Documentário brasileiro e as identidades em zonas de fronteira

Brazilian documentary and identities in frontier zones

Documental brasileño y las identidades en zonas fronterizas

—

Justina FRANCHI GALLINA, Brasil

Instituto Federal Farroupilha / tina_franchi@yahoo.com.br

Cássio DOS SANTO TOMAIM, Brasil

Universidade Federal de Santa Maria / tomaim78@gmail.com

—

Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación

N.º 143, Abril-Julio 2020 (Sección Diálogo de saberes, pp. 273-290)

ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X

Ecuador: CIESPAL

Recibido: 22-11-2019 / Aprobado: 27-03-2020

Resumo

O artigo objetiva identificar como o documentário brasileiro de curta e média-metragem representa as identidades culturais em zonas de fronteira, evocando conhecimentos sobre alteridades e diferenças. Para tanto, foram analisados sete filmes dirigidos por realizadores brasileiros de estados fronteiriços com o Uruguai, Argentina, Peru e Bolívia. Os métodos utilizados no exercício interpretativo foram a análise fílmica, pesquisa documental e bibliográfica. A partir da decupagem os documentários foram aglutinados em dois eixos de análise que traduzem diferentes maneiras de representar a fronteira: “Fronteira como lugar de permanência” e “Fronteira como espaço de resistência”. Os resultados colaboram para desencobrir grupos assolados pela violência e também para valorizar os contextos fronteiriços onde o reconhecimento da diferença é constituidor da vida em sociedade.

Palavras-chave: documentário, representação, identidade cultural, zonas de fronteira

Abstract

The article aims to identify how the Brazilian short and medium-length documentary represents cultural identities in frontier zones, evoking knowledge about alterities and differences. For that, seven films directed by Brazilian filmmakers from border states with Uruguay, Argentina, Peru and Bolivia were analyzed. The methods used in the interpretative exercise were film analysis, documentary and bibliographical research. From the decupagem, the documentaries were agglutinated in two axes of analysis that translate different ways to represent the border: the “Border as a place of permanence” and the “Border as a space of resistance”. The results collaborate to uncover violence-ridden groups and also to value the border contexts where the recognition of difference is constitutive of life in society.

Keywords: documentary, representation, cultural identity, border areas

Resumen

El artículo objetiva identificar cómo el documental brasileño de corto y mediano tamaño representa las identidades culturales en zonas de frontera, evocando conocimientos sobre alteridades y diferencias. Para ello, se analizaron siete películas dirigidas por realizadores brasileños de estados fronterizos con Uruguay, Argentina, Perú y Bolivia. Los métodos utilizados en el ejercicio interpretativo fueron el análisis fílmico, investigación documental y bibliográfica. A partir de la decoupage, los documentales se aglutinaron en dos ejes de análisis que traducían diferentes maneras de representar la frontera: la “Frontera como un lugar de permanencia” y la “Frontera como un espacio de resistencia”. Los resultados colaboran para evidenciar grupos asolados

por la violencia y también para valorar los contextos fronterizos donde el reconocimiento de la diferencia es constituyente de la vida en sociedad.

Palabras clave: documental, representación, identidad cultural, zonas de frontera

1. Introdução

As fronteiras continentais brasileiras são conformadas por zonas habitadas por sujeitos e grupos sociais que se utilizam do território de modo simbólico e/ou funcional, tornando-o lugar de partilha e afetos ou espaço de luta e resistência. Nos territórios fronteiriços os deslocamentos são frequentes. Às vezes são eletivos, mas na maioria deles a locomoção é forçosa e ocorre em consequência do descontrole do próprio desenvolvimento social, que defende fortemente a propriedade e empurra para as margens grupos culturais não dominantes, levando a um desenraizamento, à marginalização ou à apropriação brutal desses grupos, sendo que muitos deles possuem na ancoragem territorial um elemento constituidor e fortificador de sua identidade. Nesse ínterim surge o ímpeto por compreender como os documentários registram vivências particulares de sujeitos fronteiriços brasileiros que se apropriam simbolicamente de um espaço para transformá-lo em lugar de moradia, partilha e afetos –zonas de fronteira como lugar de permanência–, ou que pleiteiam a posse material territorial como forma de evitar o deslocamento e a conseqüente fragmentação de uma cultura –zonas de fronteira como espaço de resistência.

Preocupados com as relações de trocas e compartilhamentos, mas também com as contendas, desavenças e embates que conformam os espaços fronteiriços, entendemos que o território exerce um papel central na conformação identitária dos sujeitos que o habitam, sendo o documentário mais uma das formas de representar a fecundidade dessa relação. Assim, nos propomos a compreender como os realizadores locais de documentários de curta e média-metragem brasileiros representam as identidades culturais em territórios fronteiriços e como essas representações evocam conhecimentos sobre as alteridades e as diferenças nessas zonas de fronteira.

A representação no documentário é uma forma de escritura – a partir dos elementos fílmicos manifestos em visualidades, sonoridades e narrativas textuais – da relação entre o mundo e o que se torna sensível ao olhar. Conforme sinaliza Hall (2000, p.2) “Representação é uma parte essencial do processo pelo qual o sentido é produzido e trocado entre membros de uma cultura”. Ou seja, o que desejamos abordar no artigo é aquilo que os documentários esperam mostrar das relações culturais entre os sujeitos nas zonas de fronteira, nas quais a configuração da identidade é conformada a partir do contato com o Outro, sendo sempre contingencial porque é relacional.

