da observação e do registro.

Palavras-chave: Documentário; Identidade Latino-Americana; Narrativas; Povos Originários; Resistência.

Abstract: Under the aesthetic and narrative investments of the documentary of resistance in Latin America, it strikes a significant production of films and videos that have sought to rescue a relationship with the native peoples and with the currently devastated nature of the territory. These are achievements that are mobilized by a sense of redemption and appreciation of the way of life and culture of these peoples, in order to increase the visibility of their just demands and also the relationships they weave with nature. From this large group of productions we highlight here the works *Tierra roja* (Ramiro Gómez, 2006), *Pachamama* (Eryk Rocha, 2009) and *Why Bosco Wisum died* (Julián Larrea Arias and Tania Laurini, 2010). The corpus was defined based on two central questions. One was that they expressed a period in which the idea of a common Latin American political project where, with differentiated gradations, the genocide of the natives of the continent and, therefore, the duty of justice, was recognized. Another, guided by the purpose of discussing possible narrative paths of this movement of valorization of the origins, which are deepened by the link to the idea of the discovery of the other, made possible by conceptions of achievement that use the logic of the device, observation and recording.

Keywords: documentary; Latin American identity; narratives; originating peoples; resistance.

¹ Doutora em Integração Latino-americana, Professora Associada da Universidade Federal Fluminense no Departamento de Comunicação Social e Coordenadora e Professora da Pós-Graduação Mídia e Cotidiano na mesma universidade. E-mail: denisetavares51@gmail.com

Introdução

A ideia de um território ou continente latino-americano definido política e culturalmente ainda enfrenta, sabe-se, muitos embates. Um dos argumentos foca a impossibilidade de unidade frente a uma diversidade tão explícita. Primeiro, pelo próprio histórico do território que abriga processos distintos – e tantas vezes antagônicos – de formação dos países. No entanto, a despeito deste diagnóstico sintético, pode-se dizer que há, em paralelo a tantas diferenças, um denominador comum: os processos de independência das colônias nunca significaram uma rearticulação política contínua e consistente dos descendentes dos invasores com os povos originários nas nações recém-formadas. Ao contrário, o massacre das populações indígenas e sua cultura seguiram intensos ao longo dos séculos, configurando uma situação que persiste hoje sob um maciço alheamento de boa parte das populações urbanas em relação a este extermínio. Por esta e outras questões demandadas pelo percurso amplo e longo das desigualdades sociais, as histórias de resistência continuam a trincar a fina camada (já que muito artificial) da suposta “pacificação” do território latino-americano, sendo este demarcado imaginariamente ou não.

Tal cenário não passa ao largo do cinema político produzido na e sobre a América Latina. Assim, se é verdade que na produção contemporânea de documentários latino-americanos a ideia de resistência tem sido majoritariamente projetada em narrativas circunscritas à luta contra as últimas ditaduras militares (e sua memória) que assombraram (e assombram) os países especialmente a partir de meados dos anos 1960 com extensão até os anos 1990, não há como negar um outro veio de realização, cuja estratégia de resistência tem sido a tentativa de diálogos profundos com a cultura e vida dos povos originários, com a valorização do território natural latino-americano e, finalmente, com a proposta de intersecção destes dois lugares – o rural e o urbano – como um caminho que deve ser percorrido, considerando-se a necessidade de sobrevivência e qualidade de vida de todos. Ou seja, trata-se de um projeto político-cinematográfico que, de certo modo, move-se à contrapelo da lógica do capital ao consagrar-se à natureza e aos povos que a valorizam. Explicitam, neste eixo narrativo, a recusa de reconhecer no modo de vida urbano-predatória como o único viável para toda a população atual da América Latina. Em outras palavras e muito breve e objetivamente colocando, trata-se de um movimento de resistência que tensiona a narrativa imposta pelo padrão de vida urbano que pode ser traduzido, entre outros pontos, pelo imperativo da gestão eficiente, da supremacia da tecnologia e da naturalizada devastação ambiental.

