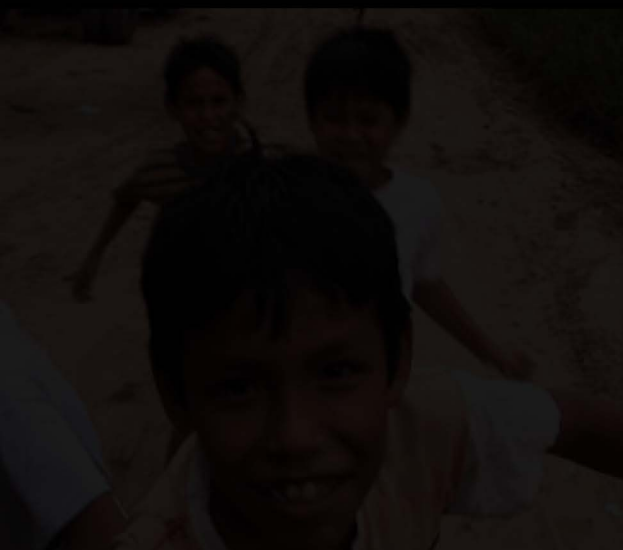


NO CORAÇÃO DA AMÉRICA

SANGUE LATINO

CRUZAR OU NÃO FRONTEIRAS: A POSSIBILIDADE DE CONSTRUÇÃO DE UMA PAISAGEM TRANSCULTURAL



Se o Brasil ainda está de costas para o interior e para a América hispânica, como então voltar os olhos para além do trânsito fácil entre os grandes centros urbanos? Procuo através de filmes me voltar para o que nós mesmos mais recusamos ao nos incluímos com dificuldade na América Latina, ao nos distanciarmos da América hispânica e do interior do Brasil: o mundo ameríndio.

Pachamama

Na busca de construir pontes e diálogos entre culturas, a viagem tem sido um recurso importante não só no cinema. Se voltarmos no tempo, a viagem pelo Brasil já rendeu bons frutos, para além de conhecer e incluir lugares e saberes desconhecidos e desvalorizados, mas também como forma de repensar o metropolitano pelo embate com o outro, seja o sertão, as florestas, o cerrado, o pantanal, o pampa. Estes espaços têm sido cada vez mais entendidos não só como paisagens naturais e regionalistas, mas como contribuição tensa a uma visão de um país multicultural. Pelo menos desde os anos 1970, a viagem pelo Brasil se constituiu como base para filmes com uma narrativa mais fluida e aberta, feita pelos encontros com que os personagens ou a câmera ou ainda a montagem podem construir.

A viagem é uma forma de não construir grandes alegorias nem de tornar realidades locais o microcosmo da realidade do país. Para mencionar dois exemplos maiores, *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, e *Bye bye Brasil* (1979), de Cacá Diegues, cada um a seu modo, realizam este feito de falar em fragmentos, sem grandes conclusões, porque na viagem o que importa é o caminho que se fez, não de onde se parte nem onde se chega. Esse formato também está presente em filmes mais recentes, seja nos registros mais líricos que fazem do sertão uma paisagem afetiva de encontros e desencontros sutis, mas sem perda de vínculos históricos e culturais, como em *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes, e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karim Ainouz. Ou talvez ainda no par antagônico mas igualmente relevante, na viagem pelo Brasil sob o signo do mal-estar em *Cronicamente inviável* (2000), de Sérgio Bianchi, ou o filme da conciliação para além da mágoa e do ressentimento que é *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles.