O *corpus* de documentários analisados é integrado pela filmografia brasileira de curta e média-metragem, que muitas vezes é ignorada pelos

estudos acadêmicos, pois sua exibição fica restrita a festivais, cineclubes e eventos que estão geralmente fora do circuito comercial. Outro critério relevante para a escolha dos filmes foi a representação endógena, produzida a partir dos documentaristas locais. Ou seja, privilegiamos a seleção de obras nas quais os diretores são originários dos estados fronteiriços sobre os quais falam, buscando valorizar as percepções, vivências e experiências fronteiriças pela ótica de alguém que, de alguma forma, está imbricado com o local sobre o qual fala. Nesse aspecto, é prudente esclarecer que compreendemos que diretores locais não possuem necessariamente uma representação engajada com a verossimilhança das zonas de fronteira, mas acreditamos que esses colocam no circuito da comunicação outros olhares fora da visão centro-periferia, considerando-se o entendimento como sendo a fronteira continental brasileira uma zona periférica em relação aos grandes centros de produção audiovisual no Brasil. Destaca-se, ainda, a importância dos estudos fronteiriços em um país que possui mais de 16.000 quilômetros de fronteiras internacionais terrestres, entre dez estados distintos com outros dez países da América do Sul, e que é timidamente abordada nos estudos no campo da comunicação.

Para elaboração da análise fílmica realizamos uma pesquisa filmográfica em banco de dados online disponíveis na internet (Porta Curtas, Documentário Brasileiro, Curtadoc.TV, Kinoforum, Cinemateca Brasileira, nos Catálogos da Ancine, no DocTVe CurtaDoc), por documentários produzidos entre 2000 e 2015. Ao fim da pesquisa selecionamos sete documentários a serem analisados.

Quadro 01 – Relação dos documentários que compõem o *corpus* de análise.

Documentário	Estado	Ano de Produção
Continente dos Viajantes	Rio Grande do Sul	2004
A Gente Luta mas Come Fruta	Acre	2006
Quilombagem	Rondônia	2007
Causos e Cuentos de Fronteira	Rio Grande do Sul	2010
Manoel Chiquitano Brasileiro	Mato Grosso	2013
A Linha imaginária	Rio Grande do Sul	2014
Doble Chapa	Rio Grande do Sul	2014

Fonte: Dados dos Autores, 2017.

As zonas de fronteira não são homogêneas, apresentando dinâmicas sociais propícias tanto à fixação territorial quanto a constantes deslocamentos. Essas diferentes maneiras de ocupar o território também se refletem no cinema, constituindo diferentes formas de pensar e representar as relações entre o Eu e o Outro. Os diversos elementos que compõem a obra fílmica configuram a narrativa sobre como as dinâmicas sociais nas zonas de fronteira, enquanto lugares exponencialmente diferentes entre si, suscitam a expressão de

elementos constituidores de identidades para os sujeitos que habitam esses entrelugares. Nesse sentido, e partir da decupagem inicial dos filmes analisados, organizamos as representações sobre as zonas de fronteira em dois eixos:

- a) Fronteira como um lugar de permanência: onde as dinâmicas sociais propiciam a fixação territorial pelo reconhecimento e apropriação das culturas não dominantes;
- b) Fronteira como um espaço de resistência: onde as dinâmicas sociais são hostis à fixação territorial pela negação e discriminação de culturas não dominantes, provocando deslocamentos e luta por sobrevivência, no sentido simbólico, físico e material.

Assim, a categorização dos documentários deu-se pela percepção de que as dinâmicas sociais incidem diretamente nos usos e formas dos sujeitos relacionarem-se com o território, que pode oscilar desde somente a apropriação simbólica até a posse material, dependendo dos grupos sociais que se encontram em contato em cada região (Haesbaert, 2008). Nessa perspectiva, os sentidos identitários decorrem de uma negociação dos sujeitos em contato, pela qual o uso do território é elemento basilar, pois a partir dele compõem-se pontos contínuos de relações de solidariedade e laços culturais no reconhecimento e/ou hibridação das diferenças, ou engendram-se práticas de exclusão e negação do Outro por meio da violência, da discriminação e da tentativa de apropriação forçada.

2. Fronteira como um lugar de permanência

A perspectiva das dinâmicas sociais que geram uso simbólico compartilhado de um território e expressam sentidos identitários comuns aos sujeitos que habitam as zonas de fronteira estão presentes em quatro dos sete documentários analisados. *Doble Chapa*, *A Linha Imaginária*, *Causos e Cuentos de Fronteira* e *Continente dos Viajantes*, por meio de suas narrativas filmicas enfatizam mais o aspecto integrador dessas regiões, evidenciando as semelhanças, aproximações, hibridizações e apropriações dos elementos culturais que constituem a tônica de uma identidade fronteira gaúcha, manifesta nas relações harmoniosas entre habitantes de países vizinhos. As nuances identitárias reveladas nessa seleção de filmes sugerem um imbricamento cultural, econômico e social entre os fronteiriços, sendo o espaço constituidor de identidades em comum, de trocas e convivência harmoniosa.

A apropriação da fronteira como um espaço constituidor de identidades comuns é identificada nos documentários pelos longos planos-sequências das paisagens e dos espaços, sendo o espelhamento cultural um elemento constitutivo da complementaridade identitária entre as populações vizinhas. Como exemplo temos as imagens do trânsito livre entre os países fronteiriços,

seja em documentários onde o espaço geográfico é aberto, representado por áreas rurais, ou onde o fluxo de transeuntes anima o comércio informal das fronteiras. Essa comunhão do território apropriado simbolicamente e compartilhado como elemento identitário se traduz em imagens que mostram a multiplicidade de conexões e de passagens que transpõem as demarcações e os contornos das identidades nacionais.