É, portanto, afinado a este lugar que refuta esta teleologia do processo histórico assentada na inevitabilidade da supremacia do modo de vida urbano-predatório, que se constrói este texto [1], que apresenta parte de pesquisa sobre o que considera matrizes temáticas dos documentários que recorrem à celebração da natureza, tanto por seus aspectos míticos de configuração da identidade, como pelo viés da denúncia militante, em uma perspectiva de dar visibilidade a vidas que continuam entrelaçadas e dependentes da terra, floresta e água. Com este propósito, centramos o artigo nos documentários *Tierra roja* (Ramiro Gómez, 2006), *Pachamama* (Eryk Rocha, 2009) e *Por qué murió Bosco Wisum* (Julián Larrea Arias y Tania Laurini, 2010 e O corpus circunscrito foi definido porque delimita um período avaliado como central na fabulação de uma produção audiovisual que, de certo modo, parece ter como pretensão ir além do que pareciam ser consistentes conquistas democráticas do território latino-americano. Isto porque os filmes constroem uma linha do tempo que se inicia em 2006 - momento em que boa parte dos países da América Latina vivia a expectativa de terem superado as trágicas mazelas das ditaduras militares e os projetos neoliberais que se seguiram a estas - e chega a 2010, quando já se vislumbrava a fragilidade política de tal diagnóstico. Fecham, assim, a segunda metade da primeira década deste século que foi tantas vezes projetado pelo cinema como o tempo extremo da consolidação das distopias antevistas pelo esgarçamento das relações humanas e pela destruição ambiental. Um lugar em que o planeta, antes idealmente emoldurado como uma morada fértil e acolhedora, passa a ser percebido como um deserto inabitável para o homem, por conta do próprio homem.

O desenho um tanto caricato de presente e futuro abriga, é claro, além de nuances, projetos de intervenções que procuram desmontar a sua inevitabilidade. No caso dos filmes aqui destacados, a travessia narrativa remete ao conceito de “sentimento oceânico”, apresentado por Freud (2011, pp 14-15), que seria “a fonte de energia religiosa de que as diferentes igrejas e sistemas de religião se apoderam, conduzem por determinados canais e também dissipam, sem dúvida”. Para ele, este sentimento oceânico permite que alguém possa ser religioso, mesmo rejeitando toda crença em um deus onipotente ou qualquer tipo de fé ou ilusão transcendente. Por outro lado, este sentimento, interpretado de uma forma mais livre, nessa discussão sobre as consequências de um processo civilizatório moldado em oposição à natureza, também pode ser apontado como sentimento potente e inspirador, pautado no vínculo da comunhão com o mundo natural e na configuração de um sentimento de justiça frente ao histórico de massacre dos povos originários e invisibilidade de seus descendentes.

Visibilidade e valorização do cotidiano rural

Tecido sob o diagnóstico do desconhecimento, pela população urbana, da realidade do mundo rural do Paraguai, o documentário *Tierra Roja*, primeiro longa-metragem de Ramiro Gómez, tem seu título inspirado em um breve poema do escritor libanês Kahlil Gibran, que surge na primeira tela do filme., antes mesmo dos créditos. O texto traz um diálogo entre uma árvore e um homem, destacando suas similitudes já que ambos confessam se nutrir das profundezas da terra roxa para, a primeira, conceber seus frutos e, o segundo, recebê-los com profundo sentimento de gratidão. Imersa nesta concepção, a obra acompanha quatro famílias de camponeses: duas que vivem na região rural e duas na região indígena. Eles são os “Vera”, os “Esteche”, os “Villalba” e os “Cabral”, protagonistas que, generosamente oferecem alguns dos seus dias à curiosidade alheia, sem temor de compartilhar suas histórias cerzidas por inseguranças e expectativa de dias melhores. São faces que surgem na tela em horários distintos - amanhecer, anoitecer, hora do almoço - e lugares íntimos, em um registro que amálgama as diferenças, apresentando-as como complementaridades necessárias à compreensão da diversidade cultural e social do país – e, por extensão, da América Latina.