No entanto, parece que os filmes brasileiros, salvo engano, viajam pouco fora do Brasil através de suas imagens. Mas, pelo menos, três filmes dos anos 2000 realizam viagens pela América Latina, que é o nosso foco: *Diários de motocicleta* (2004), de Walter Salles, *Pachamama* (2008), de Eryk Rocha, e *Estradeiros* (2011), de Sérgio Oliveira e Renata Pinheiro. Ao refazer a viagem feita por Che Guevara pela América do Sul, nos anos 1950, Walter Salles encena um ritual de passagem da juventude para a vida adulta, marcado pela descoberta de uma identidade latino-americana. Ao escolher o início dos anos 50, o filme aponta para uma identidade constituída a partir da indignação pessoal e individual diante das desigualdades sociais, evitando o tema espinhoso dos projetos revolucionários e coletivos que se seguiram. Postura talvez mais palatável para um filme que foi divulgado e bem aceito no circuito comercial. Já *Estradeiros* enfoca pessoas comuns que estão na estrada hoje em dia, à sombra da contracultura, assumindo um quadro latino-americano de precariedade, inclusive econômica. Em *Diários de motocicleta*, a nostalgia de uma outra juventude, um outro tempo parece ser uma chave para o filme que mais idealiza e mitifica o passado. Em *Estradeiros*, trata-se menos de lembrar um passado e mais de procurar seus ecos no presente. Uma vida nômade, sem a estabilidade de um emprego e de uma casa fixos, aparece menos como um sonho do passado e mais como uma outra forma de viver o presente.

Na busca de redefinir para o presente um pertencimento latino-americano é por onde também *Pachamama* de Eryk Rocha se constrói. Já na primeira e bela cena, da estrada em movimento, em plano bem próximo, mistura de asfalto e terra, o filme nos dá o seu melhor: mais do que uma bela fotografia, paisagens, às vezes, quase abstratas, que são experiências sensoriais. Porém, o risco do didatismo que assombra o filme já é enunciado na fala em primeira pessoa que explicita os procedimentos, as boas intenções e o desejo de aprendizado no filme e na viagem. A política é outro elemento-chave que se explicita pelos fragmentos de falas de Lula, Evo Morales, lideranças indígenas e pessoas comuns. Por este caminho, o esforço é fazer um painel fragmentado, articulando mito e história, próximo a uma boa reportagem televisiva. A ênfase em pensar o político traz pouco mais do que um gesto, um sentimento de boa vontade que pouco ajuda a refazer esse diálogo entre Brasil e América hispânica, sempre interrompido e precário. Em vez da nostalgia, *Pachamama* aposta mais na volta do



mais recalcado, simbolizado na derrota histórica de Atahualpa, último imperador dos incas, não como lembrança de um passado ameríndio glorioso, domesticado como símbolo de tantas experiências nacionais, inclusive da brasileira. E quando se distancia do didatismo da maior parte das falas, entrevistas e depoimentos, o filme cresce ao colocar as precariedades e as incertezas, traduzidas por rostos, gestos, cores, falas corriqueiras, no lugar de discursos empostados, oficiais ou não, em que mesmo as opiniões diversas não escondem uma homogeneidade do olhar. Quando é seguidor de Pachamama, que, como nos explica o filme, é a deusa da terra, o filme assume mais radicalmente a deriva, o processo, escapando de uma agenda preestabelecida do diretor.

Parece que paramos sempre na fronteira, mesmo quando a cruzamos, como no caso do filme de Eryk Rocha. *Pachamama* deseja ver no presente um passado vivo, tocar o coração violento e abandonado da América Latina, mas também poético, um coração-montanha. Contudo encena mais um impasse ao procurar atualizar o passado mítico e colonial da experiência indígena com a reemergência do ameríndio como sujeito político ativo e central no Peru e na Bolívia, e, ainda mais, como cidadão de uma América Latina multilíngue e multicultural. Impasse, certamente não só do filme, e que em si já diz muito de nossa persistente precariedade e dificuldade em falar da América Latina, de nos situarmos dentro dela. No entanto, para o vislumbre de um outro mundo, de uma paisagem transcultural, *500 almas* (2004), de Joel Pizzini, parece ir mais longe ao mergulhar no Pantanal, esse espaço de águas e terras entre Brasil, Paraguai e Bolívia. Pizzini não documenta, cruza fronteiras e descobriu o Brasil como lugar de fala ao enfrentar a experiência de fazer emergir um outro ameríndio. Em *500 almas*, emerge uma comunidade, uma paisagem não representada pelo cinema mas construída pela própria imagem. Não se trata de falar de algo diferente e distante, mas de algo que nos constitui. Um coração pantanoso para a América Latina e talvez além.