Ao trabalharmos com um conjunto de documentários que entendem a fronteira como um lugar de complementaridade cultural e territorialidade simbólica não ignoramos que há diferenças entre os sujeitos vizinhos que constituem as margens “opostas” das linhas divisórias entre Brasil e Uruguai, representadas em *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária*; e entre Brasil, Uruguai e Argentina, vislumbradas em *Continente dos Viajantes* e *Causos e Cuentos de Fronteira*, além daqueles que permeiam outras margens culturais dentro do próprio país. Entendemos sim, que a identidade é relacional e, portanto, constituída a partir da presença e do Outro para me reconhecer como um Eu diferenciado. Mas nessas representações da fronteira como lugar de complementaridade, o caráter aditivo das identificações do Eu com o Outro constitui a sobreposição identitária do *nosotros* pela qual são resultadas características identitárias híbridas que ignoram também as marcas da separação geopolítica de países vizinhos, como assinala Leo Caobelli, narrador onisciente de *Doble Chapa*, ao afirmar que a linha divisória é uma estrada-linha pela qual “os animais cruzam de um lado para o outro e nem mesmo o cemitério tem nacionalidade” (Doble Chapa, 2014, 9’30”). O que os personagens falam e como falam sobre a fronteira, atrelados a elementos como planos, enquadramentos, duração, modos de representação e a ética do documentarista, desencadeiam aquilo que Nichols (2013) denominou como a “voz” do documentário. Se em *Doble Chapa*, *A Linha Imaginária*, *Causos e Cuentos de Fronteira* e *Continente dos Viajantes* há uma “voz” integradora sobre as zonas de fronteira, é possível afirmar que seus realizadores encontram formas diferentes de representá-la a partir de uma imagem-ideia de hibridismo cultural e interculturalidade que atravessa as relações entre os sujeitos fronteiriços.

3. Territorialidades transfronteiriças

Nos documentários que fazem referência às zonas fronteiriças do sul do Brasil, destacamos os muitos pontos de conexão e alguns distanciamentos na forma de representação dos diretores sobre esses territórios e os sentidos identitários neles manifestados. No que concerne ao modo de representação (Nichols, 2013), há o predomínio do modo expositivo nos filmes, nos quais os depoimentos verbais reforçam o argumento e o ponto de vista dos diretores sobre o mundo histórico narrado. É assim que a lógica verbal sustenta o argumento de *Continente dos Viajantes*, *Causos e Cuentos de Fronteira* e *A Linha Imaginária*. *Doble Chapa* diferencia-se dos demais por elaborar asserções sobre a zona fronteiriça de

modo poético, construindo uma narrativa subjetiva pela qual acompanhamos o relacionamento dos diretores consigo mesmos, expressado nas percepções sobre o mundo vivido a partir de uma viagem que percorreu os municípios da fronteira Brasil-Uruguai.

Quanto aos valores que subsidiaram a relação dos diretores com os personagens, demonstrando a forma de encontro com o Outro (Ramos, 2013), à exceção de *Doble Chapa*, nos demais documentários predominou a ética interativa/reflexiva. Nesse ponto é importante destacar que os modos de perceber e relacionar-se com o Outro foram distintos nos documentários de ética interativa/reflexiva. *Causos e Cuentos de Fronteira* enfocou mais o aspecto interativo, baseado no recurso da entrevista e no revelar aos espectadores parte de seus procedimentos estilísticos de construção da enunciação. *Continente dos Viajantes* optou por manter um distanciamento com o Outro, onde as entrevistas colaboraram mais para a manutenção do argumento do filme do que sinalizaram uma situação de encontro. Em *A Linha Imaginária* a interação ocorre pela ênfase na instância discursiva do escutar o Outro no momento da tomada, assim como na articulação do discurso fílmico no momento da montagem. Já em *Doble Chapa* predominou a ética modesta, em que a narrativa onisciente em primeira pessoa deu ênfase às reflexões subjetivas dos diretores sobre o mundo histórico. Ao falarem sobre o espelhamento da fronteira, também refletiram sobre si.

Em termos visuais, as zonas de fronteira foram representadas predominantemente pelo aspecto da ruralidade, que se caracteriza pela existência de poucas casas e amplas extensões de campos. Embora o *lócus* urbano não tenha sido central em nenhum dos filmes, todos os locais apresentados com maior fluxo de interação humana destacaram a permeabilidade do fluxo de mercadorias e pessoas, com ênfase para o contrabando, enquadrado como uma característica das zonas fronteiriças do sul do Brasil – também presente em pequenos povoados do contexto rural. A imagem das linhas divisórias, sejam elas integradas por marcos, pontes ou rios, compõem a paisagem da fronteira, mas as funções para as quais foram criadas são ignoradas pelos habitantes locais.

O uso de trechos de documentos oficiais, crônicas e outros tipos de obras literárias foram recursos adicionais utilizados em *Doble Chapa*, *A Linha Imaginária* e *Continente dos Viajantes*. Esse último também valeu-se de imagens de arquivos para criar sua narrativa que entrelaçou passado e presente, demonstrando intenso trabalho de pesquisa histórica. O depoimento de vozes autorizadas sobre o mundo representado fez parte de todos os documentários, exceto de *Causos e Cuentos de Fronteira*, que optou por escutar somente atores sociais locais, sendo também o documentário em que a relação sujeito-da-câmera com personagens ocorreu na forma de verdadeiros encontros.