No documentário as imagens deslizam sobre a tela submersas em uma atmosfera lírica atravessada por longos silêncios dos humanos, tendo como contraponto a ênfase sonora dos ruídos e sons ambientais. A valorização do áudio formula uma sonoridade quase tátil, que envolve cada ação realizada e destaca a importância dos objetos, bichos e plantas para a compreensão do que ocorre em cada situação diária apresentada. Há, ainda, algumas interferências sonoras extra diegéticas como uma rápida trilha musical, provavelmente um trecho de um hino, cujos intérpretes são majoritariamente crianças. Estas vozes infantis marcam a lírica que destaca o orgulho de ser paraguaio enquanto as imagens avultam a colheita de algodão realizada pelo trabalho infantil. Uma das crianças, inclusive, focada em primeiríssimo plano, olha para a câmera, gestando uma espécie de diálogo mudo entre o olhar que sabe estar sendo capturado e o de quem observa do lado de cá da tela a composição desta sequência tensionada pelos contrastes entre o som e imagem.

A presença de crianças de várias idades que na maior parte do tempo transitam pelas cenas sem escamotear a curiosidade que a presença da câmera provoca, acentua a ideia de uma observação livre, não tão dirigida, que o documentário procura imprimir a despeito das marcas da sua textualidade. Uma opção que

conta com a cumplicidade dos adultos que agem, aparentemente, na toada da lida diária, contribuindo, assim, por esta opção estética e narrativa, onde o cotidiano submerge, imagetivamente, ao ritmo lento da natureza, apresentando um dia a dia sem sustos, sem grandiosidades impactantes, sem virulências inesperadas. A construção narrativa segue, assim, em fluxo, em adesão ao que se convencionou chamar de documentário observacional, onde o cineasta se abstém de inserir sua voz (NICHOLS, 2005). Assim, não há indicações de locais e o universo rural das famílias surge em seu imperativo do contato diário com a terra, fonte primeira das suas sobrevivências e que só se revela generosa se trabalhada dura e arduamente.

Tais contrastes emulam a história do Paraguai, país que vivenciou a devastação de uma das mais cruéis e sangrentas guerras ocorridas na América do Sul. No entanto, a digressão possível não se sobrepõe à narrativa plena de silêncios e ausências. Estas costuram um filme que se apresenta como uma elegia às raízes que sustentam a identidade do país. Falado em guarani, o documentário reafirma uma matriz que se nutre de obras assentadas na valorização do cotidiano definido, na obra, em diapasão menor: ali, a câmera que se porta como observadora (Figura 1), ao mesmo tempo é cúmplice de uma singular relação com estas vidas que não se propõem transgressões, mas sim, intensidades.

Figura 1 - Cena cotidiana que envolve a manufatura de uma faca



Fonte: *Print* do filme

Ao apresentar este circuito que quase sempre é ignorado por quem vive na cidade, o documentário nutre-se de sequências mais longas, quase sempre em distância média, com poucas aproximações que, quando ocorrem, valem-se mais do *zoom in*. Assim, a presença da câmera é praticamente esquecida pelo público sobrando, para este as próprias interrogações quanto à importância que tem este mundo natural, que segue devastado pela lógica urbana e toda a complexa teia que a teceu. Há, portanto, subjacente à narrativa, um contraste evidente: quanto mais a presença do homem atravessa as terras latino-americanas, mais estas são destruídas, particularmente pelo perfil exportador de *commodities* da maior parte dos países que formam o continente. Sob esta percepção adensa-se, talvez, este outro lugar da resistência e identidade latino-americana que, decididamente, assume que sua história abarca muito mais do que 500 anos. No entanto, como olhar este lugar, de certa forma diacrônico em relação à maioria da população?

Encontrar respostas não é simples e a adesão a uma certa militância acaba se impondo. Não à toa, a primeira sequência do filme, que antecede os créditos, destaca, além da dificuldade de iluminação, o sentimento de diferença, demarcando a escolha entre a música de “brancos” e a “nossa”. A distância do cenário urbano contemporâneo também se revela na presença do rádio que funciona muitas vezes como um *off* que contribui para melhor definir o contexto das gravações: “São 4h15 da manhã” ..., ouvimos. Ao longo dos seus 75 minutos, *Tierra Roja*, portanto, busca redimensionar a situação das famílias camponesas e, por extensão, dos indígenas, em um processo que, sobretudo, reafirma a importância da comunhão que ambos têm com a terra, construindo uma dinâmica que, como coloca Nichols (2005, p.52), diminui “a distância entre o realismo fabricado e a aparente captura da realidade mesma, que tanto fascinou André Bazin”. Afina-se, deste modo, àquelas produções que têm a intencionalidade de deixar ao espectador a interpretação da história. Esta, no momento da realização do documentário, ainda não vislumbrava a reviravolta política que logo se espalharia pelos países latino-americanos e que, a mais ou a menos, impactaria o olhar oficial sobre os direitos dos povos originários, a despeito da intensa luta destes, especialmente na Bolívia, como registra *Pachamama*.