500 almas me fascina porque coloca de forma mais decisiva a questão de se o cinema, se um filme é capaz de criar uma paisagem transcultural, uma comunidade para além da nação nesse horizonte latino-americano sempre em construção. Não se trata de nostalgia de mitos originários, ainda que, no filme, os mitos indígenas também sejam referidos, contudo sempre em diálogo com mitos cristãos. O pantanal é híbrido, cristão, europeu, índio, negro, animal, vegetal, mineral, caipira, cosmopolita. Tendo como núcleo a ilha Ínsua, reconquistada pelos índios Guató, o pantanal é ventre, útero, espaço de geração de um futuro, de uma possibilidade de afirmar uma comunidade a partir de uma etnia e línguas julgadas quase extintas. Eram 30 pessoas que sabiam a língua. São 500 almas que se reconhecem como guató. O que ao filme interessa é criar um mundo, um povo, uma paisagem transcultural, ao mesmo tempo matéria, terra, espaço mas também comunidade de solidariedade entre culturas, línguas em que a mundivisão guató não é símbolo romântico da nação nem imagem de um passado, mas possibilidade de futuro. Mais do que lembrar, os personagens falam constantemente “esqueci”. E ao dizerem que esqueceram, lembram palavras que viram frases que viram imagens. Também ao traduzirem do português ao guató refazem um diálogo cortado por um projeto de uma só nação, uma só religião e uma só língua, criticado por Silvano Santiago, Doris Sommer e Walter Mignolo entre outras e outros, que foi até mais eficiente no Brasil do que em países vizinhos como Paraguai e Bolívia. O filme não representa, ele cria





Estradeiros

um lugar de invenção. Ao olhar para este coração aquoso, vemos não só o Brasil mas o que perdemos ao dar as costas à América ameríndia que está em muitos lugares. A Alemanha, onde está o museu de objetos guatôs, fica próxima do Pantanal, num mundo de exploradores, linguistas, missionários, antropólogos, poetas, ilustres e desconhecidos. Desta capacidade de criar paisagens inusitadas Joel Pizzini já tinha dado provas ao colocar um jacaré no metrô em *Caramujo-flor* (1988) e aproximar cenas rurais a uma São Paulo reconstruída a partir de quadro de De Chirico em *Enigma de um dia* (1996).

500 almas termina com um remo a navegar, a continuar. A questão, como nos disse Nicolas Bourriaud, não é de onde viemos mas para onde vamos. E nós podemos escolher o que levamos, com o que vamos. A questão não é cruzar fronteiras, mas fazer com que elas não existam, sejam suspensas, desconstruídas. Esta busca poética é também sangrenta, como vemos no esquartejamento de Celso, líder guatô. Ela é mais modesta que a morte de Atahualpa, último imperador inca, assassinado, na interpretação de Cornejo Polar, após jogar a Bíblia no chão por nem saber o que era um livro. Mesmo modesta, é dessa busca que é reconquistada não só uma língua, uma comunidade, mas também a ilha Ínsua, terra de reencontro para esse povo nômade, sem grandes hierarquias, para quem a canoa era a casa. A ilha é o espaço em que poderão se reencontrar, para quem sabe depois voltar a se dispersar pelo mundo não pela extinção, pela colonização, pela submissão, mas como tantos seres que não são calados mas que existem tão fragilmente, mas de forma não menos importante. Não é à toa que as janelas abrem para falas e diálogos entre mundos, pessoas, cidades, de São Francisco, ou assim parece, a Corumbá. O pertencimento é poético, a comunidade é constituída pelo filme a partir de uma língua feita por murmúrios. Fica uma paisagem material de cores, terras e águas. Povo existente, povo imaginado, pouco importa. Não se trata de documentar, representar, mas de inventar pontes, povos, pertencimentos. A câmara não é *voyeur*, viajante que rapidamente descarta. Não há narrativa, mas real polifonia de vozes e imagens. Nem filme de impasse nem de nostalgia, mas de criação da América Latina como paisagem transcultural e poética. ■

Denilson Lopes é professor da Escola de Comunicação da UFRJ e autor de *No coração do mundo: paisagens transculturais* (2012), *A delicadeza: estética, experiência e paisagens* (2005), *O homem que amava rapazes e outros ensaios* (2002) e *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco* (1999).

500 almas