Em termos sonoros, diferentes estilos foram utilizados pelos diretores. Em *Continente dos Viajantes* temos a presença do narrador com a voz *over* conduzindo a narrativa. Vozes de outros narradores também estão presentes ao

longo do filme que adiciona trilha sonora original com o som direto captado no momento das tomadas. A trilha acentua os aspectos visuais apresentados em algumas sequências do filme, sendo um elemento de composição da narrativa com caráter reduzido em relação às imagens.

Doble Chapa também se utiliza do recurso de narradores, mas esses figuram de modo onisciente pela participação dos próprios diretores. A trilha sonora acompanha todo o filme, seja pela captação do som ambiente, por uma música instrumental ou pelo quase silêncio que destacam as paisagens, sendo responsável pela predominância do ritmo lento à narrativa. Nesse filme, os aspectos sonoro e visual são centrais, destacando-se em relação ao aspecto verbal.

Em *A Linha Imaginária* a trilha sonora perpassa vários ritmos musicais concernentes às zonas fronteiriças representadas, reforçando o aspecto da hibridação cultural, pois reúne ritmos uruguaios, brasileiros, árabes e muitas canções entoadas em portunhol. As letras das músicas em portunhol também expressam o sentido de “ser da fronteira” para o filme. A captação do som direto durante as entrevistas também está presente.

A centralidade do aspecto verbal é a forma das diretoras de *Causos e Cuentos de Fronteira* elaborarem suas asserções sobre o mundo. A trilha desse filme é composta somente pela captação do som direto dos ambientes (internos ou externos) nos momentos de tomadas. Destacamos, nesse ponto, a capacidade das diretoras de tirarem proveito das situações narradas pelos personagens, nas quais os diferentes timbres, velocidade e fala e tom de voz demonstram as emoções dos atores sociais locais, na (im)previsibilidade resultante do encontro com o sujeito-da-câmera.

Nos quatro documentários destaca-se a representação de uma perspectiva supostamente integradora sobre as zonas de fronteira do sul do país. Em *Continente dos Viajantes* temos a presença da figura contemporânea do gaúcho, materializado por personagens que se utilizam do consumo de bens simbólicos que reinterpretam a tradição do homem do campo, tais como o uso da pilcha¹ durante a participação de rodeios, a simulação das atividades campeiras nessas festividades e também pela presença do cantor e compositor tradicionalista Mano Lima como representante desse sentido identitário. Desse modo, o documentário apresenta uma caracterização folclórica, muito próxima à representação da imagem-ideia mítica do gaúcho que é pulverizada por grande parte da mídia de referência. A identidade fronteiriça vinculada ao constructo mítico do gaúcho a partir de uma perspectiva de distinção e certa superioridade em relação a outros também é mencionada em *A Linha Imaginária* e *Doble Chapa*, embora essa caracterização não seja o sentido predominante nesses filmes.

1 Nome atribuído à vestimenta tradicional do gaúcho.

A minimização ou a negação da contribuição de outros grupos étnicos na constituição da identidade gaúcha prevalece em todos os filmes. Em *Continente dos Viajantes* os indígenas aparecem segregados socialmente, margeando estradas ou alocados em pequenas porções territoriais a eles legalmente destinadas, próximas ao perímetro urbano. Na perspectiva do filme, sua alteridade é reconhecida e apropriada pela cultura regional dominante, tornando os indígenas parte da heterogeneidade da cultura gaúcha na zona de fronteira com a Argentina. Os árabes têm sua alteridade reconhecida ao mesmo tempo em que necessitam adaptar-se para falar o idioma fronteiriço no Chuí/Chuy. Já os imigrantes alemães e italianos são entendidos como responsáveis pela branquitude da identidade regional e pelo desenvolvimentismo econômico do estado. Portanto, o predomínio de uma identidade cultural qualificada como integradora nas zonas de fronteira representadas pelo filme mascara interações entre grupos sociais constituídas de forma evidentemente assimétricas e discriminatórias.

Em *A Linha Imaginária* a única alteridade étnica presente refere-se aos imigrantes árabes, que são reconhecidos como diferentes, estando parcialmente integrados ao convívio com os locais. Já em *Causos e Cuentos de Fronteira e Doble Chapa* a diferença étnica não é mencionada, caracterizando as zonas fronteiriças como lugares pretensamente homogêneos, étnica e culturalmente. Assim, entendemos que mesmo sendo retomados os aspectos históricos das condições de configuração da identidade gaúcha como sincrética, a não valorização da alteridade étnica que a compõe encobre a complexidade das experiências históricas de cada uma das culturas em contato que configuram essa identidade.

A partir do exposto, o uso simbólico compartilhado dos territórios fronteiriços no sul do Brasil, de acordo com os documentários analisados, faz com que as diferenças culturais sejam negadas e nem mencionadas, ou apropriadas e ressignificadas pela cultura dominante. Essa cultura predominante é expressa pela identidade gaúcha, entendida e propagada sob diferentes aspectos, mas com destaque específico para o “ser da fronteira”, mais proeminente em alguns desses filmes. A zona de fronteira é representada como lugar de permanência, pois todos os filmes utilizaram-se do ponto de vista do grupo dominante para falar das regiões que a integram, mas as condições sociais e materiais de sobrevivência são diferentes para os diversos grupos que a habitam.