Diário de viagem: a estratégia do dispositivo

Gravado em 2007, *Pachamama*, de Erick Rocha, percorreu 14 mil quilômetros em viagem iniciada na região amazônica e que segue, pela estrada, até a Bolívia,

tendo atravessado também o Peru. Viabilizado como um projeto para a televisão que desdobraria o resultado em uma minissérie exibida, em 2008, pelo Canal Brasil e pelo Futura, a obra capta a efervescência das pautas reivindicatórias que, neste período, ainda emergia potente, trazendo à tona as contradições de um processo de civilização pautado pelo massacre dos povos originários. Cenário fecundo para um cineasta como Erik Rocha, assumidamente filiado à ideia da construção de uma cinematografia latino-americana inspirada nas discussões e realizações dos anos 1960, que também envolveram seu pai, Glauber Rocha, e que Erick já havia celebrado no seu documentário *Rocha que Voa* [2].

Pachamama, significa no antigo idioma aymara, “mãe-terra”. Realizada como diário de viagem, a obra dialoga com o gênero que marcou o início da história do cinema, como uma variação das chamadas *atualidades* [3]. “Suas origens remontam a meados do século XIX, quando as palestras ilustradas com projeções de lanterna mágica passaram a atrair uma elite letrada desejosa de ampliar seus conhecimentos sobre localidades desconhecidas e culturas exóticas” (DaRIN, 2004, p. 40). Com o desenvolvimento do cinema de ficção os filmes de viagem perdem espaço, mas a lógica de construir narrativas pautadas pela estrada atravessa o século e mantém-se produtiva no território do documentário. Neste lugar, é possível apontar como uma característica comum destas obras construídas pelos deslocamentos espaciais e temporais, a sub-divisão em micronarrativas bastante aneladas aos movimentos apresentados na tela, sejam estes intencionais ou não. Outro aspecto importante em termos de construção narrativa é um certo artificialismo da jornada na medida que tanto a filmagem como a narrativa rendem-se a um processo de preparação prévia que, não raro, define temporalidade e regras de realização, em uma espécie de busca pela unidade da obra. Por último, há ainda a ideia de que o impulso que mobiliza a viagem implica ir em direção ao outro: gente e lugares capazes de provocar reelaboração identitária. Tais eixos norteadores estão presentes em *Pachamama*.

O Brasil, como sabemos, carrega em sua identidade as marcas de uma colonização que o distinguiu dos outros países da América do Sul. Não só a língua, mas também o seu processo oficial de independência [4] que levou ao trono o filho do rei português, ou seja, o filho do colonizador. Por outro lado, há similaridades: tanto como outros países latino-americanos, aqui também houve o genocídio dos povos originários, além do apagamento das suas lutas de resistência à perda territorial, cultural e de liberdade. Um esforço de constituição nacional que acabou rendendo ao país a grandeza territorial e um significativo isolamento de seus vizinhos. Impactar-se, portanto, em

relação aos acontecimentos que ressoam fora das terras brasileiras é afinar-se ao mote da identidade latino-americana. No filme de Eryk Rocha, tal propósito reafirma-se nos deslocamentos sem um roteiro pré-definido, algo que afina-se aos muitos viajantes que circularam pela América Latina e registraram tais percursos em seus diários de viagem. Estes são referência para a reconstrução histórica de primeiros contatos, passamos e incompreensões de tais observadores cujo desdobramentos resultaram, muitas vezes, em projetos de subjugação cultural, econômica e social.

É claro que o posicionamento político de Rocha tem o viés oposto a este, apesar da proposta embutir questionamentos dos quais emerge a questão central: não conheço este território a que pertencço e, portanto, conhecê-lo é me reconhecer. Sob esta regra o filme estipula um lugar-marco que é a tríplice fronteira formada por Brasil, Bolívia e Peru. Países que, no momento que ocorreram as filmagens, passavam por situações políticas de embates. Diante destes conflitos o documentário faz sua escolha, privilegiando, na narrativa, a situação dos povos originários, ou seja, dos indígenas. O caminho definido também significa revelar que o que estava acontecendo no Peru e Bolívia tem como contraponto o gigantesco silenciamento desta questão no Brasil. Nesta perspectiva, *Pachamama* é uma contribuição potente. Sua opção pelo registro natural das falas e depoimentos contrasta com os enquadramentos que destacam olhos e faces singulares das populações indígenas, quase sempre muito vincadas pelo tempo e vida ao ar livre (Figura 2). Estas, contrapostas aos grandes planos, muito abertos e em vários momentos manipulados ao nível da abstração, desenham um lugar sensorialmente vertiginoso, onírico.

Por outro lado, se em *Tierra Roja* a presença do cineasta só se coloca pela tessitura fílmica, aqui a construção narrativa incorpora e evidencia, exaustivamente, o realizador. Primeiro, porque a câmera opera, na maior parte do tempo, como uma extensão do corpo de Rocha. Ela se move colada ao ritmo de seus questionamentos e descobertas. Nas estradas desertas a intrínseca dupla deslumbra-se com a exuberante natureza, reverenciada deste o título da obra. Já na cidade, as falas entrecortadas de anônimos desenham mais uma percepção caótica que gesta reflexão do que dá a conhecer, com exatidão, o que pensam e propõem estas pessoas. Tanto há a dispersão, que as falas organizadas e com informações objetivas, advém de transmissões radiofônicas e de televisão que são tanto incorporadas pela montagem como, em alguns momentos, intradieéticas. A narrativa articulada por este caminho confirma o interesse por um desenho de manifestações que pulsam por seu caráter de indignação com a situação dada.

Figura 2 - Em *Pachamama* há muitos enquadramentos das faces dos indígenas, a despeito de se manter o anonimato destas pessoas.



Fonte: Print do filme

A percepção apresentada é a do reconhecimento de uma situação social densa e tensa, com caminhos de escoamentos ainda indefinidos. Neste sentido, há um certo paradoxo em relação à presença de Erick Rocha no filme: seus trânsitos e reflexões captados não significam interferência direta ou condução explícita da asserção pressuposta (CARROLL, 2005), que enquadraria mais facilmente o documentário. Por outro lado, o afrouxamento das suas intervenções abre espaço para algumas colocações capazes de provocar sorrisos no espectador brasileiro, em diversas manifestações que expressam a visão dos nossos vizinhos em relação ao que ocorre no Brasil. Uma delas acontece em Santa Cruz, província que luta por sua emancipação da Bolívia onde, um dos entrevistados elogia a capacidade pacífica do brasileiro...E não é uma ironia.

Registro da resistência e a placidez das águas

Se em *Pachamama* as manifestações populares mostradas pelo documentário favorecem uma interpretação pouca articulada quanto à nitidez das pautas, em *Por qué murió Bosco Wisum*, ocorre o oposto. O documentário equatoriano, que dura pouco mais de 30 minutos, tem como núcleo narrativo o registro de um dos conflitos

mais contundentes e recentes do país, quando a nação indígena Shuar enfrenta o governo de Rafael Corrêa, em setembro de 2009, com um argumento básico: não querem suas terras e suas vidas contaminadas pelos poluentes que envolvem a extração de minério e o petróleo. A reivindicação objetiva, destes habitantes da selva amazônica, é uma das respostas à série de reformas promovidas por Corrêa, relacionadas à água, à extração mineral e à educação. Mudanças que afetavam diretamente os interesses dos povos que vivem no território mais inóspito do país.

Eleito no segundo turno das eleições de 2006, ocorrido em novembro, Rafael Corrêa compôs, principalmente com Hugo Chaves (Venezuela), Evo Morales (Bolívia), Luís Inácio Lula da Silva (Brasil), Michele Bachelet (Chile) e, logo depois, Fernando Lugo (Paraguai), o grupo de presidentes que chegaram ao poder afinados, mesmo que em níveis diferentes, a um ideário de esquerda. Uma posição que, no Equador, implica na manutenção de vínculos efetivos com o MIE – Movimento Indígena Equatoriano que, segundo Addor (2016) apesar de “não representar uma parte significativa da população como em outros países e de estar espalhado por diferentes regiões do país, logrou assentar-se como o principal movimento social do país e um dos mais fortes do continente”. (p.301). A posição traduz um longo histórico de embates iniciados desde a independência conquistada em 1830 quando havia, legalmente, uma distinção entre brancos e índios, estes últimos com uma gama imensa de direitos cerceados. Ainda de acordo com Addor (2016, p.312) foi a partir dos anos 1990 que o movimento indígena se tornou efetivamente nacional tendo como marco o “Levantamento Nacional Indígena”, mobilização que durou 10 dias e que parou o país, além de atrair outros movimentos sociais por ostentar uma pauta ampla de reivindicações.