Em todos os documentários a relação com o Outro de identidade nacional distinta é de grande interligação, uma vez que a apropriação simbólica territorial transfronteiriça é determinada pelos contornos culturais de uma identidade em comum, hibridizada ou espelhada a partir da fronteira. E como a questão da identidade envolve alteridade, alguns aspectos das diferenças entre sujeitos em contato são apresentados nos filmes analisados, mas são diminutos em relação ao sentimento de compartilhamento e implicação mútua com o Outro nacional. Nesse sentido, as expressões resultantes do contato entre grupos

sociais distintos aparecem representadas nos documentários como geradoras de consensos, para pensarmos com Bhabha (2013), produzindo um sentido identitário híbrido, mesmo que nesse processo a apropriação de algumas diferenças tenha sido uma condição para a constituição desse *nosotros*.

4. Fronteira como um espaço de resistência

Nos documentários *A Gente Luta mas Come Fruta*, *Manoel Chiquitano Brasileiro* e *Quilombagem* o conflito entre identidades fronteiriças enfoca mais as relações entre grupos nacionais nessas zonas do que propriamente o embate com sujeitos de países vizinhos, uma vez que as diferentes identidades culturais apresentadas nos documentários são indígenas (*Gente Luta mas Come Fruta* e *Manoel Chiquitano Brasileiro*) e quilombola (*Quilombagem*), as quais possuem vínculos sensíveis com habitantes dos países vizinhos de mesmo grupamento étnico – relação que não ocorre da mesma forma com outros grupos que não possuem a territorialidade simbólica e material como uma forma de preservação cultural.

A questão do território enquanto elemento constituidor e fortalecedor dessas identidades é constantemente evidenciado pelos diretores na apresentação visual dos ambientes, na relação de interdependência dos habitantes com a terra, rios e florestas, além de todo o vínculo simbólico que a natureza possui para exercício das atividades cotidianas. Se no grupo de documentários anteriormente analisados o território era de nacionalidades indistintas e de uso simbólico compartilhado, aqui a delimitação territorial com seus marcos, bandeiras e cercas separam os habitantes, e a posse material é fortemente considerada como demarcadora de limites, impactando na continuidade de alguns grupos identitários. As zonas de fronteira são representadas enquanto territórios de segregação e resistência, suscitando a utilização de estratégias de afirmação identitária de alguns grupos que resistem à uma uniformização cultural indesejada, que cindiria os direitos sobre um território de uso ancestral e que possui contornos sagrados para remanescentes indígenas e quilombolas.

As dinâmicas sociais entre grupos em contato fazem sobressaltar a diferença cultural como estratégia de resistência desses grupos não dominantes – indígenas e quilombolas – na conflituosa relação para com grupos dominantes, que respondem por grandes fazendeiros e pecuaristas, madeireiros ou mesmo representantes de órgãos nacionais. Em vista disso, os documentários mostram práticas de negação, discriminação e segregação da diferença cultural, que não é negociada, uma vez que os grupos dominantes desejam se apropriar dela com vistas a ressignificá-la e eliminá-la, enquanto que os grupos não dominantes possuem elementos que não desejam tornar híbridos no contato com o Outro. É nesse contexto que o pleito pela propriedade da terra torna-se fundamental para a existência de identidades étnicas camponesas, as quais dependem do

usufruto de uma territorialidade plena para sua continuidade material, social e cultural.

Se as identidades fundamentam-se em diferenças, existe exclusão, divisão, separação, segregação. E não podemos ignorar que as identidades culturais indígenas e quilombolas carregam a afirmação de um passado histórico de desigualdade e subjugação em virtude de preconceitos como o racismo e a discriminação étnica. Conforme constataram Stam & Shohat (2006, p. 286), o “racismo possui relação direta com o colonialismo”, e esses grupos continuam sendo vislumbrados como conjuntos sociais a serem apropriados, ressignificados ou eliminados. Nos documentários *A Gente Luta mas Come Fruta* e em *Manoel Chiquitano Brasileiro* as contendas dão-se em virtude das diferenças étnicas de grupos indígenas e em *Quilombagem* esse conflito ocorre por disputas de comunidades remanescentes de quilombos. Sobre as disputas territoriais suscitadas pelas divergências entre grupos em contato assentam-se os sentidos identitários desses grupos, uma vez que eles dependem materialmente do território para sobrevivência.

5. Territorialidades cindidas

Nos três documentários que fazem referência às zonas fronteiriças da região amazônica brasileira destacamos a opção dos diretores por representar as zonas de fronteira a partir do ponto de vista dos grupos não dominantes. Assim, é pela ótica dos grupos étnicos frequentemente estigmatizados, e que estão à margem da esfera da visibilidade, que temos diferentes formas de olhar e representar esses entrelugares de contato com o Outro de um país vizinho, mas também de conflitos com o Outro compatriota, sobre o qual predominou o enfoque das narrativas analisadas.

Dentre os modos de representação propostos por Nichols (2013), as convenções adotadas pelos diretores oscilaram entre os modos participativo e expositivo. O modo participativo predominou em *A Gente Luta mas Come Fruta* por meio de uma autorrepresentação dos diretores ao narrarem uma história sobre um “nós” ashaninka que ecoa o ponto de vista de um coletivo indígena, expressando seus sentimentos e subjetividades. Nesse filme participativo, o “nós” que narra demonstra que realizadores e sujeitos representados pertencem ao mesmo grupo, implicando-se mutuamente nas temáticas apresentadas no filme. Já *Quilombagem* e *Manoel Chiquitano Brasileiro* foram organizados de acordo com o modo expositivo, de forma a assegurar a continuidade da argumentação narrativa e facilitar o entendimento por parte do espectador. O uso do *lettering* explicativo e das entrevistas foram aspectos essenciais para a composição do argumento de todos os filmes.