À época da eleição de Rafael Corrêa, o MIE permanecia ativo, a despeito de, neste momento, já apresentar consequências de uma atuação político-eleitoral, projeto assentado na ideia de que a atuação por dentro do sistema político seria mais eficaz – algo similar ao projeto inicial do Partido dos Trabalhadores, do Brasil. A relativa fragmentação do MIE decorria também, neste momento, do impasse quanto à sua identidade. Isto é, se deveria, de fato, tornar-se exclusivamente um movimento indígena ou se abria-se a uma composição pluriétnica. Acabou optando pela primeira posição e assim tornou-se oposição ao governo de Corrêa, apesar de ter colaborado para sua eleição (ADDOR, 2016). E está neste lugar quando começam as manifestações da nação Shuar que constitui o material narrativo do documentário de Julián Arias e Tania Laurini, gravado, na maior parte, como cobertura dos eventos, o que significa uma câmera que busca os pontos de conflito, as manifestações individuais nos interstícios dos

confrontos com a polícia e a perplexidade e revolta no momento em que o professor Shuar, Bosco Wisum, que pertence aos Shauar, é assassinado.

Este, claro, é um dos momentos mais dramáticos do conflito entre a forte repressão policial e os índios cujo cenário é a ponte sobre o rio Upano. A morte de Bosco Wisum, professor bilingue de 43 anos e pai de seis filhos, conhecido militante de esquerda, radicaliza – como deveria ocorrer sempre – o espírito de luta e resistência dos Shuar que partem, em marcha, em direção à capital do Equador, Quito. E, apesar do documentário privilegiar o registro em estilo jornalístico nos momentos de enfrentamento, há espaço para sequências que ressaltam o profundo vínculo das comunidades com a natureza. Por exemplo, em plena cena caótica onde é difícil distinguir as ações da resistência, a câmera se posta à frente de uma indígena que discorre sobre a própria identidade, relacionada também a ações condenadas pela cultura do homem branco. Entre outras colocações ela enfatiza, demarcando a singularidade da história dos povos originários e sua relação com a natureza, gênese de suas cosmogonias: “Nós não precisamos só do alimento, precisamos do Ayahuasca para sonhar, pois é nos sonhos que vemos nosso futuro”.

Esta marca essencial da diferença é acentuada pelas cenas que pausam o foco nos embates e nos discursos afirmativos da identidade e se voltam para a relação dos indígenas com o meio ambiente. Um percurso que já é anunciado nas primeiras cenas do documentário que apresenta uma canoa com dois ocupantes, observada de longe e que singra um rio debaixo de chuva forte (Figura 3). A apresentação, situada como prólogo, revela a importância das águas e da floresta para os índios. O que explica os chamados “tempos mortos” da narrativa serem constituídos pela vida cotidiana de mulheres e crianças à beira do rio, em uma junção de lazer e tarefas da sobrevivência, ambas integradas à convivência direta com a natureza, determinante para se desenhar um modo de vida distinto da civilização urbana. Esta peregrinação da câmera, que observa seus protagonistas a média e longa distância, fabula um contexto de reverência às origens e respeito à organização destes povos, capazes de exigir do governo o reconhecimento de um Equador plurinacional. Posição que, a princípio, não pareceria difícil para um presidente eleito com votos determinantes dos indígenas. No entanto, esta pactuação eleitoral não foi suficiente para diminuir as distâncias entre as culturas e visão de mundo, situação que o documentário expressa em diversas sequências. Cumpre, assim, o papel de dimensionar o quanto, ainda, os legítimos donos das terras latino-americanas continuam apartados dos seus direitos e sonhos enquanto os descendentes dos colonizadores se debatem entre confusos sentimentos e ações, ora

assumindo o lugar de observadores, ora adentrando e misturando-se às lutas e assim oferecendo a parceria que conseguem tornar possível.