No que diz respeito à ética adotada pelos diretores (Ramos, 2013), no conjunto de valores norteadores de *A Gente Luta mas Come Fruta* prevaleceu a ética interativa/reflexiva, na qual os realizadores não só intervêm no mundo filmado,

como produzem um cinema que fala sobre si – inclusive com a participação de um dos diretores na condição de personagem do documentário. A ética interativa/reflexiva também predominou em *Manoel Chiquitano Brasileiro* e *Quilombagem*, mas a forma de relação entre o sujeito-da-câmera com os personagens apresenta-se de maneira distinta. Se em *A Gente Luta mas Come Fruta* os realizadores não conseguem se manter distantes dos personagens e das situações filmadas, nesses outros dois filmes o encontro com o Outro é dificultado por tratar-se de uma relação de contato entre grupos distintos – realizadores e personagens. No entanto, apesar desse distanciamento social do “eu falo deles para você”, na relação entre sujeito-da-câmera e personagens emerge a singularidade do encontro com o Outro (Nichols, 2013). Assim, o mesmo campo ético interativo/reflexivo foi organizado a partir de diferentes recursos para acessar o Outro.

Em termos visuais, as zonas de fronteira foram representadas em seus aspectos ligados a um cotidiano rural, no qual os grupos étnicos camponeses, indígenas e quilombolas, prescindem de uma territorialidade funcional para garantir sua sobrevivência – produzir alimentos, retirar materiais para a confecção de roupas, instrumentos de trabalho e artesanatos, e também de dispor de itens para a venda, como é o caso da castanha, em *Quilombagem*, e de artesanatos, laranjas e outras frutas, em *A Gente Luta mas Come Fruta*. Em *Manoel Chiquitano Brasileiro* a paisagem é mais árida, apresentando um ambiente bastante deteriorado pelo uso do homem, enquanto que em *A Gente Luta mas Come Fruta* e *Quilombagem* imperam imagens de rios e da imponente floresta amazônica. Os filmes oscilam entre o uso do plano geral para valorizar a representação dos espaços, uma vez que o território é constituidor de identidades, e o primeiro plano para dar ênfase aos depoimentos dos personagens. Em relação ao uso de recursos diferenciais no campo visual, chama a atenção a fotografia de *Quilombagem*, que trabalha dentro de uma paleta de cores que se complementam e utiliza frequentemente de imagens de silhuetas de pessoas e objetos ao entardecer, compondo belos quadros visuais em contraluz.

Em comum, *A Gente Luta mas Come Fruta* e *Manoel Chiquitano Brasileiro* utilizam-se de imagens de arquivos sobre situações passadas de modo a contextualizar os espectadores e subsidiar os argumentos dos diretores para a compreensão do mundo histórico que desejam narrar. O detalhamento do tempo pregresso ao que os arquivos fazem referência são apontados por meio do *lettering* e pelo depoimento em voz *over*, respectivamente em cada um dos filmes, direcionando a interpretação das imagens. Em *Quilombagem* os registros sobre o passado da comunidade estão presentes na memória dos próprios personagens e são compartilhados via narrativa oral.

O depoimento de vozes autorizadas sobre o mundo histórico integrou a narrativa de *Manoel Chiquitano Brasileiro*, com participação de um pesquisador. Seus relatos foram utilizados de modo a demonstrar a veracidade dos

depoimentos dos personagens, que se encontram em situação vulnerável diante dos produtores rurais da região, que também foram escutados. Esse foi o único documentário que colocou em cena vozes dissonantes sobre o conflito principal apresentado. *Quilombagem* utilizou somente relatos de atores sociais locais, valorizando os argumentos elaborados oralmente, em planos de longa duração. Em *A Gente Luta mas Come Fruta* prevaleceu o ponto de vista indígena, mas o uso da presença do então governador do Acre, em uma das sequências, confirmou a pertinência das denúncias feitas pelos indígenas ao longo do filme. Nesse filme chama a atenção a naturalidade com que os indígenas travam diálogos diante da câmara, demonstrando a *mise-en-scène* compartilhada que flui com naturalidade no documentário.

A linha divisória entre Brasil e Peru, nos limites da Terra Indígena ashaninka, são assinalados pela presença de um rio, localizado em meio à densa floresta. Tanto no conflito com os madeireiros e caçadores peruanos quanto brasileiros, os limites são levados em consideração pelos indígenas, que necessitam defender a integridade de seu território. As imagens dos rios não são apresentadas como limites, e sim como rotas de deslocamento cotidiano e/ou de encontro/combate com o inimigo. No entanto, o cruzar a fronteira é percebido como uma ameaça pelos indígenas brasileiros, pois está relacionado à realização crimes ambientais por parte de grupos invasores.

Em *Quilombagem* a linha divisória entre Brasil e Bolívia também é marcada por uma fronteira natural – rio –, mas que é utilizado como forma de contato com o Outro boliviano. Nessa zona, não há fiscalização do Governo brasileiro, mas sim um controle de fluxos por parte dos bolivianos. Pela ótica de habitantes negros e indígenas bolivianos, cruzar a fronteira é uma atividade corriqueira e necessária para sobrevivência material. Assim, essa zona fronteiriça é percebida como um local de integração entre grupos não dominantes, embora não seja essa a perspectiva destacada pelo documentário. Como o conflito estabelecido é com posseiros brasileiros, as ameaças sofridas pelos quilombolas não impactam nos limites geográficos nacionais, e sim nos contornos de um território em especial. Nessa situação, os órgãos governamentais brasileiros por vezes auxiliam nos processos demarcatórios do território quilombola e por vezes ameaçam a sobrevivência desses grupos, por meio de ações de expulsão de negros habitantes de uma Reserva Biológica sobreposta ao território quilombola.

Já em *Manoel Chiquitano Brasileiro* temos a imagem de um marco na fronteira do Brasil com a Bolívia; local onde atualmente está sediado um destacamento militar. Embora o Governo brasileiro se faça presente para proteger essa fronteira, controlar o fluxo de pessoas não é a situação problemática apresentada nessa região. No documentário, os limites nacionais são imprecisos para os chiquitanos, mas não para os latifundiários da região, que cerceiam o contato transfronteiriço com vistas a fragilizar a identidade indígena. Nesse sentido, o Outro fronteiriço não constitui uma ameaça, e sim o Outro dominante. O Governo Estadual local é constituído por lideranças advindas do grupo

dominante – grandes produtores rurais –, enquanto que o amparo do Governo Federal fica a cargo da morosidade de ações da Fundação Nacional do Índio, mantendo os chiquitanos em constante situação de instabilidade.

Em termos sonoros, a trilha utilizada representa os grupos étnicos retratados em todos os documentários. Dentre eles, *Quilombagem* é o filme que mais valoriza o aspecto sonoro, mesclando a captação direta dos depoimentos com uma trilha construída especificamente para dar fluxo à narrativa, reforçando os sentidos verbalizados pelos personagens ou construindo sentidos a partir das imagens do cotidiano quilombola. Em *Manoel Chiquitano Brasileiro* a trilha utilizada reforça o conflito central do documentário: ser chiquitano ou brasileiro. Sons de rezas ou cânticos religiosos e o som instrumental do hino nacional brasileiro são utilizados de modo a acentuar a tensão do personagem central no filme. Além das trilhas musicais, os sons captados na natureza e a música indígena, com melodia composta por flautas e tambores, integram a banda sonora do filme.

A centralidade do aspecto verbal em *A Gente Luta mas Come Fruta* mostra a necessidade de compartilhar ensinamentos às novas gerações a fim de assegurar a sobrevivência de uma cultura que foi secularmente transmitida de forma oral. O som de uma flauta e de instrumentos de percussão acompanham algumas sequências do filme, mas a maioria delas possui na captação dos sons da floresta amazônica, com uma diversidade de ruídos de pássaros, a trilha predominante. Essa caracterização da banda sonora atua como elemento simbólico para reforçar o vínculo dos indígenas com a natureza.

A imagem-ideia de conflito nas zonas fronteiriças amazônicas é a representação predominante nos três filmes analisados. No contato com o Outro, os diretores optaram por falar sobre os contextos fronteiriços utilizando-se de uma autorrepresentação, no caso dos ashaninkas, e do compartilhamento de uma causa, tanto nas reivindicações territoriais chiquitanas quanto quilombolas. As dinâmicas sociais com o Outro fronteiriço de nacionalidade distinta são minimizadas em relação ao contato com outros grupos dominantes, uma vez que, diferentemente das zonas de fronteira do sul do Brasil, não há um sentido identitário comum que amalgame identidades em contato em torno de uma expressão híbrida.

Desse modo, os sentidos identitários que prevalecem nas zonas de fronteira da região amazônica brasileira tornam a afirmação das distinções étnicas marcas identitárias desses grupos que resistem à opressão, à descaracterização de suas culturas e à marginalização produzidas pela uniformização identitária. A partir do uso de práticas de preservação de elementos culturais particulares às suas etnias, indígenas e quilombolas seguem resistindo à apropriação da cultura dominante. Com isso, exercem o direito à autodeterminação que desafia a universalidade dos valores dos grupos dominantes, impostos historicamente a esses grupos sociais. Se o *nosotros* é o sentido identitário prevalente entre grupos culturais não dominantes, que também estão em contato nessas zonas –

e que foram minimamente representados nos filmes –, o enfoque predominante das narrativas sobre as zonas de fronteira da região amazônica destaca o “Nós” e os “Outros” que negam e excluem as diferenças.

6. Notas Finais

Os documentários analisados nesse estudo ultrapassaram a fronteira da representação idealizadora e modeladora de uma perspectiva única para as identidades culturais nas zonas fronteiriças e desvelaram um panorama problematizador das experiências de contato entre grupos culturais contemporâneos nessas regiões.

Para responder à problemática de identificar como os documentários de curta e média-metragem brasileiros representam as identidades culturais em zonas de fronteira e como essas representações evocaram conhecimentos sobre as alteridades e diferenças, consideramos que em termos de estrutura narrativa a maioria dos documentários adotou a linearidade clássica, contando uma história em cenas e sequências com uma articulação lógica. Os modos de representação oscilaram entre o poético, o participativo e o expositivo, com predomínio do modo tradicional de representação documental – expositivo –, e as distintas éticas que permearam os encontros entre realizadores e personagens variaram entre a modesta, prevalente na poesia sonora e visual de *Doble Chapa*, e a interativa/reflexiva, que marcou o encontro entre o sujeito-da-câmera e os personagens nos demais filmes.