Figura 3 - O filme inicia com um amplo plano aberto que mostra a chegada da equipe à floresta amazônica, a partir do rio.



Fonte: Print do filme

Considerações finais

Os movimentos em torno do resgate e valorização da natureza e dos povos originários na América Latina, além do duro revés que sofreram pelo majoritário retorno, pela via eleitoral, das políticas neoliberais e conservadoras, movimento iniciado a partir do final da primeira década do século XXI, também se ressentem das dificuldades de um projeto comum. Apesar do reconhecimento da urgente construção de uma política que valorize o patrimônio cultural dos indígenas e sua fértil relação com a natureza preservada, os debates sobre o tema incluem multifacetadas posições. Por exemplo, para Lecour (2004), manter os indígenas sem condições de diálogo com a cultura e trabalho moderno e submetidos às suas mitologias e cosmovisão, além da exclusividade da língua, é condená-los “a permanecer escravos dos novos senhores ou a se esvaírem em um total abandono” (p. 268). Uruguaio e militante católico afinado à Teologia da Libertação, o autor avalia que apenas a delimitação de terras exclusivas para os índios latino-americanos configura uma estratégia frágil de sobrevivência destes povos, na medida que o outro lado não reconhece, em termos largos, este direito natural.

Acionar esta mudança política demanda, também e forçosamente, consolidar uma nova cultura sobre esta história de espoliação e genocídio, na qual a produção audiovisual pode dar a sua contribuição. Como já colocado: intencionalmente, ou não. No caso dos documentários aqui apontados, a nossa percepção é a de realizações que, talvez, premidas por um “sentimento oceânico”, em que a pauta política se apresenta de forma bruta, travestida pela urgência da justiça e do investimento na preservação ambiental, estas obras se aproximam da natureza e dos povos originários em uma proposta de observação, cara ao documentário direto, com raras interações no momento das gravações e também com a expectativa de realocação no mundo, tanto pelo viés da descoberta do outro como pelo posicionamento lateral, de partilha e cumplicidade com as reivindicações e lutas avaliadas como justas. Em termos narrativos, são construções tecidas pela reverência ao mundo desconhecido e por um ideal de resistência que problematiza a relação do mundo urbano com estes povos ou grupos de pessoas, como ocorre em *Tierra Roja*, cujo contato com a cenário contemporâneo, inclui a presença do rádio, a ida das crianças à escola e outras situações da vida na cidade que não reverberam no vínculo com a natureza, pois este é suficientemente forte e consistente para pautar e dar sentido à vida.

O projeto, dos três documentários, portanto, pode ser reconhecido por uma narrativa que traz subjacente a exaustão dos valores e modo de vida costurados pela ciência e tecnologia que desenham o sentido da vida na cidade. O que provoca uma “volta à natureza”, posição que também implicou trazer às telas, variados rituais da sua consagração. No Peru, em *Pachamama*, um velho índio lembra como a coca, carregada por mulas na região andina, sustentava sua família e outras. Na Bolívia, outro explica, didaticamente, a importância de mascar folhas de coca para se conseguir extrair minério a muitos metros abaixo da superfície da terra. São saberes que o documentário enfatiza, delineando uma abordagem que dialoga, em outro viés, com Certeau (1994) e sua proposta de recuperar o extraordinário em um ordinário pautado pela sobrevivência, pela resistência à adesão absoluta aos valores e modo de vida definidos pelo poder.

Deste modo, a clivagem que organiza a modernidade na América Latina, ou seja, o massacre e/ou silenciamento frente aos povos originários e à importância que estes dedicam à natureza é abraçado, em *Pachamama*, na escolha política que responde às reflexões apresentadas em *off* nos cinco minutos iniciais do filme: “onde parar? Como parar?”, interroga-se, Eryk Rocha, em discurso posterior à viagem, ou seja, em um discurso didático quanto às intenções do documentário. Já em *Tierra Roja* contato com os excluídos insere-se na própria organização social do país que, na

visão do cineasta, deixa invisível sua população rural e indígena, cujo cotidiano é ordenado por uma condição econômica, expressa nas casas precárias, com fogão à lenha e chão batido. Situação que o documentário apresenta sem, no entanto, soterrar seu reconhecimento por estes que preservam uma sabedoria que lhes garante a sobrevivência, mesmo que em existências apartadas dos olhares da maior parte da população paraguaia. Aproximar-se, delas é, portanto, um foco de resistência política, algo que desenha esta matriz cara ao cinema documentário latino-americano que assenta-se na ideia do quão potente pode ser partir em direção a um outro que desconhece, mas cuja resistência reconhece e busca valorizar. O que ocorre, também, em *Por qué murió Bosco Wisum* cuja dimensão trágica dos acontecimentos realocou o documentário ao lugar do testemunho. Território tão essencial se não nos negarmos a reconhecer do quão contínuo e diário ainda é o massacre dos povos originários e da natureza que os nutre e dá sentido às suas (e deveria também dar às nossas) vidas.

Notas

[1] Uma primeira versão deste texto foi apresentada oralmente no V COCAAL – Colóquio de Cinema e Arte da América Latina realizado na Universidade Anhembi-Morumbi/SP, de 12 a 15 de setembro de 2017.

[2] Documentário realizado por Erik Rocha a partir de material gravado por seu pai, Glauber Rocha, em uma visita que este fez a Cuba (ver referências).

[3] Muitas vezes as atualidades são apresentadas como sinônimos de documentário. No entanto, trata-se de produções que abrigam um variado tipo de filmes, incluindo ficção e reconstituições de fatos noticiados nos jornais da época (DARIN, 2004, pp 31-32).

[4] A versão oficial imortaliza o “Grito de Ipiranga”, celebrado no 7 de setembro que é perpetuado de modo tragicômico nos livros escolares onde se ressalta a centralidade do papel de D. Pedro I. Por outro lado, há um profundo escamoteamento das lutas populares anteriores e posteriores à data, configurando uma invisibilidade histórica de diversas iniciativas de lutas de resistência que se espalharam pelo país no período imperial, em especial as mobilizadas pelas lideranças dos negros africanos.

Referências

ADDOR, Felipe. *Teoria Democrática e Poder Popular na América Latina*. Florianópolis: Insular, 2016.

AVELAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, Garcia Espinosa, Sanjinés, Alea*. Teoria de cinema na América Latina. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora 34/ EdUSP, 1995.

CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. In RAMOS, Fernão. *Teoria Contemporânea do Cinema – Documentário e narrativa ficcional*, v. 2. São Paulo: Senac, 2005, p 69-104.

-
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de Fazer. 9ª Ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido – Tradição e Transformação do Documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- FREUD, Sigmund. *O mal-Estar na civilização*. São Paulo: Penguin/Cia das Letras, 2011.
- GERVAISEAU, Henri Arraes. *O Abrigo do Tempo – Abordagens cinematográficas da passagem do tempo*. São Paulo: Alameda, 2012.
- LECOUR, Guzmán M. Carriquiry. *Uma aposta pela América Latina*. Memória e Destino histórico de um continente. São Paulo: Paulos, 2004.
- NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In RAMOS, Fernão. *Teoria Contemporânea do Cinema – Documentário e narrativa ficcional*. v. 2. São Paulo: Senac, 2005, p 47-67.
- PACHAMAMA. Direção de Eryk Rocha. Brasil, 2009. DVD (105 min), widescreen, legendas em Inglês, Espanhol e Português.
- PONJUÁN, Maykel Rodríguez.; MÜLLER, Marcelo (Orgs). *Documentário – O Cinema como Testemunha*. São Paulo/ San Antonio de los Baños: Intermeios/EICTV, 2012.
- ROJA, Tierra. Direção de Ramiro Gómez. Paraguai, 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=la-XJIhxCpc&t=1314s>>, 75 min, standart, color, legendado em Espanhol.
- VOA, Rocha que. Direção de Eryk Rocha. Brasil, 2008. DVD (95 min), 4 x 3 Fullscreen, color, legendas em Português, Inglês, Francês e Espanhol.
- WISUM, *Por qué murió*. Direção de Julián Larrea Arias e Tania Laurini . Equador, 2010. DVD (30 minutos), widescreen, color, legendado em Espanhol.