Os recursos técnicos foram pouco explorados pelos realizadores, embora cada obra possa ser destacada por uma característica em especial quanto a esse aspecto. Como exemplo do uso dos recursos técnicos empreendidos nos filmes apontamos a expressividade dos personagens que usam da história oral para narrar *Causos e Cuentos de Fronteira*, a poesia visual dos enquadramentos em *Doble Chapa*, o ritmo da narrativa ditado pela trilha sonora em *Quilombagem*, o envolvimento suscitado pela autorrepresentação de *A Gente Luta mas Come Fruta*, a crença na fé, reforçada por recursos sonoros e visuais, em *Manoel Chiquitano Brasileiro*, as músicas em portunhol, que substituem diálogos sobre como é viver na fronteira, em *A Linha Imaginária*, e o uso de muitas imagens de arquivo, resultante de intensa pesquisa histórica em *Continente dos Viajantes*.

No que se refere aos sentidos identitários re(a)presentados pelos documentários, consideramos que os próprios títulos dos filmes analisados atuaram como indicadores dessas representações. Nos documentários que abordaram as zonas fronteiriças do sul do Brasil observamos a expressão de sentidos identitários conformados por contatos de diversas identidades que constituíram a heterogênea identidade gaúcha do *Continente dos Viajantes*, nos quais a fronteira é tida como uma *Linha Imaginária* que abriga identidades *Doble Chapa*, onde predomina a integração entre moradores locais que compartilham dos *Causos e Cuentos de Fronteira* permeadas por sentidos identitários

híbridos. Por sua vez, os sentidos identitários expressos nos documentários que referenciaram as zonas de fronteira da região amazônica brasileira suscitaram diferenciações relacionadas à resistência étnica em relação à apropriação de sentidos identitários por grupos dominantes. *A Gente Luta mas Come Fruta* demonstrou uma clara vinculação da luta pela terra e do manejo florestal como forma de resistência da identidade ashaninka. Em *Quilombagem* o título fez alusão aos antigos focos de organização e resistência permanente dos escravos, reelaborados, no filme, pela luta dos quilombolas para manter sua autonomia social e territorial. Ainda, em *Manoel Chiquitano Brasileiro* os sentidos identitários representados passaram pelo conflito entre a identidade étnica e a nacional, sendo a resistência da etnia chiquitana uma forma de reforço dos sentidos identitários baseados na diferença.

Por fim, avaliamos que o *corpus* de filmes analisado pode ser considerado representativo da contribuição dos diversos grupos identitários no processo de formação social, econômica e cultural das zonas de fronteira continentais brasileiras, colaborando para desencobrir grupos assolados pela violência social, simbólica e cultural, e também valorizar os contextos fronteiriços onde o reconhecimento da diferença cultural é entendida como constituidora da vida em sociedade. Desse modo, os documentários apresentados podem ser entendidos como formas de pensar a heterogeneidade das narrativas sobre as zonas de fronteira, a relação entre grupos sociais, os sentidos identitários e as diversas formas de experimentar o “nós” e os “outros”, ou o *nosotros*, em territórios fronteiriços.

Referências Bibliográficas

- Bhabha, Homi K. (2013). *O local da cultura*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG.
- Haesbaert, Rogério. (2008). Dos múltiplos territórios a multiterritorialidade. In: Heidrich, Álvaro; Costa, Benhur; Pires, Cláudia e Ueda, Vanda. (Org.). *A emergência da multiterritorialidade: a resignificação da relação do humano com o espaço*. 1ed. Canoas e Porto Alegre: Editora da ULBRA e Editora da UFRGS, p. 19-36.
- Hall, Stuart. (2000). Quem precisa de identidade? In: Silva, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis/RJ: Vozes, p. 103-133.
- Nichols, Bill. (2013). *Introdução ao Documentário*. 5ª ed. 2ª reimpressão. Campinas/SP: Papyrus.
- Ramos, Fernão Pessoa. (2013). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* 2ª ed. São Paulo: Senac.
- Stam, Robert & Shohat, Ella. (2006). *Crítica da Imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.

Referências Audiovisuais

- Azevedo, Aluizio de & Albuês, Glória (diretores). (2013). *Manoel chiquitano brasileiro*. Brasil/Mato Grosso: Instituto Cuiabá Terra Brasilis, 26 minutos.
- Costa, Jurandir & Kopanakis, Fernanda (diretores). (2007). *Quilombagem*. Brasil/Rondônia:

Espaço Vídeo, 52 minutos.

Costantin, André (diretor). (2004). *Continente dos viajantes*. Brasil/Rio Grande do Sul: Transe Imagem, 55 minutos.

Langie, Cíntia & Andrezza, Rafael (diretores). (2014). *A linha imaginária*. Brasil/Rio Grande do Sul: Moviola Filmes, 26 minutos.

Pinhanta, Isaac & Pinhanta, Valdete (diretores). (2006). *A gente luta mas come fruta*. Brasil/Acre: Vídeo nas Aldeias, 40 minutos.

Rebelatto, Franciele & Hartmann, Luciana (diretoras). (2009). *Causos e cuentos de fronteira*. Brasil/Rio Grande do Sul: Foro Entrefronteras, 24 minutos.

Vidart, Diego & Caobeli, Leo (diretores). (2014). *Doble chapa*. Brasil/Rio Grande do Sul: Produtora Kalma Garapa, 26 minutos.